

A palavra literária como arma em Luisa Valenzuela

Literary Word as a Weapon in Luisa Valenzuela

Paulo Dutra*

Stephen F. Austin State University - SFASU
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

Vitor Bourguignon Vogas*

439

RESUMO: Neste artigo, buscaremos apresentar e analisar a narrativa de resistência praticada pela escritora argentina Luisa Valenzuela para problematizar formas diversas de dominação. Valendo-se de recursos literários, Valenzuela aborda de maneira crítica, em um plano estritamente ficcional, não só a dominação política mantida durante a ditadura militar em seu país (1976-1983) como a histórica dominação de gênero existente na sociedade argentina. Contra o monopólio do discurso, a ficcionista adota a pluralidade de vozes; para se opor à supressão das minorias marginalizadas, põe em primeiro plano o mesmo “eu” anulado pelo regime ditatorial e pela sociedade machista - de modo muito particular, um “eu” feminino. Consciente do poder desestabilizador da palavra, Valenzuela usa como *arma* declarada a linguagem literária, tão letal e manipulável quanto o veneno dos sapos cuspidos ao falar por uma de suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Luisa Valenzuela. Resistência. Polifonia. Desconstrução de discursos.

ABSTRACT: This article examines the narrative of resistance that Argentinian writer Luisa Valenzuela performs in order to discuss various forms of domination. By using some literary techniques, Valenzuela approaches, in a critical and strictly fictional way, both the political domination held by military dictatorship (1976-1983) in her country and sexual domination that historically can be observed in Argentinian society. In order to stand up against the monopolization of speech, she emphasizes the plurality of voices. In order to defy the

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

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

suppression of marginalized minorities, her stories put under the spotlight the same individual that the military government and the sexist society would rather ignore and neutralize - women above all. Conscious of the destabilizing power of writing, Valenzuela uses the literary language as a *weapon* (as she would call it herself), as lethal and manageable as the poison of the toads that one of her characters spits out every time she speaks.

KEYWORDS: Luisa Valenzuela. Resistance. Polyphony. Deconstruction of Speeches.

Introdução

De 1976 a 1983, a Argentina foi governada por uma ditadura civil-militar. Para manter a população sob controle e eliminar qualquer ameaça à ordem instituída, esse regime autoritário praticou algumas estratégias de dominação no contexto da chamada “guerra suja”. Entre elas, o monopólio discursivo, a supressão das diferenças e a violência de Estado. Neste artigo, trataremos de demonstrar como Luisa Valenzuela buscou, particularmente entre as décadas de 70 e 90, exercer o que ela mesma tratava como compromisso ético do escritor: denunciar o que os outros nem sequer ousavam mencionar, por meio de uma narrativa de resistência, sem perder de vista a qualidade estética nem abrir mão do cuidado com a linguagem. Para resistir ao monopólio do discurso, a autora incorpora a suas narrativas uma pluralidade de vozes excluídas pelo Estado repressor, sobretudo as vozes femininas, historicamente reprimidas também pela sociedade patriarcal, entrelaçando, assim, a dominação política em um contexto específico com a dominação de gênero em um contexto mais amplo. Como estratégia de resistência à supressão das diferenças por meio da linguagem literária, a autora explora fartamente recursos como a ironia, a metáfora, a paródia e a ambiguidade, pondo em destaque o mesmo “eu” neutralizado tanto pelo Estado como pela sociedade de sua época. Para enfrentar a difusão do medo e o uso sistemático da violência como política de Estado, recorre ao humor, ao sexo e à erotização da violência mesma. Neste artigo, analisaremos três contos integrantes da obra *Simetrias* (1993) a fim de identificar tais características e mostrar como elas perpassam a obra da autora, de modo especialmente marcante em sua produção contística: “La densidad de

las palabras”, “La llave” e “Tango”. Para embasar nossas reflexões, lançaremos mão de aportes críticos e teóricos de autores, mormente de língua espanhola, que se dedicaram a analisar o texto valenzuelano, entre os quais destacamos Fernando Aínsa, Sharon Magnarelli, Laura Sesana, Gwendolyn Díaz e Gustavo Sainz, além do sociólogo Pierre Bourdieu, com suas ricas contribuições acerca da violência simbólica e da dominação sexual.

As boas *palabras malas*¹

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

441

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

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

¹ Nesta seção do artigo, propomo-nos analisar o conto “La densidad de las palabras” (VALENZUELA, 1993), do qual são extraídas as citações que a compõem.

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

Cada dia mais segura de si, essa mulher exilada vai ganhando consciência do seu ofício. Em vez de somente liberá-las pela boca, passa também a escrever as suas palavras que, embora feias e letais, já não lhe parecem tão repulsivas, e sim autênticas joias. Sabe perfeitamente o perigo que elas contêm, mesmo assim (ou precisamente por isso) se empenha na forma de cuspi-las, *escupiéndolas* com graça, como quem na realidade as *esculpe*. Tais palavras lhe fazem bem e lhe devolvem uma dignidade de que fora despojada e que nem sequer sabia ser possível. Sabe que podem existir palavras ainda piores e passa a se dedicar a encontrá-las para incorporá-las ao seu “repertório”.

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

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

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

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

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

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

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

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

O conto, como se pode ver, não se harmoniza nem um pouco à definição convencional de um típico conto de fadas, com mocinhas indefesas, príncipes encantados e um belo final feliz com uma edificante lição de moral. Trata-se, em realidade, de um dos seis “Cuentos de Hades” - trocadilho com *cuentos de hadas* (*contos de fadas*, em espanhol)² -, que é como a sua autora batiza uma das três seções do seu livro intitulado *Simetrías* (1993). O conto em questão se chama “La densidad de las palabras”; já a autora em questão é a argentina Luisa Valenzuela, cuja obra é o objeto deste artigo.

Como sugerem o título do conto e o resumo que buscamos apresentar aqui, o uso das palavras se destaca como tema central de “La densidad de las palabras”: suas motivações, seus efeitos, suas consequências sobre os outros e sobre quem as enuncia. Mais especificamente, o conto pode ser interpretado como uma proposta de reflexão a respeito do poder subversivo, transgressor e desestabilizador das palavras, com um recorte muito especial sobre a palavra escrita e ainda mais especial sobre a palavra artisticamente manejada: aquela própria dos “escritores de ofício” como, metaforicamente, a protagonista do relato.

