



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e práticas sociais

JULIANA DE JESUS AMORIM PÁDUA

Os corpos que restam

signos marginais na poética de Diamela Eltit.

Fragmentos da dor e do gozo em *Lumpérica* e *Vaca Sagrada*

Brasília 2009

JULIANA DE JESUS AMORIM PÁDUA

Os corpos que restam

signos marginais na poética de Diamela Eltit.

Fragmentos da dor e do gozo em *Lumpérica* e *Vaca Sagrada*

Dissertação realizada sob a orientação da Prof^a.
Dr^a Elga Pérez Laborde e apresentada à banca
examinadora como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Literatura – Área de
concentração “Literatura e Práticas Sociais”, pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade de Brasília.

Brasília 2009



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e práticas sociais

JULIANA DE JESUS AMORIM PÁDUA

Dissertação de mestrado intitulada “Os corpos que restam: signos marginais na poética de Diamela Eltit. Fragmentos da dor e do gozo em *Lumpérica* e *Vaca Sagrada*.”, avaliada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores.

PROFESSORA DOUTORA ELGA PÉREZ LABORDE (UnB)

(PRESIDENTE)

PROFESSORA DOUTORA PALOMA VIDAL (Unifesp)

(MEMBRO)

PROFESSORA DOUTORA CRISTINA MARIA TEIXEIRA STEVENS (UnB)

(MEMBRO)

PROFESSOR DOUTOR ANDRÉ LUIS GOMES (UnB)

(SUPLENTE)

*A minha mãe, para quem a escrita foi um quase-nada,
a quem a alma sempre foi além.*

Agradecimentos

Vá! apenas isso. Deixe que tudo encontre o seu próprio curso. Wiliam Alves Biserra, 18/02/2009

Nos diversos momentos desta produção, muitos agradecimentos:

ao sagrado, ao inefável, que na sabedoria judaica não se profana com palavras;

ao meu amor, todas as palavras, corpo e sangue dessas páginas. Wiliam, companheiro das horas diversas e adversas; na partilha das excitantes e ardorosas descobertas e nas lágrimas dos dias de improdutividade e de frustração. Obrigada sem-fim pela confiança e pela enorme paciência nesses dias;

a minha mãe, Maria Eleuza, novamente e sempre, por ter me inspirado a escrita dos últimos meses ao manifestar a vontade de voltar a estudar, pedindo-me que fosse eu a sua professora, justamente para ela, a quem considero minha primeira mestra;

a meu pai, Adalberto, cuja inteligência e gosto pela leitura me influenciaram no amor às letras. Homem dedicado à família, amigo de todas as horas;

a meus sobrinhos Matheus, Maria Clara e Ana Carolina; pequenas vidas que alimentam a minha existência;

a meus irmãos, Ana Cristina e Paulo José, amigos de toda a vida, amor que se renova sempre;

a minha avó Perpétua, pela coragem e pela amorosidade passadas de geração em geração (*in memoriam*);

a meus cunhados e amigos Tarcísio e Poliana;

a minha orientadora Elga Pérez Laborde, pela credibilidade, pelo respeito e, principalmente, pela liberdade; fundamentais para que eu seguisse o meu “próprio curso”;

à professora Paloma Vidal, toda a minha admiração e muitos agradecimentos pela generosa partilha sobre Diamela Eltit;

à professora Cristina Stevens, pelo apoio fundamental no início dessa jornada;

aos demais professores que conheci durante esse percurso;

à Dora e Jaqueline, pelo dedicado e competente atendimento à frente do TEL;

à Diana, Christina, Elizete e Patrícia, companheiras de trabalho, amigas de coração;

a todos os meus amigos e entes queridos, pela compreensão e pelo carinho demonstrados, principalmente nos momentos de minha ausência;

ao Colégio Militar de Brasília (CMB), pelos três meses de licença concedidos para estudo;

à Rosa Amélia, pela prestativa revisão dos capítulos;

Por fim, à Diamela Eltit, a quem a impenetrável palavra guarda a essência poética do indizível.

Resumo

A presente dissertação procura analisar os percursos literário e artístico de Diamela Eltit. No palco do relato, os corpos erráticos de representantes da marginalidade latino-americana. Separadas cronologicamente e inseridas em processos políticos distintos, as narrativas se entrecruzam na experiência esmagadora do regime militar no Chile e nas contingências das políticas neoliberais dos países periféricos; ambas, responsáveis pela perda do sentido histórico e pelo desvanecimento da participação popular. A partir dos “restos,” Eltit constrói uma épica marginal que restitui utopicamente um lugar de centralidade ao discurso dos desvalidos, mesmo em seus silêncios. Nas obras *Vaca sagrada* e *Lumpérica*, a subversão dos códigos do poder, dor e gozo se estabelecem como mediadores entre corpo e escrita; entre o sujeito e o outro.

