

Memória e cicatriz da ditadura civil-militar argentina em “Cambio de armas”, de Luisa Valenzuela

Memory and scar of argentinian civic-military dictatorship in “Cambio de armas”, by Luisa Valenzuela

9

Vitor Bourguignon Vogas *
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro *
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

RESUMO: Neste artigo, pretendemos analisar o conto “Cambio de armas” (1982), da ficcionista argentina Luisa Valenzuela, pondo em foco o processo de recuperação da memória experimentado pela personagem Laura. Propomo-nos demonstrar que esse trabalho de reconstrução da memória da experiência traumática pessoal da protagonista se insere em contexto mais amplo, de preservação da memória coletiva relativa às violências praticadas pela ditadura civil-militar que governou a Argentina de 1976 a 1983. Nesse sentido, argumentamos que a elaboração simbólica do trauma por meio da linguagem literária consiste em estratégia de resistência adotada por Valenzuela contra a “política da desmemória” mantida pelo aparato de repressão do Estado totalitário e representada, no conto, pelo personagem Roque (conforme Gliemmo, a linguagem cicatriza a memória na história). Para embasar nossa argumentação, aportaremos formulações teóricas de Gagnebin e Adorno, além de contribuições de críticos literários e outros pesquisadores que se dedicaram a analisar o conto.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e mestre em Letras pela mesma instituição.

* Professor titular de Literatura Brasileira na Ufes e pesquisador do CNPq.

PALAVRAS-CHAVE: Luisa Valenzuela; Memória; Trauma; Esquecimento; Ditadura.

ABSTRACT: This article aims to analyze Argentinian fictionist Luisa Valenzuela's short story "Cambio de Armas (1982), by focusing on the process of memory recovery experienced by the character Laura. As we intend to demonstrate, such process of memory reconstruction of the personal traumatic experience suffered by the character is part of a bigger picture: the importance of preserving the collective memory regarding the many forms of violence performed by the civic-military dictatorship that ruled Argentina from 1976 to 1983. The symbolical elaboration of a trauma through literary language can be understood as a strategy of resistance performed by Valenzuela in order to oppose the "policy of oblivion" held by the totalitarian State's repression system and symbolized, in "Cambio de armas", by the character Roque (in Gliemmo's words, the language can turn a memory into a scar in history). Our argumentation is based on theoretical concepts formulated by Adorno and Gagnebin, as well as excerpts from the writings of literary critics and other investigators who have discussed the same short story.

KEYWORDS: Luisa Valenzuela; Memory; Trauma; Oblivion; Dictatorship.

Último dos cinco contos que integram o livro de mesmo nome lançado em 1982 por Luisa Valenzuela, "Cambio de armas" é um dos textos mais intrigantes da autora. Neste estudo, nossa atenção se volta especialmente para este conto por entendermos que, em maior ou menor grau, nele se fazem presentes as principais "estratégias de resistência" características da obra da escritora argentina, em face da ditadura civil-militar que comandou o seu país de 1976 a 1983. Do conto depreendem-se a resistência à concentração do discurso (com a ascendência da voz do dominado, no caso a protagonista, mediada por um narrador onisciente); a resistência à supressão das individualidades (pois a questão da construção e da desconstrução de identidades se estabelece como um dos temas centrais do relato); a resistência à violência de Estado (pois a discussão política aparece fortemente como pano de fundo de uma narrativa centrada na dominação sexual; e porque nela a violência é abordada em diversos níveis, seja a violência simbólica do homem contra a mulher, seja a violência sexual praticada entre quatro paredes e que transcende o contexto da ditadura, seja a violência física promovida por motivações políticas durante o Estado de exceção, já que o quarto da protagonista se faz câmara de tortura sexual que remete às câmaras de tortura onde eram seviciados os presos

políticos do regime); finalmente, emerge intensamente do conto a resistência à política da desmemória.

Neste último aspecto, o conto em apreço se mostra especialmente interessante, uma vez que, em “Cambio de armas”, Valenzuela não só pratica a resistência à amnésia coletiva na medida em que escreve sobre as violências da ditadura (e em plena ditadura), como também transforma a memória no próprio tema central do conto. Ou seja, ao mesmo tempo, a autora promove o resgate da memória e escreve sobre o resgate da memória - precisamente, sobre a dualidade entre memória e esquecimento. Resgatado por Laura Sesana (2015, p. 12), Cordones-Cook, por exemplo, compara a amnésia da protagonista com a amnésia coletiva que sofria o povo argentino depois da guerra suja. Assim, a trama de “Cambio de armas” gira em torno do embate entre o cancelamento da memória sistematicamente promovido pelos agentes da repressão, por um lado, e, por outro, a luta das vítimas do regime em busca da reconstituição da própria memória reprimida.

No conto, essa luta pela reparação e recuperação da memória obstruída é representada por Laura, nome pelo qual conhecemos a protagonista. Trata-se de uma luta interior, travada no plano do inconsciente da personagem e que nos é dada a conhecer por um narrador onisciente. Já no início do relato, somos apresentados por esse narrador a essa “chamada Laura”, que sabe sobre si mesma exatamente o que sabemos sobre ela: absolutamente nada. Laura passa os dias encerrada em uma residência (pelo que se supõe, um apartamento), de onde nunca sai por uma série de razões, seja pelo temor do que possa encontrar do lado de lá da porta, seja porque, na verdade, ela não está lá tão segura de que tenha liberdade para transpor aquele limite. As chaves estão lá, ao seu alcance e bem próximas da porta, mas ela nunca se arrisca a experimentá-las - como experimenta, por exemplo, os nomes que, para seu reiterado espanto, ela consegue atribuir aos objetos. São substantivos comuns, extraídos do ambiente doméstico: *plato*, *taza*, *baño*... Quanto aos nomes próprios, bem...

Sofrendo claramente de amnésia aguda, a mulher (presumivelmente, jovem) não tem certeza nem sequer se Laura é o seu verdadeiro nome, mas ao menos é por ele que a chamam. Quem a chama, neste caso, são as duas únicas pessoas com quem Laura tem algum tipo de contato no decorrer dos dias: a primeira é Martina, empregada doméstica discretíssima, que sempre fala a “voz baixíssima”, atende a todos os pedidos corriqueiros de Laura (uma xícara de chá, uma almofada...), mas não fala com ela nada além do estritamente necessário. O segundo é uma grande incógnita - tanto para ela como para o leitor. Quem será esse homem que mantém com Laura uma tão estranha relação? Quem é esse “sem-nome”, de múltiplos nomes que nada querem dizer, e que, regularmente, visita Laura no imóvel? É ele o guardião das chaves que sempre usa ao sair; é ele quem, logo se percebe, mantém Laura encerrada ali, aquele que está no comando de toda aquela estranha situação. Mas que situação seria aquela, exatamente? Em suas furtivas visitas, esse homem que se apresenta como elo entre Laura e uma suposta “realidade” troca pouquíssimas palavras com a moça. No lugar das palavras, ganha vazão o desejo: invariavelmente, os dois se entregam à prática sexual. Não que Laura tenha escolha, isto também logo se esclarece. Mas é inegável que, em meio a sensações que misturam o medo e uma gradual desconfiança, Laura se sente atraída por aquele seu impositivo amante. Entrega-se ao prazer sexual como quem tem no instintivo desejo o único elo dela consigo mesma, a única coisa “que pertence mesmo a ela”, os únicos momentos em que ela se sente mesmo viva. Supostamente, seria ele o seu marido, cujo nome ela enfim recorda: Roque, como sugere certa foto de casamento em que ela, ausente de si mesma sob o véu de noiva, posa ao lado do homem que agora a frequenta. Mas Laura tampouco se recorda de matrimônio algum, e a tal foto lhe parece tão pouco familiar como todos os demais detalhes naquele apartamento onde tudo é impessoal, das cores das paredes ao comportamento da empregada. Tudo ali é artificial: a foto, a planta, ela mesma... Então, seria Roque seu marido, seu amante, seu carrasco ou seu carcereiro? Ou quiçá tudo isso ao mesmo tempo?