Para Díaz (2002, p. 139), a conclusão desse “cuento de Hades” sugere que em todo reino, ou todo país, deve haver lugar para uma multiplicidade (ou polifonia) de perspectivas, tanto as que apoiam o sistema como as que o denunciam. Também demonstra que o escritor comprometido deve ter coragem

² Na mitologia grega, Hades é o deus da morte e do mundo inferior (os infernos), daí o emprego da palavra em substituição às fadas (“hadas” em espanhol).

para escrever o que os demais não se atrevem a enunciar. Quando se lê e interpreta a produção literária de Luisa Valenzuela, conclui-se que, embora o desfecho do conto admita a coexistência harmoniosa de discursos a priori antagônicos, não resta a menor dúvida de que a autora está muito mais identificada com a sua protagonista, a emissora de “cobras e lagartos”, que pode ser reinterpretada como uma espécie de autoprojeção ou até mesmo de álter ego da escritora. Assim como a irmã protagonista, Valenzuela nunca temeu proferir suas *palabras malas*, aquelas que os demais queriam “ouvir”, mas que contrariavam os discursos e a ordem oficial estabelecida em seu país durante a ditadura civil-militar que vigorou na Argentina entre 1976 e 1983 - o “reino do arbítrio”. Do seu “autoexílio”, escreveu obras de resistência que incomodavam o sistema, de teor ficcional, usando declaradamente como *arma* a linguagem literária, tão letal e manipulável quanto o veneno das flechas dos índios das *comarcas calientes* no conto. Depois do fim da ditadura, seguiu publicando obras que se propunham refletir sobre aqueles anos, os horrores perpetrados em nome de um suposto “interesse nacional” e as consequências políticas, econômicas e sociais no pós-ditadura. Conforme também indica o conto com que abrimos estas reflexões, Valenzuela também sempre dedicou especial atenção à condição feminina, confrontando a dominação sexual sobre as mulheres e questionando os valores de uma cultura patriarcal que lhes reservava um forçoso silêncio submisso e papéis meramente ornamentais como as flores e as joias emitidas pela segunda irmã.

A exemplo da sua protagonista em “La densidad de las palabras”, Valenzuela buscou - particularmente em sua produção compreendida entre as décadas de 1970 e de 1990 - exercer o que ela mesma encarava como compromisso ético do escritor: (d)enunciar o que os outros não ousam nem sequer mencionar. “Escritora comprometida e escritora experimental. Irônica e cosmopolita. Crítica acerba da injustiça e dos autoritarismos”. Tal é a definição do escritor mexicano Gustavo Sainz, autor do prólogo de *Cuentos completos y uno más* - coletânea lançada em 1999 que reúne todos os contos publicados por Valenzuela até então. Para pôr em prática esse comprometimento ao se

defrontar com o texto, a autora portenha valia-se de recursos próprios do campo ficcional (linguísticos, estilísticos e estruturais), sendo um deles exatamente a sátira e a paródia, conforme acabamos de verificar. Ainda com Sainz (1999, p. 19), podemos considerar que Valenzuela concebe a literatura como uma “máscara” que permite ao escritor dizer “verdades” que os outros devem calar. “Isso para não falar dos silêncios, ‘dos quais de todo modo é impossível falar. O não dito, o tácito e o omitido e o censurado e o sugerido assumem a importância de um grito’”, assinala o mesmo Sainz (1999, p. 19), reproduzindo trecho de uma entrevista da própria Luisa Valenzuela, na qual ela comenta as maneiras que encontrava para dizer, por dentro da literatura, aquilo que está vetado fora do seu território (o “indizível”).

Sem abdicar da qualidade estética nem abrir mão do cuidado com a manipulação da linguagem, Valenzuela busca exercitar a *resistência* por meio da narrativa, seja tomando-a como o tema mesmo do enredo que se narra, seja, destacadamente, como processo inerente à sua escrita. No primeiro caso, a autora tomou parte, juntamente com outros integrantes da chamada geração pós-boom da literatura latino-americana, em um inarredável contexto de militância política coletiva: uma militância datada, praticamente imposta, do ponto de vista ético, pelas ditaduras distribuídas pela América Latina em dado período histórico (entre os anos 1970 e 1980). No segundo caso, independentemente da cultura militante que sem dúvida marcou a produção literária do período, Valenzuela buscou exprimir com sua obra o que Bosi (2002) chamaria de “uma perspectiva crítica sobre a ‘realidade’ naturalizada e automatizada”. Por isso, desponta das narrativas da contista e romancista argentina a tensão entre o sujeito e o mundo no qual ele se encontra imerso, constantemente problematizada a partir de técnicas como a manipulação do foco narrativo e a emersão da voz da consciência (ou mesmo do inconsciente) de personagens e narradores em primeira ou terceira pessoa (via de regra, no segundo caso, oniscientes e conscientes do próprio ato de narrar, conforme evidenciam as constantes intervenções metanarrativas).

Estratégias de dominação

Para se perpetuar no poder, manter a população sob controle e eliminar qualquer ameaça à estabilidade da “ordem” instituída por seus representantes, regimes ditatoriais como o que vigorou na Argentina de Valenzuela de 1976 a 1983 se valem de algumas estratégias de dominação. Entre elas, a monopolização do discurso, a supressão das diferenças e a violência de Estado.

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

Pelo mesmo raciocínio, era malvista pelos olhos oficiais e, portanto, reprimida pelo Estado toda manifestação de diferença de pensamento e/ou de comportamento e de individualidade que discrepasse da massa homogênea a ser consolidada em direção à formação de um “ser nacional”. Os que fugissem a essa concepção, inconformados com essa ordem imposta e “inconformáveis” a essa massa idealizada, eram classificados como subversivos, inimigos da nação, estrangeiros dentro do próprio país e portadores de algum tipo de patologia causada pela “demagogia ideológica”. Deveriam, assim, ser

eliminados, como eliminada deveria ser qualquer forma de ambiguidade e de expressão individual da diferença. Arriscando aqui um jogo de palavras, como aqueles que tanto apetece à própria Valenzuela, pode-se considerar que, objetivamente, os repressores objetivavam objetificar todos que objetassem de seu objetivo oficial.