A ideia da carceragem ganha força ao longo da narrativa, conforme vai-se evidenciando, a cada novo detalhe ou situação, uma conclusão iniludível: aquela mulher vive em cárcere privado. Durante suas visitas, Roque sempre mantém, guardando a porta pelo lado de fora, dois sentinelas que formam sua escolta pessoal e cuja presença Laura só pode pressentir. Sem jamais vê-los, chama-os de Uno e Dos. As próprias chaves, conclui ela a certa altura, não passam de uma armadilha, chaves falsas ali abandonadas de propósito, como que casualmente, só para que Roque possa saber se ela chegou a tentar usá-las.

À medida que o conto avança, outros atos sexuais são narrados ao leitor, e estes vão se revelando cada vez mais cruéis. Certamente deleitando-se com a situação, o companheiro (aliás, “parceiro”, já que ele repele o primeiro termo) submete-a a uma série de humilhações, que vão de insultos verbais até uma situação análoga a um estupro, passando ainda pela insinuação de práticas sadomasoquistas que envolvem o uso de um chicote de equitação. Na cama, Roque seguidamente grita com ela e interpela-a por termos como “cadela” e “puta”, mas a violência não se limita ao campo verbal. Culmina com um episódio, misto de sadismo e voyeurismo, em que o enigmático personagem praticamente violenta Laura no sofá da sala de estar, voltado para o olho mágico da porta principal, enquanto se exhibe para um deduzível público (Uno, Dos e sabe-se lá mais quem), que assiste a tudo e escuta os “uivos” emitidos pela moça. De resto, Roque em geral a trata como a um animal (uma cadela), muito raramente dignando-se a dirigir-lhe a palavra, responder-lhe perguntas, dar-lhe qualquer atenção, muito menos qualquer explicação sobre a confusa situação em que ela se vê imersa e que, gradativamente, vai buscando compreender.

E aí está precisamente a espinha dorsal da trama: quanto mais Laura sofre violências, mais ela toma consciência da violência geral em que consiste a própria situação a que está submetida; mais e mais vai emergindo, em seu

íntimo (no poço fundo e escuro existente em seu interior, cuja borda ela vai margeando), o desejo de recordar o que se perdeu em alguma curva que ficou para trás no caminho. “Sim, porque caminho houve”. Aos poucos, uma sucessão de detalhes a levam a se questionar sobre si mesma e como foi parar ali. Entre eles, o mais inquietante na certa é a extensa cicatriz, ainda fresca, que ela leva no dorso e que só consegue enxergar com a ajuda de um espelho. Além disso, à medida que ela vive algumas situações extremas, vão sendo evocados e recuperados fragmentos de recordações que a ajudam a ir reconstituindo essa memória que lhe fora extirpada. Mas trata-se de lembranças traumáticas, que lhe provocam dor e medo e que, logo, ela acaba repelindo. Portanto, o conto acaba se centrando, da metade em diante, neste confronto de Laura consigo mesma, luta íntima entre o medo de recordar (talvez seja mais cômodo, ou no mínimo menos sofrido, permanecer na zona escura do “não saber”) e o crescente, mas angustiante desejo de conseguir montar o quebra-cabeça.

14

Assim, Laura passa boa parte do conto flertando com o limiar desse poço escuro da memória que cala dentro dela (seu inconsciente) e que lhe foi interdita. Até que, certo dia, de modo totalmente inesperado, ocorre um evento que foge por completo à rotina das visitas: alguns homens (que se supõem subordinados) vêm urgentemente ao encontro de Roque no apartamento onde ele se encontra com Laura. Na entrada, chamam-no de “Coronel” e o alertam sobre uma sublevação de tropas em seu quartel, como Laura escuta de relance. O “Coronel Roque”, então, vai-se embora sem qualquer explicação e passa dias sem aparecer ou dar notícias. Ele nunca se ausentara por período tão longo, e Martina, a empregada, já reluta entre esperar mais um dia ou marchar-se dali de vez com o dinheiro acumulado pelos seus discretíssimos serviços. Eis que, subitamente, Roque vai ao encontro de Laura, em busca de um desenlace para a intrigante história entre os dois: tirando-a de um sono profundo em que ela “caminhava sobre as águas do segredo sem se molhar”, o homem, sem rodeios, parte para o ajuste de contas: expõe-lhe uma bolsa que pertencera a ela, dentro da qual há um revólver carregado, que igualmente era de Laura.

Indiferente ao desespero da outra, logo convertido em uma espécie de estado catatônico ante as horríveis revelações, Roque a obriga a ouvir tudo: xingando-a de várias maneiras, diz que tudo o que fez, só o fez para protegê-la desde o início; que ela havia sido presa bem no momento em que lhe apontava uma arma para assassiná-lo, ele a quem ela odiava sem nem sequer conhecer; que por isso, como atentara contra a vida dele, ela pertencia a ele desde o momento da captura; que ele não deixara mais ninguém tocar num fio de cabelo dela e se encarregara de todo o rito de tortura; que poderia, se quisesse, ter-lhe quebrado todos os ossos (afinal, todos eles eram “seus”), mas que “limitou-se” a quebrar o seu nariz, pois tinha em mente algo maior; que, se ela tinha as suas armas, ele também tinha as suas, e, se ela o odiava, ele poderia perfeitamente obrigá-la a amá-lo; que para isso foi preciso parti-la em duas como se parte um cavalo ao meio, transformando-a como ele bem quisesse; e que ela precisava saber de tudo, como passava a saber naquele instante, para que assim a sua “obra” estivesse consumada. Dito isto, Roque decreta que o “joguinho” terminou e, concedendo a alforria à prisioneira, simplesmente vai-se embora. Em direção à porta, dá as costas para Laura, deixando com ela o seu velho revólver, carregado. De súbito, então, ela passa a entender algumas coisas, sobretudo a função daquele instrumento. Alça a arma e, pela segunda vez, aponta-a para o Coronel.

E assim o conto é encerrado.

Como resume Laura Sesana (2015, p. 4), *Cambio de armas* é uma das obras mais discutidas e analisadas de Luisa Valenzuela. Para essa autora, o volume de contos, que culmina com o homônimo relato, “é um livro que se propõe oferecer uma visão alternativa da Guerra Suja, executada entre 1976 e 1983 na

Argentina, sob a ótica das mulheres e de outros grupos oprimidos”¹. Segundo a concepção de Gustavo Sainz (1999, p. 18-19), é um livro que fala de resistência feminina. “Nos cinco contos que integram o volume, as protagonistas resistem à opressão e à submissão”, conforme destacou Sharon Magnarelli (1988).

A ideia que opera como mote de “Cambio de armas” pode parecer absurda. Mas absurda também não era a própria ditadura? O argumento teria sido inspirado em ocorrências reais de casos de torturadores apaixonados ou apegados em algum nível afetivo a suas vítimas - só mais um dos absurdos derivados de regimes como o que vigorou na Argentina de 1976 a 1983. No conto em tela, a personagem Laura foi divorciada de seu passado, desalojada de si mesma e excluída do direito ao exercício do livre-arbítrio. Nem mesmo os detalhes menos relevantes do gerenciamento doméstico no “llamado departamento” em que ela passa a viver parecem ser da sua conta - “los pormenores del funcionamiento de la casa [...] aparentemente no concernían a la llamada Laura” (VALENZUELA, 1999, p. 162). A personagem, enfim, se encontra em estado de “zero absoluto” (logo, neste aspecto, é menos que Uno e Dos, como ela chama os dois vigias que montam guarda do outro lado da porta do apartamento no qual foi enclausurada). Conduzido pelo personagem Roque, o processo de aniquilação do indivíduo é calculado, premeditado, friamente planejado. O torturador se viu a vítima “metrificadamente” até o ponto preciso em que, mesmo sobrevivendo, ela tivesse a vontade quebrada, a memória aplastada e a consciência de si mesma esmagada.

Na certa, tanto os dois personagens como o conto em que ambos contracenam se oferecem como ricas oportunidades para a verificação e a análise de alguns

¹ É nossa a tradução de todos os excertos de análises de Gustavo Sainz, Laura Sesana, Sharon Magnarelli, Graciela Gliemmo e Fernando Aínsa. Os trechos extraídos dos contos de Valenzuela foram mantidos no original.

dos componentes mais relevantes na estética de resistência de Luisa Valenzuela. Entre estes, destaca-se o enfrentamento à política da desmemória, sobre o qual nos deteremos a seguir.

Memória e esquecimento em “Cambio de armas”

A velha, que tomara na palma da mão a perna de Ulisses, ao apalpá-la, reconheceu a cicatriz; largou o pé, que caiu dentro da bacia, o bronze ecoou, o vaso oscilou e a água derramou-se pelo solo. Então, seu coração, a um tempo, foi tomado de tristeza e de alegria, os olhos se lhe encheram de lágrimas, a voz se lhe tolheu na garganta. E tocando no queixo de Ulisses, disse: “sem dúvida, tu és Ulisses, meu filho querido! E eu não te reconhecia! Foi preciso primeiro ter tocado no corpo do meu amo!” (HOMERO apud GAGNEBIN, 2009, p. 107).

O excerto acima é a transcrição dos versos imortalizados por Homero em sua *Odisseia*, nos quais o autor narra a cena do retorno de Ulisses a seu palácio, sob o disfarce de um velho e sujo mendigo, após concluir são e salvo a travessia do Mediterrâneo na viagem de regresso a Ítaca. No episódio, a sua antiga criada, Euricleia, a princípio não o reconhece. Mas, ao lavar-lhe os pés e tocar a cicatriz em sua perna, enfim pode enxergar no mendigo, através das vestes maltrapilhas, o seu bom e velho patrão. Como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 107), é com essa famosa passagem que Erich Auerbach inicia seu clássico estudo *Mimesis*. A cicatriz que permite a Euricleia, entre feliz e espantada, identificar o seu amo determina, então, um corte temporal na narrativa, no qual Homero “abre um parêntese” para narrar, em 73 versos, o episódio em que o herói obteve a marca inscrita em sua pele.

Na tenra infância do Odisseu, seu avô, Atólico, fizera-lhe um convite formal: quando crescesse, o neto deveria visitá-lo, receber presentes dele e, mais importante, provar o seu valor de herdeiro varão numa caça a javalis. Já crescido, Ulisses atende ao convite do avô: visita-o e vai caçar com os filhos de Atólico no Parnaso, onde acaba gravemente ferido por um javali, que lhe deixa a cicatriz no corpo. Como assinala Gagnebin (2009, p. 108), a ferida sofrida então pelo jovem Ulisses é, sem dúvida, grave. Não se trata mais de um

arranhão de menino. Já curado e de volta ao lar, Ulisses é recebido com alegria pelos pais, que desejam ser informados de todos os pormenores referentes ao incidente e à cicatriz. Ulisses, então, começa a contar tudo aos dois, no que a narrativa de Homero retorna à cena de seu reencontro com a criada, Euricleia, no palácio que deixara havia anos.

De acordo com Gagnebin (2009, p. 108-109), na *Odisseia* a cicatriz de Ulisses permite realçar dois elementos que a autora considera essenciais no contexto sociopoético dessa epopeia homérica. Representa, em primeiro lugar, o signo que comprova o heroísmo a que ele estava predestinado e que cedo nele se manifestou, no episódio da caça a javalis proposta por Atólico - espécie de rito de passagem da adolescência para a vida adulta, a partir do convite feito pelo avô que lhe deu nome. Portanto, Gagnebin reconhece aí o tema da filiação e da continuidade de gerações. Em segundo lugar, o que de fato mais importa para esta análise: a cicatriz é o que provoca as pessoas (no caso, os pais de Ulisses) a quererem saber o que ocorreu. A um só tempo, a cicatriz é o que desperta a vontade de saber e o que desencadeia a narrativa que transmite e sedimenta a memória do vivido. Assim, para Gagnebin, o segundo elemento consiste na afirmação da força da palavra enquanto narração.

18

O jovem Ulisses volta para casa e conta suas aventuras aos pais, impacientes em saber o que aconteceu. Nesta passagem, ele faz uma narrativa que prefigura a outra longa narrativa que fará, mais tarde, na corte dos Feácios e, em sua volta, a Penélope, quando tiver regressado mais uma vez à pátria, mas desta vez herói feito e rei desconhecido. No episódio da caça ao javali, Ulisses, jovem, narra, por assim dizer, uma mini-odisseia dentro da *Odisseia*. Na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração (GAGNEBIN, 2009, p. 109, grifo nosso).

Assim como Ulisses, a personagem Laura, protagonista do conto “Cambio de armas”, carrega uma cicatriz no corpo. Ao contrário de Ulisses, porém, trata-se de uma cicatriz cuja origem ela desconhece e cuja história, portanto, ela não pode narrar a ninguém, nem mesmo para si mesma. Uma cicatriz estranha, misteriosa, profunda, recente e sensível ao tato, marcada de fora a fora em

suas costas. Quando Laura se mapeia no espelho, em busca de algum indício, algum fio de memória a ser puxado, a marca inscrita em sua pele é o que mais intriga a moça:

Allí está [...] esa larga, inexplicable cicatriz que le cruza la espalda y que sólo alcanza a ver en el espejo. Una cicatriz espesa, muy notable al tacto, como fresca aunque ya esté bien cerrada y no le duela. ¿Cómo habrá llegado ese costurón a esa espalda que parece haber sufrido tanto? Una espalda azotada (VALENZUELA, 1999, p. 160-161).

É essa cicatriz, que Laura vê ao se examinar no espelho, o que inicialmente a impele a buscar reconhecer-se a si mesma (assim como Euricleia reconheceu Ulisses a partir da marca gravada em sua perna), o elemento que a leva a se fazer a pergunta essencial: quem é ela, afinal? Que história a ser narrada será aquela que há de existir por trás de tão profunda cicatriz? Que desconhecida narração repousará naquele túmulo de carne gravado em seu corpo? E, assim como a própria Laura (e como os pais de Ulisses na *Odisseia*), também nós, leitores, somos levados a querer saber junto com a personagem, e com ela nos perguntamos: afinal de contas, como ela conseguiu tal cicatriz? E, mais importante: quem é essa mulher que carrega nas costas essa marca, rastro de uma provável violência inscrita em alguma passagem de seu passado?

Para Laura, a narração de si mesma está vetada, já que ela foi tolhida do direito à memória. Resta a um narrador onisciente nos dar a conhecer a história da personagem, tateando juntamente com Laura esse trauma mal cicatrizado à medida que ela recobra a memória depositada naquela silenciosa marca. Ganha relevo, então, o papel desempenhado pela escrita na perenização da memória. O escritor é capaz de inscrever a memória no corpo da história e, como diria Gliemmo, “transformá-la em cicatriz através da linguagem” - assim como a cicatriz do trauma gravada no corpo e na memória da personagem.

Laura permanece oculta, escondidos seu corpo e a cicatriz sob o vestido e a dupla volta da chave. [...] Cicatriz, memória e escritura são termos que tecem uma rede precisa de sentido dentro deste relato. A cicatriz: essa marca feita na pele, uma inscrição que deixa

um resto e permite ler a dor, rastreá-la. A memória: onde se alojam os resquícios de um passado, aquilo que fica e permanece quase como obsessão, apesar dos estragos do esquecimento, deliberado ou espontâneo. A escrita: uma memória transformada em cicatriz através da linguagem (GLIEMMO, 2002, p. 96).

Assim, a cicatriz é a marca que deixa registrado um acontecimento doloroso vivido no passado, no próprio corpo de quem o viveu. Da mesma forma, a escrita pode ajudar a cicatrizar um episódio traumático na memória coletiva do povo que o viveu. Pode deixar registrado, como marca no corpo da história, determinado trauma coletivo, levando as pessoas a recordarem o que se passou - ou, mais precisamente, impedindo-as de aceitarem a opção pelo esquecimento do passado doloroso.