Nesse sentido, pela primeira vez no século XX, o governo argentino adotou como política de Estado a violência sistemática e organizada com o propósito específico e deliberado de aniquilar, fisicamente, qualquer foco de dissidência. Para tanto, foram criados o que Fernando Aínsa (2002) denomina “verdadeiros sistemas de violência”, que na prática significavam prisões arbitrárias, censura a jornalistas, artistas e acadêmicos, intervenções em residências, empresas e universidades, o exílio massivo de “inimigos do sistema”, sequestro, tortura e assassinato de cidadãos por agentes da repressão subordinados ao Estado ou atuando em nome dele como braço paramilitar.

Para resistir à dominação e, por assim dizer, driblar as referidas estratégias do sistema, Valenzuela lançou mão profusamente de alguns recursos literários como estratégias de resistência. Para fazer frente ao monopólio do discurso, usou a pluralidade de vozes, a relativização da realidade e a exposição do que há de “manipulável” por trás da linguagem literária e, por extensão, dos enunciados em geral, inclusive (e especialmente) os discursos oficiais autoritários. Para se contrapor à supressão das diferenças, adotou vastamente a ambiguidade, as metáforas, os duplos sentidos, a incorporação dos discursos marginais, a polifonia, e colocou em primeiro plano o mesmo “eu” que o regime autoritário preferia omitir ou neutralizar - em especial, um “eu feminino”. Para denunciar a violência política e abordar esse tema tabu, valeu-se do humor e, principalmente, do sexo, ou seja, a erotização da própria violência. Ao romper com tabus linguísticos, permitiu-se ir além e quebrar outros tabus então vigentes, falando de dominação sexual para falar também de dominação política, de modo subjacente.

Por entre as linhas valenzuelanas, a dimensão ético-política se cruza e se emaranha permanentemente com a dimensão estética. Tal cruzamento se dá de modo desenvolto e natural, sem os choques e os atritos que se poderiam esperar, aqueles que não raro ocorrem quando essas duas instâncias se encontram e tentam se mesclar. Em Valenzuela, a dimensão ético-política e a dimensão estética estão inextricavelmente amarradas, com um nó firme e indissolúvel dado pela “zurcidora invisible”³ com a sua linha *resistente* e a sua agulha certa e mordaz, sempre pronta a espetar e a incomodar. A arte de Valenzuela não repele a política. Antes, acolhe-a e convida-a a passear pelo seu texto, onde esse pensamento politizado é expresso artisticamente, por meio da linguagem literária - uma linguagem de resistência pela palavra escrita.

A pluralidade de vozes

Como uma das principais estratégias de resistência de Valenzuela à monopolização do discurso, elencamos a fragmentação do foco narrativo, que enseja a pluralidade de vozes e o diálogo entre vários discursos, formando um conjunto de enunciados espalhados no corpo do texto, como ela mesma brinca no conto “La densidad de las palabras” (1993), com o qual abrimos este artigo.

Ao se falar de incorporação das vozes de grupos diversos, o destaque logicamente recai sobre aqueles marginalizados (literalmente, deixados à margem da participação no sistema), já que a escritora objetiva firmar um contraponto ao discurso oficial propagado pela rede de poder que o legitima. Como frisa Laura Sesana, Juanmaría Cordones-Cook descreve a incorporação

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

das versões das classes marginalizadas, junto com sua linguagem coloquial, como uma “democratização linguística”,

[...] que não só desafia uma versão oficial e monolítica da história, mas que, ao mesmo tempo, desafia as construções tradicionais da língua e a literatura. Muitos críticos veem esta pluralidade de vozes como a interação entre a voz do dominador e o silêncio do dominado (Medeiros-Lichem). Por meio deste diálogo, a autora permite que discutam as vozes que haviam estado caladas por causa da repressão, tanto sexual como política (SESANA, 2016, p. 2).

Sesana vê três propósitos nessa fragmentação de vozes largamente utilizada na obra da romancista e contista argentina, em contos como “La cuarta versión” (1982), por exemplo:

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

Finalmente, ao mesmo tempo em que põe em xeque o discurso opressor com suas versões oficiais, a fragmentação do foco narrativo proporciona um testemunho plural que faça frente à amnésia coletiva.

450

Entre os setores marginalizados que ganham voz e protagonismo na obra de Valenzuela, o destaque da escritora recai sobre as mulheres. “Por meio desta variedade de vozes, Valenzuela expõe os temas sociais e políticos a partir do ponto de vista da mulher e outras classes marginalizadas por uma sociedade regida pelo homem branco” (SESANA, 2016, p. 2). Assim, analisa Sesana, a mulher, com muitas vozes, resiste à voz única do opressor patriarcal.

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

Na produção da autora, dois exemplos bem acabados desse deslocamento do ponto de vista para tratar de problemas sociais e fatos políticos argentinos são os contos “La llave” e “Tango”, os quais abordaremos a seguir. No primeiro caso, tem-se a mulher que consegue “emancipar-se” do conto de fadas delimitador, que lhe condena de antemão a cumprir um papel dramático restrito previamente reservado a ela. No segundo, a mulher que prefere enquadrar-se, de modo voluntário, a um papel social pré-estabelecido e a determinado modelo de comportamento que dela se espera, justamente a fim de poder vivenciar momentos de conto de fadas, ainda que sejam esses ilusórios e fugazes.

A chave para resistir às formas de dominação

Engenhosa metáfora sobre a resistência feminina à dominação de gênero - e, por extensão, política -, o conto “La llave” é um dos que compõem a seção “Cuentos de Hades” no livro *Simetrias*. Paródia a um só tempo divertida e instigante - das muitas escritas por Valenzuela, em especial na referida seção -, “La llave” é o *remake* ou reinterpretação singular dada pela ficcionista argentina ao clássico conto infantil “Barba Azul”, um dos muitos escritos pelo francês Charles Perrault no século XVII, normalmente amenizando a crueldade das “versões originais” transmitidas pela tradição oral. Ou seja, Valenzuela escreveu a adaptação em cima da adaptação de Perrault.