Conceituação

Neste ponto de nossas reflexões, convém passar brevemente pela conceituação de alguns dos termos que temos utilizado, a começar pelo conceito de trauma. Em *Vocabulário da Psicanálise*, Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis (1998) oferecem a seguinte definição ao verbete *trauma* ou *traumatismo (psíquico)*:

Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua **intensidade**, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica (LAPLANCHE; PONTALIS, 1998, p. 522, grifo nosso).

Por sua vez, na comunicação “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, publicada em *Lembrar escrever esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin define o trauma como “**a ferida aberta na alma, ou no corpo**, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma da palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2009, p. 110, grifo nosso). Já em “O que significa elaborar o passado?”, comunicação reunida na mesma compilação, a autora destaca que é próprio da experiência traumática a impossibilidade de esquecimento e a insistência na repetição. Como ela ressalta, os sobreviventes do Holocausto,

como o piemontês Primo Levi, egressos (ou emersos) do afogamento coletivo² realizado nos campos de concentração e extermínio nazistas, não conseguiram esquecer-se nem que o desejassem. Por isso,

seu primeiro esforço consistia em **tentar dizer o indizível**, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade (GAGNEBIN, 2009, p. 99, grifo nosso).

Em “Rememoração, repetição, perlaboração”, Sigmund Freud faz uma observação terapêutica que desperta a atenção de Paul Ricoeur, conforme assinala Gagnebin (p. 104, 2009). O criador da psicanálise enfatiza a coragem necessária ao indivíduo traumatizado para conseguir superar o estágio da repetição compulsiva e alcançar o processo de “perlaboração”, de maneira a impedir que o trauma se apodere da sua vida. Assim, o paciente afirma a vitória da vida (da qual, no entanto, o trauma sempre fará parte).

21

Para que o paciente consiga alcançar o processo de “perlaboração”, para que consiga sair da repetição compulsiva, isto é, da queixa incessante que se baseia na lembrança infeliz, sempre reencenada, deve ele, diz Ricoeur citando Freud, “adquirir a coragem de fixar sua atenção sobre as manifestações de sua doença. Sua própria doença não pode mais ser para ele algo de vergonhoso, ela deve se tornar um adversário digno, uma parte de sua essência, cuja presença tem boas motivações e da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior” (GAGNEBIN, 2009, p. 104).

Comentando especificamente o caso dos sobreviventes da Shoah que conseguiram retornar para os seus lares, Theodor Adorno (2001) alerta para o potencial destrutivo contido no “choque não superado dos que regressam”, isto é, a destruição coletiva que pode ser acarretada por um trauma coletivo não devidamente processado no curso da história. “Mas talvez não seja tão funesto para o futuro como o fato de literalmente ninguém conseguir já pensar nisso,

² Fazemos referência aqui ao último livro de Primo Levi, *Os afogados e os sobreviventes*, lançado em 1986.

pois todo o trauma, todo o choque não superado dos que regressam é um fermento de futura destruição” (ADORNO, 2001, p. 44).

Estudiosa da obra de Adorno, Gagnebin também põe em relevo as reflexões propostas pelo filósofo da Escola de Frankfurt acerca do antagonismo entre o esquecimento e o “dever de memória” que se impõe aos homens, isto é, o imperativo ético de preservar a memória da barbárie. Ele mesmo um judeu alemão, Adorno escreveu uma série de ensaios sociológicos e filosóficos, nas décadas de 1950 e de 1960 (imediate pós-guerra), sobre a necessidade de não se esquecer de Auschwitz - símbolo máximo da Shoah, o qual, na avaliação de Gagnebin (2009, p. 98), “continua sendo o emblema daquilo que não pode, não deve ser esquecido: daquilo que nos impõe um ‘dever de memória’”.

Na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens (GAGNEBIN, 2009, p. 97).

22

O próprio Adorno escreveu em sua *Dialética negativa*: “Hitler impôs um novo imperativo categórico aos homens em estado de não-liberdade: a saber, direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça” (ADORNO, 1970, p. 356).

Para Gagnebin (2009, p. 100), é importante observar que Adorno não diz que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz, tampouco ficar cultuando ou fetichizando objetos de memória. “No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes” (GAGNEBIN, 2009, p. 103). O que defende Adorno, isto sim, é que devemos fazer tudo para que algo semelhante não aconteça, para que Auschwitz não se repita. Mais do que festejos e solenidades para “resgatar a memória” e “manter vivo o passado”, a exigência de não-esquecimento corresponderia ao imperativo ético “de uma análise esclarecedora que deveria

produzir - e isso é decisivo - instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

Memória, esquecimento, cicatriz, história, trauma, escrita, narração... todos eles, conceitos que também se cruzam em “Cambio de armas”, conto no qual Luisa Valenzuela nos fala da necessidade de não se esquecer um trauma - um trauma pessoal, é verdade, em um sentido restrito, mas também um trauma coletivo em uma interpretação mais abrangente. Por meio da narrativa intimista, profundamente psicológica, da luta interior de Laura para recuperar a própria memória, Valenzuela também nos fala, como salienta Cordones-Cook (1991), da luta indispensável de um povo para recuperar e preservar a sua memória coletiva. E, assim, a trama/trauma pessoal de Laura ganha dimensões maiores, com ecos sociopolíticos do contexto que se vivia então. Colocando em primeiro plano o duro processo psicológico de um personagem para superar o esquecimento, Valenzuela propõe, por uma via profundamente artística, o que interpretamos como uma reflexão acerca da necessidade de se resistir ao olvido geral pretendido pelos militares que comandaram a ditadura de 1976-1983. Ao longo da leitura do texto, somos transportados para dentro da mente da protagonista e convidados a testemunhar, passo a passo, o lento processo de reconstituição da memória pessoal de Laura - penosa trajetória de lembranças reprimidas no fundo do inconsciente em direção ao patamar da consciência, ou “travessia”, para usar o termo freudiano, de seu “Mediterrâneo interior” em direção ao “esclarecimento”, para usar o termo adorniano. É esse processo que esmiuçaremos na sequência, com base em citações do conto e em aportes de alguns críticos literários que se detiveram a analisar “Cambio de armas”.

O processo de recuperação da memória em Laura

Na definição de Graciela Gliemmo, a personagem Laura vive no “tempo da desmemória”, instaurado por Roque, que brinca de (re)vesti-la e disfarçá-la, em sentido amplo, ao longo do sinistro *jueguito* (“joguinho” ou

“brincadeirinha”) a que ele se refere no desenlace do conto, quando “abre o jogo” para Laura.

Laura está despida de memória, enquanto o seu amante-repressor brinca de vesti-la, quase de disfarçá-la para lhe cobrir não só o corpo como também a alma e a mente. Os vestidos, as falsas chaves, a foto do casamento suplantaram os fatos reais instaurando **o tempo da desmemória**. Não se sabe aonde foi parar a “verdadeira” identidade de Laura. Talvez, como arrisca o próprio texto, no poço escuro da memória. Esse arquivo surpreendente e excepcional chamado inconsciente, um arquivo onde as marcas do que se viveu permanecem (GLIEMMO, 2002, p. 91, grifo nosso).

Laura, assim, não compartilha em absoluto das recordações de Roque - “él se le queda mirando muy fijo como sopesando el recuerdo de cosas viejas de ella que ella no comparte para nada” (VALENZUELA, 1999, p. 158) - e a ele, por evidente, convém que Laura de nada se recorde - “Después él queda como ido, entre ansioso y aterrado de que ella recuerde algo concreto” (VALENZUELA, 1999, p. 158).

24

No princípio do relato, o que domina Laura é o medo, que ainda preenche quase todo o espaço na disputa de território entre o querer e o não querer saber. “Una puerta cerrada con llave, sí, pero las llaves ahí no más sobre la repisa al alcance de la mano, y los cerrojos fácilmente descorribles, y la fascinación de un otro lado que ella no se decide a enfrentar” (VALENZUELA, 1999, p. 157). A chave lhe clamava aos berros que transgredisse o limite da porta do apartamento, mas ela relutava em tomar qualquer tipo de atitude: “Sólo que ella no, todavía no; sentada frente a la puerta reflexiona y sabe que no, aunque en apariencia a nadie le importe demasiado” (VALENZUELA, 1999, p. 157).

Num primeiro momento, o comportamento de Laura é marcado pela pura negação. Sabendo-se sã (ela não sabe como o sabe, mas tem certeza de não estar louca), aceita o estado geral de esquecimento que ao fim, precisa admitir, lhe resulta até um pouco agradável - “Pero al menos sabe, sabe que no, que no se trata de un escaparse de la razón o del entendimiento, sino de un estado

general del olvido que no le resulta del todo desagradable. Y para nada angustiante” (1999, p. 158).

Paralelamente, contudo, começa a emergir do fundo do inconsciente da personagem um princípio de inquietação, o qual se expressa em diversos momentos, seja na forma de uma indecifrável sensação de angústia - “La llamada angustia es otra cosa: la llamada angustia le oprime a veces la boca del estómago y le da ganas de gritar a *bocca chiusa*, como si estuviera gimiendo” (1999, p. 158) -, seja na formação de uma incipiente consciência de que alguma coisa se perdera em algum ponto do caminho que ficara para trás - uma consciência ainda abafada pela falta de vontade de recuperar o que foi perdido. Como nos informa o narrador, só Roque via (e ela via nos olhos dele que ele via) “lo que ella ha perdido en alguna curva del camino. Lo que ha quedado atrás y ya no recuperará porque, en el fondo, de lo que menos ganas tiene es de recuperarlo. Pero camino hubo, le consta que camino hubo [...]” (1999, p. 159).

25

Trata-se, então, naquela fase inicial do processo, de uma indefinível inquietação que vagarosamente ganha corpo e que a faz ensaiar algumas inócuas tentativas de “agarrar alguma lembrança no ar”:

Algo se le esconde y ella a veces trata de estirar una mano mental para atrapar un recuerdo al vuelo, cosa imposible; imposible tener acceso a ese rincón de su cerebro donde se le agazapa la memoria. Por eso nada encuentra: bloqueada la memoria, enquistada en sí misma como en una defensa (VALENZUELA, 1999, p. 158).

Eis que Laura tem uma primeira recordação concreta, singela e inofensiva: uma planta, que ela pede à empregada (Martina) que lhe comprem. A planta, em si, é um signo que poucas informações adicionais nos fornece a respeito de Laura (seria ela por acaso da zona rural do país?). De todo modo, um princípio promissor. “Tiene ya un recuerdo y eso le asombra más que nada. Un recuerdo feliz, sí, con una amargura que le va creciendo por dentro como una semilla, algo indefinible: exactamente como deberían ser los recuerdos” (1999, p. 161).

Ainda que aparentemente inofensiva, essa primeira pequena recordação desagradada a Roque, a quem por óbvio não interessa que ela fique a se recordar do que quer que seja. Na verdade, tanto ele quanto Martina ficam desconcertados com o pedido que foge insolitamente do script preparado para ela. “No me gusta que extrañe nada, no le hace bien. ¿Tomó todos los medicamentos? Tampoco tiene por qué estar pensando en el campo. ¿Qué tiene ella que ver con el campo, me pregunto?” (1999, p. 162). Sem saber bem como reagir, Roque acaba ordenando à empregada que lhe compre uma planta, mas é assertivo na ressalva: nada muito “campestre”. Significativo, o trecho propicia duas revelações importantes sobre Roque: ele provavelmente mantém Laura sedada (não se sabe que tipo de medicamentos são esses que ele lhe ministra) e, na realidade, pouco ou nada sabe acerca das origens dessa sua suposta “esposa”.

Juntamente com a aconchegante “lembrancinha” da planta, continua despontando em Laura aquele princípio de vontade, embora inconsciente, de se lembrar e de entender o que estava acontecendo. “Pero ella oyó la conversación [entre Roque y Martina] sin querer - o quizá ya queriendo, ya tratando de indagar algo, tratando sin saberlo de entender lo que le estaba pasando” (1999, p. 162). Nesse sentido, o elemento mais inquietante, e ao mesmo tempo mais estimulante para sua memória, é o espelho que lhe devolve sua imagem e, logo, a interrogação sobre sua própria identidade: “el único problema real es el que aflora cuando se topa sin querer con su imagen ante el espejo y se queda largo rato frente a sí misma, tratando de indagarse” (1999, p. 163).

Como indica Fernando Aínsa (2002, p. 75), comentando este processo de recuperação da memória no conto, Laura começa a ir juntando, pouco a pouco, um a um, “os indícios de que a memória necessita para ir reabilitando a consciência fragmentada de uma identidade que não se reconhece nos espelhos além do instante que vive”. Segundo esse autor, até mesmo o medo que oprime

Laura e sufoca o despertar da sua memória se apresenta, embora angustiante, como uma sensação vaga, indefinida e confusa, dado não poder ser direcionado especificamente a nada concreto. Afinal, medo do quê? E de quem? De onde deriva tal sensação?

Laura não pode ter medo porque não tem memória. Vive em um “presente absoluto” do qual toda lembrança foi apagada. O esquecimento a impede de transformar uma angústia difusa em um medo com causa e objeto. Entretanto, ainda sem vontade de recuperar sua memória, vai reconstruindo com dificuldade fragmentos de lembranças nos reflexos dos espelhos (AÍNSA, 2002, p. 74-75).

De fato, espelhos - como, anote-se de passagem, em muitos contos valenzuelanos - terão papel determinante no desenrolar deste processo.

O primeiro detonador

É então que entra em cena o primeiro dos três grandes “detonadores” (ou gatilhos) do fluxo mnemônico de Laura: o espelho de teto que Roque coloca no quarto dela, para que ela possa se ver enquanto eles fazem sexo e para que ele possa ver que ela se vê.

sobrepõem-se as cenas onde ela é humilhada através de uma sadomasoquista possessão na qual se reconhecem os rituais da tortura. Espelhos que a refletem do alto do teto, obrigando-a a se olhar quando se entrega debaixo dos insultos vis que a salpicam ao mesmo tempo em que uma sábia língua cheia de saliva a percorre (AÍNSA, 2002, p. 74-75).

No conto, esta cena-chave é assim narrada:

[...] y entonces él grita
- ¡Abri los ojos, puta!
y es como si la destrozara, como si la mordiera por dentro - y quizá la mordió - ese grito como si él le estuviera retorciendo el brazo hasta rompérselo, como si le estuviera pateando la cabeza. Abri los ojos, cantá, decime quién te manda, quién dio la orden, y ella grita un *no* tan intenso, tan profundo que no resuena para nada en el ámbito donde se encuentran y él no alcanza a oírlo, un *no* que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba y tanto su

imagen como el espejo sigan allí, intactos, imperturbables, y ella al exhalar el aire retenido sople Roque, por primera vez el verdadero nombre de él, pero tampoco eso oye él, ajeno como está a tanto desgarramiento interno (VALENZUELA, 1999, p. 164).

Grande equívoco de Roque. Segundo Laura Sesana (2015, p. 12), “o ‘NÃO’ de Laura ante o espelho é interpretado por Medeiros-Lichem e outros como o princípio da resistência em Laura. Este é o ponto em que desperta a resistência no oprimido”.