Na versão consagrada do escritor francês, a que chegou até os nossos dias, um homem chamado Barba Azul, de aspecto terrivelmente asqueroso, após certa dificuldade em encontrar para si uma nova esposa - pois todas as anteriores haviam desaparecido -, casa-se com a jovem filha de uma vizinha. Apesar da aparência monstruosa do marido e do mistério em torno do sumiço das ex-esposas, a moça aceita se casar com o ogro atraída pela vida opulenta que ele poderia lhe oferecer. Certo dia Barba Azul avisa à nova esposa que partirá em viagem de negócios, deixando-lhe com todas as chaves da casa, inclusive a de

uma pequena câmara que ela não tem permissão para abrir. Mas, após a partida do marido, a jovem sente uma curiosidade tão grande em saber o que há dentro do tal quarto proibido que não resiste e, indo contra a advertência do esposo, abre a porta e adentra o recinto expressamente interdito para ela. No chão do cômodo, encontra uma enorme poça de sangue; pendurados pelas paredes, os corpos das suas antecessoras no arranjo conjugal, todas presumivelmente mortas pelo mesmo motivo: a violação da ordem do marido. Aterrorizada, ela acaba deixando cair a chave, que fica manchada com o sangue das outras no chão. Para encobrir o rastro, tenta a todo custo limpá-la, mas não consegue remover o sangue porque a chave estava enfeitiçada.

Eis que, de improviso, Barba Azul volta para casa e surpreende a moça, condenando-a então à morte por desobediência. Naquele mesmo dia, porém, os irmãos da jovem esposa haviam ficado de visitá-la e, tendo neles sua última esperança, ela, para ganhar tempo, pede para rezar com uma irmã na torre do palácio, de onde vigia a chegada dos irmãos. Por fim, pouco antes de sua inadiável execução, a moça é salva pelos irmãos que chegam em seu socorro naquele mesmo instante e degolam o terrível Barba Azul. Herdeira da fortuna do marido, ela tem um “final feliz”, comprando títulos para os valentes irmãos a quem devia a vida, ajudando a irmã a se casar com um nobre rapaz e casando-se ela mesma com um homem honrado (naturalmente, também de sangue azul).

Na versão de Perrault, destaca-se uma “lição” direcionada especificamente para as mulheres daquela (e de outras) épocas: uma “lição de moral” que visa colocar a mulher em seu “devido lugar”, o de mansa e voluntária submissão e de incondicional obediência ao marido. Aquelas que assim não procederem serão devidamente punidas e, quanto menos fugirem dessas normas, mais felizes hão de ser. Ao mesmo tempo, o conto condena a curiosidade nas mulheres (fatal no conto como na vida), que logo deveriam se abster da busca do conhecimento e se resignar pacatamente a uma vida de ignorância e de trevas intelectuais - e isto, percebe-se, em 1697, quando o conto de Perrault foi publicado, momento em que o Iluminismo já dava os seus primeiros sinais

na História. O conto valoriza, ainda, a ideia de felicidade feminina necessariamente associada a uma “vida opulenta” e a um “casamento feliz” com um “homem honrado”. Finalmente, reafirma a condição da mulher como um ser frágil, vulnerável e incapaz de se defender sozinha, necessitando da ajuda das figuras masculinas às quais está relacionada (no caso específico os irmãos, mas também maridos, pais, ou qualquer outra “autoridade masculina” com quem mantenha algum tipo de laço de dependência).

Em sua releitura de “Barba Azul”, o que Valenzuela faz é subverter completamente essa clássica versão de Perrault. Na paródia proposta por ela ao conto macabro, a curiosidade na verdade é o que salva a esposa do malvado, como afirma a própria protagonista, que se opõe à lição de Perrault de que a curiosidade, na mulher, seria um defeito. Ao contrário, na versão de Valenzuela a mulher conta que, embora todos pensem que ela foi salva do ogro pelos irmãos, na verdade foi ela mesma quem conseguiu se salvar por conta própria diante da descoberta do que ocorrera às outras esposas - ou seja, salvou-se pelos próprios méritos e não pelos dos irmãos. Invertendo a lógica moralizadora de Perrault, a protagonista comenta que, longe de ser um defeito, a curiosidade foi precisamente o que lhe salvou a vida. Com a boa dose de humor tão característica do estilo valenzuelano, a esposa que escapa por iniciativa própria da violência de um marido tirânico passa a viver de repente na Buenos Aires do século XX, onde ministra seminários de conscientização que abordam essa problemática da violência doméstica e workshops voltados a mulheres que passam ou passaram por situação parecida com a dela. Ensina às participantes que elas não devem ter medo de enfrentar os mistérios das portas fechadas com as quais vão se deparar.

Em uma dessas oficinas, a ex-mulher do temido Barba Azul, “auto-alforriada” do tirano nessa reinterpretação da clássica história, passa às participantes uma tarefa para casa: dá a cada uma delas um molho de chaves imaginárias que elas devem levar consigo. No dia seguinte pergunta à turma o que fizeram com as chaves. Algumas não ousaram utilizá-las, enquanto outras exibem

orgulhosamente a sua chavezinha com uma mancha de sangue na ponta. Assim, comenta Gwendolyn Díaz, as mulheres participantes vão descobrindo “mortos inesperados” e incidentes passados que antes preferiram ignorar.

Ao enfrentar o horror escondido enfrentam também todo o terror que em outro momento não quiseram ver. Encontramos aqui uma alusão à repressão argentina nos anos de 1970 e de 1980 e, como assinala Cordones-Cook, o compromisso social e o objetivo político de Valenzuela são claros. O povo argentino quis ignorar a gravidade da situação antes de encarar as atrocidades do governo militar. Mas quem se atreve a usar a chave fica “estigmatizada para sempre”. Como a chave que cai no chão e fica manchada de sangue, a pessoa que enfrenta fica marcada para sempre, transformada (DÍAZ, 2002, p. 139).