No início do ato sexual, Laura se sente artificial tal qual a planta, mas é precisamente o sexo que a faz reconhecer-se e saber-se viva. A ativação do desejo sexual ativa simultaneamente um processo de autorreconhecimento, e é bem neste momento, no qual ela adquire maior consciência de si mesma, que o parceiro/algoz, obedecendo ao impulso de consumir o próprio desejo sádico, acaba involuntariamente acelerando esse processo de reativação da memória da prisioneira, ao berrar com ela e chamá-la de “puta”, o que a faz recordar cenas passadas durante a tortura. A violência verbal (simbólica) a remete à violência física, à violação de seu corpo, a mesma que nele deixou a marca daquela estranha cicatriz que ela ainda não consegue interpretar. A inesperada humilhação imposta pelo parceiro e o violento insulto que ele lhe dirige a levam a revisitar no inconsciente situações de sadismo relativamente análogo, embora de outra natureza: aquelas experimentadas por ela sob tortura. Tais situações, então, regressam do fundo de sua memória durante a consumação do ato sexual, justapondo-se a este no plano da narrativa, sem um corte que demarque essa transição de uma cena à outra (do presente ao passado resgatado). Assim sendo, a dor sofrida no presente é o que lhe permite resgatar aquela outra mais profunda vivida no passado, que se encontrava represada em algum lugar do seu inconsciente e que então vem à tona a partir da dominação sexual. Esta, então, é o que detona o processo de recuperação da memória do trauma.

Não é nem um pouco casual que, bem neste momento, na conclusão desta passagem, Laura pela primeira vez chame Roque, seu agressor, pelo verdadeiro

nome - ainda que ele não o tenha percebido. Ao atribuir pela primeira vez o significante correto àquele a quem deseja nominar, Laura revela o passo largo que acaba de dar no resgate da compreensão do pleno significado desse “outro”. O “sem-nomes”, então, passa a ter nome. E, se ela se lembra do significante, há de se lembrar também do significado.

Na continuação da narrativa, demonstra-se que o episódio do espelho parece mesmo ter aberto outras comportas. A certa altura, por exemplo, Laura se pega divagando sobre noções como a de “arma” (sem dúvida uma nova inquietação): “¿Arma, calle, puño? ¿por qué se le ocurrían esas ideas? La noción de calle no es en realidad la que más la perturba. La noción de arma, en cambio...” (1999, p. 165). Porém o processo é moroso, pequenos progressos se alternam com alguns retrocessos e, apesar de tudo, ela continua resistindo nesta dualidade entre o medo e o desejo de saber.

Pero ésta es la clase de pensamiento que ella prefiere callar, al menos a sabiendas, porque por otro lado está esa zona oscura de su memoria (¿memoria?) que también calla y no precisamente por su propia voluntad.

El pozo negro de la memoria, quizá como una ventana a una pared blanca con ciertas chorreaduras. Él nada le va a aclarar y en última instancia ¿qué le importa a ella? (VALENZUELA, 1999, p. 165)

Em todo caso, Roque aparentemente começa a nutrir certa desconfiança, por isso resolve montar um pequeno “teatrinho”, com o deduzível propósito de testar Laura (Até que ponto ela sabia? Até que ponto ele devia se preocupar?). Sob um pretexto fajuto, anuncia à mulher um evento completamente atípico: no dia seguinte, receberá alguns colegas (sem precisar de quem se trata ou entrar em qualquer minúcia), razão pela qual lhe dará um vestido novo. Dito e feito: na noite seguinte eles recebem os visitantes sobre quem nada sabemos. A noite transcorre de modo artificial, mas, aparentando naturalidade, os visitantes dirigem perguntas a Laura, principalmente sobre o seu estado de saúde, e reparam em seu nariz (o mesmo que, no fim do conto, descobre-se ter sido quebrado por Roque). O “interrogatório” prossegue e, sem saber bem por

que, Laura tem a sensação de que está passando por algum tipo de “teste” e que ela não pode falhar nessa provação (seu inconsciente conversando com ela e a transportando para interrogatórios de outra ordem).

- ... fue aquella vez que pusieron las bombas en los cuarteles de Palermo, ¿recuerda? - estaba diciendo uno y naturalmente se dirigió a ella para hacer la pregunta.
- No, no recuerdo. En verdad no recuerdo nada.
- Sí, cuando la guerrilla en el norte. ¿Usted es tucumana, no? Cómo no se va a acordar.
- Y el sinnombre, con los ojos fijos en su vaso:
- Laura ni lee los diarios. Lo que ocurre fuera de estas cuatro paredes le interesa muy poco (VALENZUELA, 1999, p. 167).

Mais tarde, quando os “colegas” já se haviam retirado, “él la observa con el aire del que está conforme con la propia obra” (afinal, pudera confirmar que Laura ainda era um livro em branco), enquanto “de golpe ella siente ganas de vomitar” (VALENZUELA, 1999, p. 166).

A cada situação, Laura vai tomando consciência sobre a existência de um “poço negro e profundo dentro dela” (a bela metáfora cunhada por Valenzuela para esse universo do inconsciente). Progressivamente mais tentada a se jogar dentro dele, segue, porém, relutando em fazê-lo de vez. A esta altura, já tem plena ciência de que o animal existe dentro do poço (ou seja, dela mesma), ainda que momentaneamente sossegado. Mas ela oscila entre despertá-lo do sono profundo ou deixá-lo aquietado por temor à sua patada.

¿No habrá algo más, algo como estar en un pozo oscuro y sin saber de qué se trata, algo dentro de ella, negro y profundo, ajeno a sus cavidades naturales a las que él tiene fácil acceso? Un oscuro, inalcanzable fondo de ella, el aquí-lugar, el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe sin querer saberlo, sin en verdad saberlo y ella se acuna, se mece sobre la silla, y el que se va durmiendo es su pozo negro, animal aquietado. Pero el animal existe, está dentro del pozo y es a la vez el pozo, y ella no quiere azugarlo por temor al zarpazo (VALENZUELA, 1999, p. 168, grifo nosso).

Neste íterim, cumpre fazer um registro, praticamente impositivo, com relação à proximidade entre a figura de linguagem usada por Valenzuela nesta parte do

conto e a que a autora usou em um trecho do “Pequeno manifesto” publicado em 1983, ano seguinte à publicação de “Cambio de armas”, pela *Review of Contemporary Fiction*, *Luisa Valenzuela number*, reproduzido pelo escritor mexicano Gustavo Sainz no prólogo de *Cuentos completos y uno más* (1999): “O animal literário em cada escritor(a) requer paz e tenta subtrair-se das perturbações externas para poder criar a seu agrado. O animal político não o deixa, volta e meia o desperta do seu doce sonho com uma patada desleal” (VALENZUELA, 1983, apud SAINZ, 1999, p. 16).

O segundo detonador

Quando Laura já começava a circundar o “poço negro e fundo” que a habitava, Roque comete o seu segundo grande erro. Sem calcular bem seu movimento e sem nenhum aviso prévio, apresenta-lhe em certa ocasião nada menos que um chicote daqueles usados em cavalgadas - insinuação, subentende-se, do desejo de realizar algum tipo de prática sadomasoquista naquela “câmara de tortura sexual”. Ao término da leitura do conto, quando já estão reveladas as “verdadeiras identidades” de ambos, o subtexto se torna ainda mais claro: o torturador sob o disfarce de “marido” gostaria de reeditar alguns momentos alusivos à tortura que ele costumava praticar nos “porões da ditadura”, e que chegara a praticar contra a própria Laura. A reação dela, no entanto, não poderia ser de maior desespero:

Ella lo contempla [al paquete] con cierta indiferencia. Hasta que del paquete surge, casi inmaculado, casi inocente, un rebenque de los buenos. [...] Y ella que no sabe de esas cosas, que ha olvidado los caballos - si es que alguna vez los conoció de cerca -, ella se pone a gritar desesperada, a aullar como si fueran destriparla o violarla con ese mismo cabo del talero (VALENZUELA, 1999, p. 169).

O choque detona a recordação do seu verdadeiro amado (outrora companheiro de guerrilha, como o leitor pode presumir), que no seu íntimo ela sabe estar morto, bem como a sensação de uma missão que, após a morte do homem amado, ela precisava finalizar sozinha.

el amado está muerto. ¿Cómo puede saber que está muerto? ¿Cómo saber tan ciertamente de su muerte si ni ha logrado darle un rostro de vida, una forma? Pero lo han matado, lo sabe, y ahora le toca a ella solita llevar adelante la misión; toda la responsabilidad en manos de ella cuando lo único que hubiera deseado era morirse junto al hombre que quería (VALENZUELA, 1999, p. 169).

O chicote, assim, pode ser considerado como o segundo grande detonador, como frisa o próprio texto: “por el simple hecho de haberle despertado tamaña desesperación. De haber sido un detonante” (1999, p. 170). É o elemento que libera nova onda de lembranças dolorosas provocada pela explosão de mais um dique da memória - “Una compleja estructura de recuerdos/sentimientos la atraviesa entre lágrimas, y después, nada. Después sentir que ha estado tan cerca de la revelación, de un esclarecimiento” (1999, p. 170).

É emblemático que o chicote (no caso, o *rebenque* usado para cavalgar apresentado por Roque a Laura, insinuando uma proposta de ato sadomasoquista na cama que remete ainda mais à experiência da tortura) seja um dos mais importantes elementos ativadores da memória da prisioneira. Ante a aterradora visão do objeto (um símbolo fálico indissociável da ideia de tortura e que seu inconsciente logo vincula a tal ideia), Laura instintivamente tem um acesso de pânico que não consegue elaborar racionalmente - o medo que até então ela pressente de modo um tanto pulverizado se concretiza e se potencializa, na medida em que agora pode ser canalizado para um objeto, um “motivo” concreto. Graças a esse signo que opera como um destravador (“destrava-dor”) do bloqueio sofrido por ela, Laura é inconscientemente transportada para o fundo do poço interior cuja beirada ela então já rodeava, hesitando, porém, em se atirar por completo dentro dele. Na medida em que o chicote a transporta, o poço interior transborda. Cumpre ressaltar que a imagem do chicote, a exemplo da máscara e do espelho, é um elemento recorrente na narrativa valenzuelana, ao ponto de figurar no título do seu romance *Cola de lagartija* (1983). O “rabo de lagartixa” nada mais é que uma antiga expressão usada nos quartéis e aparelhos de repressão para se referir ao

chicote com que os prisioneiros políticos eram açoitados. Analogamente, trata-se do mesmo chicote empunhado pelos feitores dos blocos no *Lager*, o mesmo que assombrava os “prisioneiros étnicos” dos nazistas, como relata, por exemplo, Primo Levi em *É isto um homem?* (1947).

Entretanto, a liberação das dores intensas que afluem com a abertura das comportas da memória acaba tendo um efeito novamente ambíguo. Não obstante reavivar lembranças, reaviva também o sofrimento consciente (ou semiconsciente), logo também o conflito entre o alcance do esclarecimento e o medo de furar a “nuvem rosa”; o desejo de conservar intacta a nuvem artificial sobre a qual ela pode continuar vivendo comodamente, alheia a preocupações de qualquer sorte, ainda que alienada de si mesma. Diante da segunda onda de recordações provocada pelo rompimento de mais uma barreira que impedia o fluxo da memória - detonada pela visão do chicote -, a moça mais uma vez retrocede e reluta em dar livre vazão a esse atordoante fluxo.

33

Pero no vale la pena llegar al esclarecimiento³ por vías del dolor y más vale quedarse así, como flotando, no dejar que la nube se disipe. Mullida, protectora nube que debe tratar de mantener para no pegarse un porrazo cayendo de golpe en la memoria (VALENZUELA, 1999, p. 170).

A Roque, é claro, só interessa deixá-la nesta confortável zona de alienação e esquecimento. Para isso, quanto menos ela pensar, tanto melhor para ele.

Solloza en sordina y él le pasa la mano por el pelo tratando de devolverla a esta zona del olvido. Le pasa la mano por el pelo y le va diciendo con voz edulcorada:

- No pienses, no te tortures, vení conmigo, así está bien, no cierras los ojos. No pienses. No te tortures (dejáme a mí torturarte, dejáme ser dueño de todo tu dolor, de tus angustias, no te me escapes).

[...]

El hecho es que la explosión se produce y ella queda así, desconectada, en medio de sus propios escombros, sacudida por culpa de la onda expansiva o de algo semejante (VALENZUELA, 1999, p. 170).

³ Curiosa a escolha de palavras de Valenzuela aqui, que nos transporta ao antagonismo discutido por Adorno entre o **esclarecimento** (a vida orientada pela razão e o saber) e o **mito** (a vida alienada da razão).

O ponto de inflexão

Cada vez mais, a usual resistência que até aqui vinha vencendo o duelo interior de Laura dá lugar à noção primordial de que existe um segredo que a envolve. Mas qual?

No es una sensación nueva, no, es una sensación antigua que le viene de lejos, de antes, de las zonas anegadas. Casi un sentimiento, un saber extraño que sólo logra perturbarla: la noción de que existe un secreto. Y ¿cuál será el secreto? Algo hay que ella conoce y sin embargo tendría que revelar. Algo de ella misma muy profundo, prohibido (VALENZUELA, 1999, 171).

A aquisição de uma autoconsciência passa a vencer o dilema entre querer ou não entrar em contato novamente com a lembrança dolorosa. Ela sabe, no seu íntimo, que existe algo proibido (reprimido por ela própria) e se questiona sobre a fronteira entre o medo e a necessidade de saber:

¿Qué será lo prohibido (reprimido)? ¿Dónde terminará el miedo y empezará la necesidad de saber o viceversa? El conocimiento del secreto se paga con la muerte, ¿qué será ese algo tan oculto, esa carga de profundidad tan honda que mejor sería ni sospechar que existe? (VALENZUELA, 1999, 171)

Outros minidetonadores vão se acumulando, como por exemplo a gargalhada de Roque - “Sólo cuando ríe - en las raras, muy contadas ocasiones en que ríe - algo parece despertarse en ella y no es algo bueno, es un desgarramiento muy profundo por demás alejado de la risa” (1999, p. 174). “Libre para hundirse una vez más en ese pozo oscuro donde no existe el tiempo” (1999, p. 173), Laura passa a ter “estos accesos de rebeldía que tienen una estrecha relación con el otro sentimiento llamado miedo. Después, nada; después como si hubiese bajado la marea dejando tan sólo una playa húmeda un poquito arrasada” (1999, p. 174). “Ella sospecha - sin querer formulárselo demasiado - que algo está por saberse y no debería saberse. Hace tiempo que teme la existencia de esos secretos tan profundamente arraigados que ya ni le pertenecen de puro inaccesibles” (1999, p. 175).

Na visão de Fernando Aínsa (2002, p. 75), “ao integrar seus fragmentos, ao reconhecer no marido que a mantém aprisionada o torturador que a espancou e violou no passado, [Laura] adivinha o espaço possível de sua liberdade, afogado pela submissão do medo”. Conforme se acentua o processo de recuperação da memória (aliás, a vontade de recuperar a memória), a personagem - assim como a mulher de Barba Azul no clássico conto de Perrault⁴, também mantida prisioneira pelo “próprio marido” com uma “chave proibida” a seu alcance - “[intui] que essa liberdade não pode ser conquistada senão rebelando-se contra a ordem que a sujeita” (AÍNSA, 2002, p. 75). A coragem para se alçar contra o medo surge da curiosidade e do conhecimento. Da curiosidade que conduz ao conhecimento.

O terceiro detonador

35

Até que surgem enfim revelações, e Roque despeja-as todas de uma vez sobre Laura. Depois de sumir misteriosamente por dias, ele aparece de supetão, despertando-a de “un sueño en el que caminaba sobre las aguas del secreto sin mojarse” (VALENZUELA, 1999, p. 176). De início, ela resiste:

- No quiero saber nada, dejáme.
- ¿Cómo, dejáme? ¿Cómo no quiero saber? ¿Desde cuándo la señora decide en esta casa? (VALENZUELA, 1999, p. 176)

Roque mostra-lhe, então, a bolsa que ela portava quando foi capturada e que ele guardara por todo aquele tempo, dentro da qual repousava o revólver que ela quase disparara no atentado contra ele (chegara a fazer pontaria, quando acabou agarrada). O homem pergunta-lhe, então, se ela reconhece o que vê. Em resposta, “ella sacude con vehemencia la cabeza negando pero sus ojos están diciendo otra cosa. Sus ojos se ponen alertas, vivos después de tanto tiempo de permanecer apagados” (1999, p. 176).