A metáfora se aplica ao trabalho do escritor diante do seu texto; em particular, aplica-se perfeitamente à relação mantida por Valenzuela em face da *porta fechada* da literatura. Na condição de escritora, também ela tem ao alcance a chave que pode destravar a porta e descobrir o mistério que existe do outro lado, participando de sua criação. Sem temer ficar “transformada” ou “estigmatizada para sempre”, Luisa Valenzuela nunca hesitou em lançar mão da sua chave como arma literária. E tratou, com a sua obra, de confirmar a concepção de literatura - por extensão, de toda a arte - como *la llave* para se resistir às várias formas de dominação: sexual, política, linguística, simbólica⁴. Corroboramos, assim, a visão de Cogollos Alabor, para quem Valenzuela, como

⁴ Tome-se, como caso exemplar, a abertura da narrativa do romance *Cola de Lagartija*, intitulada “Advertencia”:

- Eso no puede escribirse.
- Se escribirá a pesar nuestro. El Brujo dijo alguna vez que él hablaba con el pensamiento. Habría que intentar darle la palabra, a ver si logramos entender algo de todo este horror.
- Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable.
- Se echará mano a todos los recursos: el humor negro, el sarcasmo, el grotesco. Se mitificará en grande, como corresponde.
- Podría ser peligroso.
- Peligrosísimo. Se usará la sangre.
- La sangre la usan ellos.
- Claro. Le daremos un papel protagónico. **Nuestra arma es la letra** (VALENZUELA, 1981, grifo nosso).

escritora que nomina e que utiliza palavras censuradas e proibidas, dá voz aos silenciados e sobretudo às silenciadas, “convirtiéndose así a estos personajes, no olvidemos, femeninos, en sujetos que hablan, que se rearmen con el lenguaje y, por tanto, destruyen por la base el poder masculino” (COGOLLOS ALABOR, 2004, p. 412).

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

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

455

Em síntese, Valenzuela nos apresenta um relato em primeira pessoa de Sandra, moça que vive solitariamente em Buenos Aires e cuja grande paixão na vida é bailar a dança típica portenha em salões de tango pela capital argentina. Durante a semana, ela passa os dias úteis a percorrer a cidade em busca de emprego - o que expõe a difícil situação econômica do país como pano de fundo. Seus sapatos ficam tão gastos que ela precisa prendê-los com elásticos. Tudo isso, porém, pouco importa nos fins de semana, quando ela se esquece dos problemas e do resto do mundo para simplesmente poder dançar.

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

El sábado por la noche una busca cualquier cosa, menos trabajo (VALENZUELA, 1999, p. 35).

Aluna dedicada, Sandra fez aulas com um mestre de tango e procura exercitar e aprimorar nos salões de dança aquilo que aprendeu “con gran dedicación y esfuerzo, con zapatos de taco alto y pollera ajustada, de tajo. [...] Lo aprendí de veras, lo mamé a fondo, como quien dice” (VALENZUELA, 1999, p. 35-36). Nessas ocasiões, Sandra se torna Sonia, como prefere se apresentar e ser chamada nesses ambientes - nome que remete a *sueño* (*sonho*), numa expectativa de que assim, quem sabe, durem mais os momentos de prazer, como ela mesma explica ao leitor: “[...] me gusta que me digan Sonia, como para perdurar más allá de la vigilia” (VALENZUELA, 1998, p. 36). Tudo o que ela quer nesses momentos é poder ser apertada e acompanhada por um homem dentro da pista (e talvez, insinua-se, fora dela). Para isso, contudo, há um rígido código de conduta a ser seguido pelas damas, muito bem interiorizado por ela, a começar pelo fato de que ali dentro (como *afuera*) é vedado à mulher qualquer gesto que denote um esboço de iniciativa própria: ela jamais deve convidar um homem para dançar, mas sempre esperar que algum cavalheiro lhe faça o convite - “Y sentada a una mesa cerca del mostrador, como me recomendaron, espero” (VALENZUELA, 1998, p. 35) -, aliás intimação, já que, pelo mesmo código, recusar um convite está totalmente fora de cogitação - “La ética imperante no me permite hacerme la desentendida” - (VALENZUELA, 1998, p. 37); jamais deve “puxar papo” com um homem, a menos que ele tome a iniciativa de entabular uma conversa para além do convite em si mesmo, o que, porém, é raríssimo e anômalo, pois até mesmo o convite, para poupar o homem de eventuais constrangimentos, em geral dispensa palavras e limita-se a um gesto, uma inclinação de cabeça, à qual a mulher eleita por ele deve sinalizar positivamente de sua mesa, com um discreto sorriso que lhe indique o caminho aberto - “Le sonrío con franqueza y sólo entonces él se pone de pie y se acerca. No se puede pedir un exceso de arrojo. Ninguno aquí presente arriesgaría el rechazo cara a cara, ninguno está dispuesto a volver a su asiento despechado, bajo la mirada burlona de los otros” - (VALENZUELA, 1998, p. 37); na pista, igualmente, por esta mesma *lógica*, está fora de questão para a mulher o imprevisto e qualquer iniciativa, devendo ela limitar-se a se deixar levar pelo companheiro, seguindo seus passos e orientações.

Para não errar e conseguir ser “apertada”, Sandra/Sonia obedece a uma série de conselhos que não se sabe exatamente de onde ou de quem partiram, mas que a narradora vai relacionando ao leitor no decorrer do relato, sugestivamente aberto com um “Me dijeron:”, isolado na primeira linha e com o sujeito indeterminado que se desdobra em outros tantos “me recomendaron”, “me insistieron” etc. O que *le dijeron* são conceitos que encerram certa comicidade, mas também o papel submisso reservado à mulher: ela não deve ir ao banheiro, privilégio exclusivo dos homens, pois não fica bem para uma dama, e ela pode ser mal vista (*le dijeron*, por exemplo, que um rapaz chegou a desmanchar o relacionamento com a sua namorada por esse motivo); ali dentro ela só deve tomar vinho, evitando a cerveja que dá vontade de ir ao banheiro e qualquer bebida mais forte, que nas mulheres “não assenta bem”; finalmente o mais importante: se quiser ter mais chances de ser convidada para dançar, ela deve se sentar em uma mesa próxima ao balcão do bar (colocando-se, de certa forma, como um produto em exposição aos fregueses do estabelecimento): “En este salón el sitio clave es el mostrador, me insistieron, así pueden *ficharte* los hombres que pasan hacia el baño” (VALENZUELA, 1999, p. 35-36, grifo nosso). De acordo com Magnarelli, esse conjunto de regras e recomendações que orientam a conduta dentro do salão são um reflexo ou extensão dos códigos de comportamento social:

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

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

(mas não lhe dá tempo de responder) acerca das dificuldades econômicas do país.