⁴ O clássico conto de Barba Azul é parodiado por Valenzuela no conto “Llave”, integrante da seção “Cuentos de Hades”, de *Simetrías* (1993).

Ele ordena, então, que ela enfie a mão dentro da bolsa para sentir o seu conteúdo. Laura obedece, mas, ao tocar o objeto, toma um susto e imediatamente retira a mão, como se tivesse tocado a viscosa pele de um sapo. É o terceiro e decisivo detonador. Invade-a, então, a última onda de recordações, deixando-a prostrada, em estado de choque.

“No, grita de nuevo la cabeza de ella. No, no, no. Y con desesperación se sacude hasta darse de golpes contra la pared” (1999, p. 176). Sabendo como agir nestes momentos, Roque lhe dá uma bofetada, tira ele mesmo o revólver da bolsa e insiste para que ela pegue a arma das mãos dele.

- Tomá. Deberías conocer este revólver.
Ella lo mira largo rato y él se lo está tendiendo hasta que por fin ella lo toma y empieza a examinarlo sin saber muy bien de qué se trata (VALENZUELA, 1999, p. 176).

36

Ele então a avisa de que a arma está carregada.

Ella levanta la vista, lo mira a él ya casi entendiendo, casi al borde de lo que muy bien podría ser su precipicio.
- No te preocupes, linda. Vos sabés y yo sé. Y es como si estuviéramos a mano (VALENZUELA, 1999, p. 176).

Laura volta a se descontrolar e ele retoma o tom agressivo. Chega de adiamentos. É hora de ela saber a verdade, e nada vai impedi-lo de despejá-la toda, queira ela ou não, para que desta maneira a sua “obra” possa estar completa. A crueldade do momento é sublimada pela atenção que Laura se põe a fixar em uma gotinha de tinta ressecada saliente na pintura da parede, enquanto Roque descarrega as revelações tão dolorosas quanto impactantes.

Y la voz de él empieza a machacar, y machaca, lo hice para salvarte, perra, todo lo que te hice lo hice para salvarte y vos tenés que saber así se completa el círculo y culmina mi obra, y ella tan como un ovillo, apretada ahí contra la pared descubriendo una gotita de pintura que ha quedado coagulada, y él insistiendo, fui yo, yo solo, ni los dejé que te tocan, yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para

romperte la voluntad, transformarte, y ella que ahora pasa suavemente la yema de los dedos por la gotita, como si nada, como si en otra cosa, y él insistiendo eras mía, toda mía, porque habías intentado matarme, me habías apuntado con este mismo revólver, ¿te acordás? Tenés que acordarte, y ella que piensa gotita amiga, cariñosa al tacto, mientras él habla y dice podía haberte cortado en pedacitos, apenas te rompí la nariz cuando pude haberte roto todos los huesos, uno por uno, huesos míos, todos, cualquier cosa, y el dedo de ella y la gotita se vuelven una unidad, una misma sensación de agrado, y él insistiendo, eras una mierda, una basofia, peor que una puta, te agarraron cuando me estabas apuntando, buscabas el mejor ángulo, y ella se alza de hombros pero no por él o por lo que le está diciendo sino por esa gotita de pintura que se niega a responderle o a modificarse, y él embalado, vos no me conocías pero igual querías matarme, tenías órdenes de matarme y me odiabas aunque no me conocías, ¿me odiabas? mejor, ya te iba a obligar a quererme, a depender de mí como una recién nacida, yo también tengo mis armas, y ahí con ella la gotita reseca de ternura y más allá la pared lisa, impenetrable, y él tan sin inmutarse, repitiendo: yo también tengo mis armas (VALENZUELA, 1999, p. 176).

Após o fluxo de revelações de Roque, Laura se diz muito cansada e segue agindo de maneira casual, com uma serenidade absurda de tão incompatível com a gravidade das palavras dele, como se ela nada tivesse ouvido e tudo prosseguisse como antes. Chama-o para se deitar com ela, deixando-o estupefato:

- Estás loca ¿no me oíste, acaso? Basta de macanas. Se acabó nuestro jueguito, ¿entendés? Se acabó para mí, lo que quiere decir que también se acabó para vos. Telón. [...] Pero gracias de todos modos, fuiste un buen cobayo, hasta fue agradable (VALENZUELA, 1999, p. 176).

Ainda diante de uma Laura desorientada, que não alcança compreender inteiramente o que ele está tentando elucidar, Roque lhe explica, sumariamente, que vai partir e desaparecer - fica subentendida uma fuga relâmpago, devido à sublevação em seu quartel, que, possivelmente, derrubou o comando militar. Na manhã seguinte, a porta estará aberta, e ela estará livre para fazer o que lhe convier. Dito isto, insensível aos apelos da mulher para que ele permaneça com ela, Roque lhe dá as costas uma derradeira vez e, sem nem sequer se despedir, caminha em direção à porta, como tantas vezes fizera ao longo do seu “experimento”. É quando Laura de chofre tem a

surpreendente atitude, que brinda o leitor com um final completamente em aberto:

Ella ve esa espalda que se aleja y es como si por dentro se le disipara un poco la niebla. Empieza a entender algunas cosas, entiende sobre todo la función de este instrumento negro que él llama revólver. Entonces lo levanta y apunta (VALENZUELA, 1999, p. 178).

O revólver é a parte final do processo. Na última sessão de Laura com Roque (a um só tempo, sessão de tortura psicológica por um lado, mas também de “terapia regressiva” por outro), o revólver é o que a faz recuperar, enfim, a memória (ou pelo menos parte dela). É aquilo que lhe permite juntar de vez os fragmentos que vinham lhe voltando aos poucos ao longo do processo. Simultaneamente, então, o revólver é o que a faz recobrar a memória, e é esse resgate da memória o que a faz “recuperar” o revólver, ou seja, recuperar a consciência de seu uso, da sua “motivação”. Ao recuperar o revólver como o mote, o motivo, o motor da sua ação, Laura recupera enfim a si mesma e consegue então regredir precisamente ao ponto em que havia estagnado. O ponto em que sua vida e o seu próprio “eu” haviam sido interrompidos. Recupera, assim, a memória de um trauma pessoal, inserido em um trauma coletivo cuja cicatriz se pereniza na história e cuja memória também não se pode deixar apagar. Nessa luta contra o borrar da memória e o esquecimento coletivo, a “arma” declaradamente empunhada por Valenzuela, como o revólver de sua personagem, sempre foi a literatura.

38

Referências

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia [reflexões a partir da vida danificada]*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

ADORNO, Theodor. *Negative Dialektik*. Tradução de J. M. G. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970.

AÍNSA, Fernando. *El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002. p. 59-79.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- CORDONES-COOK, Juanmaría. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1991.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GLIEMMO, Graciela. Las dos caras de la luna: *Cambio de armas y Simetrías* de Luisa Valenzuela. In: *Simetrías. Cambio de armas*. Luiza Valenzuela y la crítica. Caracas: Ex-Culturas, 2002. p. 89-100.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MAGNARELLI, Sharon. *Reflections/ Refractions. Reading Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1988.
- SAINZ, Gustavo. La narrativa de Luisa Valenzuela. In: *Cuentos completos y uno más*. Cidade do México: Alfaguara, 1999. p. 13-20.
- SESANA, Laura. *Procesos de liberación: Cambio de armas*. Disponível em: <https://concept.journals.villanova.edu/article/view/150/121>. Acesso em: fev. 2022.
- VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. Cidade do México: Alfaguara, 1999.

Recebido em: 31 de maio de 2022
Aprovado em: 15 de outubro de 2019.