[...] él me conduce a un ángulo de la pista un poco retirado y ahí ¡me habla! Y no como aquél, tiempo atrás, que sólo habló para disculparse de no volver a dirigirme la palabra, porque yo acá vengo a bailar y no a dar charla, me dijo, y fue la última vez que abrió la boca. Éste me hace un comentario general, es conmovedor (VALENZUELA, 1999, p. 37).

Antes que ela possa formular uma réplica, a trilha sonora ataca e, na pista, a moça desenvolve seus passos em sintonia perfeita com o *galán* que a conduz. Dá-se o milagre, como define Sandra/Sonia, e “resulta un tango de la pura concentración, del entendimiento cósmico” (VALENZUELA, 1999, p. 37). Feito um intervalo, o senhor, para surpresa maior da dama, volta a lhe dirigir a palavra. Tornando a bater na tecla da inflação e da crise econômica, insinua interesse em acompanhar Sandra/Sonia até em casa, desde que ela tivesse o próprio apartamento, e não muito longe, no centro.

458

-¿Y vio el precio al que se fue el telo? Yo soy viudo y vivo con mis dos hijos. Antes podía pagarle a una dama el restaurante, y llevarla después al hotel. Ahora sólo puedo preguntarle a la dama si posee departamento, y en zona céntrica. Porque a mí para un pollito y una botella de vino me alcanza (VALENZUELA, 1999, p. 38).

Naturalmente interessada na proposta, a moça lhe explica que sim, possui um cômodo em uma pensão limpa e muito bem localizada, dispõe de pratos, talheres e inclusive duas taças verdes de cristal, “de esas bien altas”. Ele retruca que taças verdes são próprias para se tomar vinho branco; ela o confirma (“Blanco, sí”). Afetado, o homem lhe replica que ele, em taças verdes, não toma vinho: “Lo siento, pero yo al vino blanco no se lo toco” (VALENZUELA, 1999, p. 38). Gira sobre os calcanhares e vai-se embora sem maiores explicações, determinando assim o cair do pano. De um modo ridículo e inesperado (por isso mesmo, um tanto cômico), fica a impressão de que Sandra/Sonia, logo ela tão ciosa das regras de conduta no tango, acaba “estragando” tudo e sendo sumariamente dispensada pelo homem que a apertava e a *tecleteaba* na pista momentos antes. O porquê exatamente não se

sabe, mas parece que a protagonista acabou cometendo alguma gafe, algum erro ou “caso omissivo” na leitura do manual de regras.

Apesar da aparência de desprezível crônica de costumes, “Tango” pode ser lido como uma metáfora da dominação dos homens sobre as mulheres, como se houvesse verdades absolutas e naturais internalizadas coletivamente que dispensam verbalização e justificção, conforme reflete Pierre Bourdieu.

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

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

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

A proposta de escritores como Valenzuela é precisamente questionar tais verdades e dizer aquilo que as contradiz, ajudando a quebrar “a relação de enganosa familiaridade que nos liga à nossa própria tradição”. Rompendo com o esquema e com esse velado pacto social (simbolizado pelo entendimento tácito entre homens e mulheres no salão de baile), Valenzuela não só verbaliza essas supostas “verdades biológicas”, pela voz de seus narradores e personagens (quando não narradores-personagens, a exemplo de Sandra em

“Tango”), como também confronta-as com outras “verdades” que contradizem as primeiras, mantendo a corda de sua linha continuamente esticada num jogo de tensão entre opostos. Mostra, assim, que, ao invés da existência de “uma verdade”, como querem fazer crer os ideólogos do poder, o tecido social é costurado por um conjunto de “verdades”, ora conflitantes, ora complementares, que de todo modo coabitam o seu texto, como coabitam a realidade externa. Uma dessas supostas “verdades” seria a “sujeição natural” e tácita da figura feminina à masculina, a qual prescindiria de verbalização e eximiria o homem da necessidade de se expressar, tornando dispensável e supérflua qualquer tentativa de diálogo. “Pocos son sin embargo los que acá preguntan o dan nombres, pocos hablan”, constata a protagonista de “Tango” (VALENZUELA, 1999, p. 36). No conto, Magnarelli, enxerga uma reflexão sobre o desestímulo à comunicação verbal como estratégia para reforçar a perenização dos modelos, estruturas e discursos predominantes estabelecidos.

A ausência quase completa de comunicação verbal no salão de tango é também pertinente. De fato, nossa protagonista observa que seus pares na dança raramente falam. [...] Não se necessitam as palavras quando um movimento de cabeça ou uma leve pressão do dedo na coluna é tudo de que ela carece para saber o que querem dela (e, claro, ela não necessita saber outra coisa senão o que querem dela) (MARAGNELLI, 2003, p. 150-151).

Ora, se não se fala nada, não se questiona nada; se não se questiona nada, não se busca mudar nada. Se não se pergunta nada, quem teria de dar respostas fica na comodíssima posição de simplesmente não ser instado a dar resposta alguma. No conto, só o homem dominador se permite falar de quando em quando, assim quebrando ligeiramente o seu próprio código de silêncio: “[...] pero él no me deja elaborar la idea porque ya me está agarrando fuerte para salir a bailar al siguiente compás” (VALENZUELA, 1999, p. 37). Como assinala Magnarelli, apesar de permitir a si mesmo uma transgressão do código de comportamento, o senhor faz com que a moça se cale quando ela tenta responder. “Só a ele é permitido o uso da palavra; só a ele é permitido fazer suas firulas” (MARAGNELLI, 2003, p. 151).

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

Ciente de seu lugar e de seu papel naquele microcosmo social representado pelo salão de tango, a moça trata de seguir rigorosamente todos os conselhos internalizados, na expectativa de conseguir consumir o seu maior desejo (nas *fangosas aguas del deseo*, como diria Valenzuela): o de poder entregar-se àqueles raros instantes de prazer pelos quais anseia a semana inteira, instantes que para ela representam o máximo gozo que só o tango pode lhe proporcionar (logo, só o homem que a baila nesse tango)⁵.

Para poder desfrutar esses momentos, ela está plenamente disposta a obedecer com perfeita docilidade, fidelidade e naturalidade a cartilha não escrita que rege o código de comportamento naquele ambiente (mas não só nele), pouco importa se para isso tenha que sacrificar sua autonomia e se submeter candidamente aos não pronunciados desígnios masculinos. Pouco importa,

⁵ Com efeito, semeadas pela narrativa, há algumas referências que ensejam associações entre o ritual dançante e o ritual sexual: “[...] nos pararemos enfrentados al borde de la pista y dejaremos que se tense el hilo, que el bandoneón crezca hasta que ya estemos a punto de estallar”; “[...] no separo las piernas más de lo estrictamente necesario” (VALENZUELA, 1999, p. 36).

contanto que ela possa se atirar à dança, ser *apertada* por um homem e quem sabe até sair acompanhada ao final da noite. “Yo ando sola y el resto de la semana no me importa pero los sábados me gusta estar acompañada y que me apreten fuerte. Por eso bailo el tango” (VALENZUELA, 1999, p. 35), explica Sandra/Sonia, para mais à frente concluir, dando em parte uma definição, em parte uma justificativa para a sua “rendição espontânea”: “Todo un ponerse, por parte de los hombres, que alude a otra cosa. Eso es el tango. Y es tan bello que se acaba aceptando” (p. 36). Magnarelli pondera, porém, que esse mundo dos contos de fadas, o mundo de fantasia que o tango representa para a protagonista, oferece-lhe em verdade tão somente a ilusão de andar acompanhada.

Pode ser que seus passos de dança reflitam os dele, mas não está de modo algum acompanhada, ainda que, sim, sem sombra de dúvida, esteja bem apertada. Ainda que ela não o reconheça, meteu-se em um papel bem estreito, limitado, reduzido, cercado e circunscrito pelo “disseram”, um papel que, como o tango, lhe parecerá “tan bello que se acaba aceptando” (MAGNARELLI, 2003, p. 151-152).

A mulher, assim, de bom grado se sujeita a ser “assujeitada”, isto é, tratada como *objeto* nas mãos do homem que a conduz, tanto do ponto de vista simbólico como até do ponto de vista sintático. Quanto a este ponto, deve-se salientar a maneira como ela se refere a si mesma como o *objeto* da oração “[uno] me baila”, em vez de referir-se a si mesma, como talvez fosse mais natural, como o sujeito da mesma oração (“yo bailo”). “Lo amo. Al tango. Y por ende a quien, transmitiéndome con los dedos las claves del movimiento, me baila” (VALENZUELA, 1999, p. 36, grifo nosso).

Tudo, enfim, vale a pena em nome do gozo liberado pelo tango, pouco importa o processo de objetificação, pouco importam as estruturas de dominação masculina, pouco importam a crise, o desemprego, o dinheiro curto até para pagar a passagem do coletivo, o par de sapatos rotos por conta das andanças pela cidade em busca de uma colocação profissional durante a semana inteira; naquele momento, naquele exato momento, pouco importa, enfim, o “aperto”

pelo qual passa diariamente, contanto que ela tenha assegurado um outro “aperto” tão mais desejável: o do seu corpo por dedos masculinos que lhe pressionem a espinha e sabiamente a naveguem pelo salão como a uma embarcação sem vontade própria e que não se pode conduzir sozinha. Afinal, navegar é preciso, ou *ser navegada* é preciso - e, com efeito, muitas das figuras de linguagem usadas pela narradora para descrever suas sensações na pista evocam imagens náuticas: “Con las velas infladas bogamos a pleno viento”; “me escoro a estribor” (VALENZUELA, 1999, p. 36). E, enquanto navega, ou melhor, enquanto se deixa navegar idilicamente pelo homem que a conduz na pista, pouco importa o resto do mundo e menos ainda se este é um mundo machista. Com base no conto de Valenzuela, o tango não é um ritmo especialmente convidativo ao improvisado - pelo menos não o é para a mulher. Os passos são todos ritualizados, sincronicamente coordenados e geometricamente desenhados no espaço, a partir do *lead role* masculino. Sim, há espaço para o improvisado, desde que di(gi)tado pelo homem à mulher que o acompanha e se deixa dirigir a fim de que ele possa executar o seu show particular, como macho que se exhibe à fêmea. Como dizia o professor de Sandra/Sonia, “pongo la mujer en punto muerto, [...] y una debía quedarse congelada en medio del paso para que él pudiera hacer sus firuletes” (p. 36). Se o homem errar um movimento, é só seguir *bailando*. “Ellos sí pueden permitirse el lujo” (p. 36). Já se a mulher errar o passo, deve seguir *sendo bailada*, atenta às indicações do parceiro para não errar novamente. A dançarina não é senão um transporte para o seu condutor e, se errou, foi porque não soube ler a instrução.

Do tango para a vida, do salão de dança para o “salão social” dos relacionamentos afetivos, se a mulher comete um erro na conduta que se espera dela para atrair um companheiro (nos ritos sociais preliminares que podem conduzir ao sexo ou ao início de um relacionamento), bem, neste caso, ela também fracassa. Foi o que houve com a protagonista no fim do conto: enlevada e confiante após ter encontrado com o parceiro da vez uma “sinergia cósmica” na pista, arrisca insinuar um convite para que ele a acompanhe até seu quarto de pensão, mas comete o “estúpido” erro de lhe oferecer vinho em

taças verdes - aquelas próprias para o consumo de vinho branco, o qual, pelo código vigente, um homem que é homem⁶ não se pode dignar a tomar, muito menos em *taças de vinho branco*. Inadvertidamente, ela acaba ferindo-o em sua orgulhosa virilidade. Emascula-o sem o querer, mesmo se esforçando ao máximo, como aluna dedicada que era, para seguir à risca todos os conselhos que *le dijeron a ella*, a fim de atender a todas as expectativas e exigências tácitas para conseguir ser *bien apretada*.

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

Com o ego e o orgulho viril ofendidos, o cavalheiro corta rispidamente (sem *firuletes* verbais como os da pista) o incipiente diálogo e, sem nem sequer se despedir, vai-se embora de maneira brusca, ditando a deixa para o encerramento igualmente abrupto do conto, cuja mensagem é assim sintetizada por Magnarelli:

O ponto é que devemos aprender a distinguir as vozes, descobrir sua(s) fonte(s) e, talvez ainda mais importante, perguntar-nos como e por que as internalizamos, posto que ao fim essas vozes proporcionam a ideologia em que se sustentam as manobras (“firulas”) que se fazem para deter o poder (MAGNARELLI, 2003, p. 163).

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

⁶Ou um “HQEH”, como Luís Fernando Veríssimo cunhou em sua crônica “Homem que é homem”.

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

Conclusão

Em Luisa Valenzuela encontramos uma escritora *a la vez* comprometida ética, política e esteticamente. Comprometida com o seu povo, com as mulheres dominadas pelos homens, com os valores democráticos, porém, antes de tudo, com a letra da literatura, aquela que, como diz a narradora de *Cola de lagartija* (VALENZUELA, 1981) na “Advertencia” com que abre o relato, sempre foi por ela concebida e empunhada como verdadeira *arma*. E foi empunhando essa arma e apontando-a para os discursos dominantes que Valenzuela buscou realizar uma literatura política e esteticamente corajosa, marcada por inovações estruturais, temáticas e linguísticas que lhe permitissem justamente propor e realizar os questionamentos necessários à ordem social que subjuga mulheres e à ordem política que oprimia a todos, sem distinção de gênero. Como afirma Cogollos Alabor,

“rearmarse” es también el acto mediante el cual la mujer se hace poseedora del lenguaje, se convierte en mujer escritora que defiende un nuevo lugar de enunciación, aniquilando con las palabras el lugar tradicional de la mujer que escribe y el lugar de la mujer, y rearmando la fragmentación [como em *Simetrías*] de las mujeres calladas por la Historia (COGOLLOS ALABOR, 2004, p. 412).

No entanto, afirmar que Valenzuela usa a palavra como arma para cumprir os seus compromissos éticos não corresponde, em absoluto, a dizer que a qualidade estética de sua obra seja sacrificada em favor de causas políticas e sociais. Ao contrário, consciente do poder libertador do verbo e do poder

desestabilizador da literatura, sua preocupação primeira sempre foi com o trabalho de criação literária, por meio de uma linguagem própria. Daí concluímos que a poética da autora já é ela própria um posicionamento político porque o seu discurso político se encontra incorporado e diluído em um texto literário - invenção ficcional que, insistimos neste ponto, parte de um “mundo muito real” para confrontá-lo, contestá-lo e (por que não?) subvertê-lo. Afinal de contas, textos literários “nunca são meramente literários, e tentativas de vê-los como tal constituem uma desistorização e despoltização de textos literários que devem ser escrutinados pelo seu papel, função e conteúdo ideológico” (WEST, 1998, p. 56, tradução nossa). De forma finamente literária, Valenzuela busca exercitar a narrativa de resistência, seja convertendo-a no próprio tema da ação narrada, seja, muito particularmente, como processo inerente à escrita. Por isso, verifica-se em suas narrativas aquela “tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita (o ponto de vista, a estilização da linguagem), e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (BOSI, 2012, p. 129).

O discurso de resistência, assim, se encontra por ali, em toda parte, de forma sutil e difusa, entre as linhas de tramas por onde também *pasan cosas rarísimas*. Está ali, por exemplo, quando ela consegue romper com a censura e a repressão política e dar voz àqueles e àquelas que foram silenciado(a)s; quando derruba tabus e convenções sociais e sexuais por meio da linguagem, apresentando a mulher de uma maneira franca (muito mais “verdadeira”); quando abarca em sua narrativa uma polifonia de vozes normalmente discriminadas e excluídas, então chamadas a conversar entre si e a enunciar os respectivos discursos através do texto; quando põe em diálogo uma pluralidade de pontos de vista de grupos diversos, principalmente mulheres, mas também outros atores; quando incorpora à sua linguagem manifestações coloquiais geralmente deixadas à margem dos discursos convencionais de uma literatura “oficial”, gerando assim um processo ousado e inovador de “democratização linguística”; finalmente, quando combina todos esses elementos para dar um testemunho autêntico e muito mais democrático dos problemas políticos e sociais de seu povo.

Referências:

- AÍNSA, Fernando. *El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002. p. 59-79.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: _____. *A dominação masculina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 13-67.
- 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* Río de la Plata, Paris, n. 29-30, p. 405-412, 2004.
- DÍAZ, Gwendolyn. *El tango y otros simulacros: Simetrías y el postmodernismo*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002. p. 123-144.
- 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.
- SAINZ, Gustavo. La narrativa de Luisa Valenzuela. In: VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. Ciudad de México: Alfaguara, 1999. p. 13-20.
- SESANA, Laura. *Procesos de liberación: Cambio de armas*, Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938). Disponível em: <<https://concept.journals.villanova.edu/article/view/150>>. Acesso em: jan. 2016.
- VALENZUELA, Luisa. *Cola de lagartija*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. Ciudad de México: Alfaguara, 1999.
- WEST, Cornel. Black Critics and the Pitfalls of Canon Formation. In: CONTEMPORARY Literary Criticism: Literary and Cultural Studies. 4. ed. New York: Longman, 1998. p. 51-56.

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