Palavras-chave: Diamela Eltit, *Vaca sagrada*, *Lumpérica*, marginalidade, literatura latino-americana, dor/gozo.

Abstract

This dissertation aims to study the artistic and literary path of Chilean writer Diamela Eltit. On the narrative stage, representatives of Latin-American marginality. Separated by chronology and inserted in different political régimes, the books intertwine in the crushing experience of the Chilean dictatorship and the contingencies of the neo-liberal policies of the peripheral countries, both responsible for the loss of historical sense and the vanishing of popular political struggle. Starting from the “left-overs”, Eltit builds up a marginal epic that utopically restitutes a central place to the discourse of the downcast, even in their silences. In *Vaca Sagrada* and *Lumpérica*, the subversion of power rules, pain and *jouissance*, in the Lacanian sense, establish themselves as mediators between body and writing, between the subject and the other.

Key-Words: Diamela Eltit, *Vaca Sagrada*, *Lumpérica*, marginality, Latin-American literature, pain/*jouissance*.

Somos a diferença [...] nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença das épocas, nossos eus são a diferença das máscaras. Essa diferença, longe de ser a origem esquecida e recuperável, é essa dispersão que somos e fazemos. *Michel Foucault*

Sumário

Pensar os restos.....	12
Escrever nas margens, escrever sobre as margens.....	15
Parte I- As margens.....	24
1.1 No início de um depois: nos rastros da pós-modernidade.....	25
1.1.1 Modernismos.....	25
1.1.2 A crise das “pós”.....	27
1.1.3 Os pós-modernismos em território hispano-americano.....	30
1.2 Narrativas da dor: códigos da ditadura.....	32
1.2.1 Os restos da América Latina.....	33
1.2.2 Chile em pedaços: da utopia ao silêncio.....	35
1.2.3 Ecos nas produções literárias.....	38
1.3 O código marginal do feminino.....	40
1.3.1 Genelogia dos movimentos feministas.....	41
1.3.2 Os feminismos chilenos.....	44
1.3.3 Os corpos femininos de Diamela Eltit.....	47
Parte II- Os excedentes.....	50
2.1-palavras em trânsito.....	51
2.1.1 Alguns antecedentes.....	52
2.1.2 Percursos literários: do boom ao pós-boom.....	53
2.1.3 Narrativas chilenas.....	57
2.2- Texto e Prazer.....	60
2.2.1 Os excedentes da palavra.....	61
2.2.2 No alcance da escrita Eltitiana.....	65
2.2.3 A poética narrativa de Diamela Eltit.....	69
Parte III- Os fragmentos.....	77
3.1 Dor e Gozo: Na extrapolação do eu, na fronteira de um nós.....	78
3.2 Fragmento I nas margens da dor.....	82
3.2.1 O grito Lumpen.....	84
3.2.2 O centro da praça.....	89

3.2.3 Feridas de Francisca Lombardo.....	90
3.2.4 Pedacos da cidade.....	96
3.3 Fragmento II: a busca do gozo do Outro.....	100
3.3.1 Vozes que habitam o corpo.....	102
Nas sobras da resistência.....	108
Referências.....	110

Pensar os restos¹

Não há mais investidura política porque também não há mais referente social de definição clássica (um povo, uma classe, um proletariado, condições objetivas) para atribuir uma força a signos políticos eficazes. Simplesmente não há significado social para dar força a um significante político. [...] O social existe para garantir o consumo inútil da sobra afim de que os indivíduos se dediquem à gestão útil de suas vidas.

Jean Baudrillard. *À sombra das maiorias silenciosas*

Na situação contemporânea, palco das contradições e das multiplicidades, parece-me coerente definir a marginalidade como um campo de resistências, uma realidade plural e errante; um espaço que funciona também como um componente inteligível das relações simbólicas que regem o social. A existência de um corpo marginal põe em evidência a vulnerabilidade nos esquemas de poder; principalmente no que diz respeito à ordem e ao disciplinamento, pois é o objeto que, apesar de fazer parte do sistema, escapa aos condicionamentos da vida capitalista, gerada no consumo e nos simulacros do desejo pessoal. Na rede dessa constituição, a exclusão e a miséria são importantes componentes na manutenção do sistema e, longe de uma tentativa de isonomia ou da satisfação de necessidades, a existência marginal, na sua forma espectral de um corpo vítima, serve aos interesses do poder.

No entanto, é preciso verificar que a marginalidade além de ser objeto político-social é também produto da linguagem e se realiza por meio do discurso, envolvido em um conjunto de sinais que se reproduz no campo semântico formador dessa representação. Pensando assim, as diferenças morfológicas que distanciam o nome abstrato “resto” e a ação “restar” servem de exemplo para uma análise da construção social e linguística² dos corpos marginais.³ Tais distinções permitem compreender a amplitude e a complexidade de uma existência que acaba reduzida ao lugar-comum de definições simplistas. Assim, a relação diretamente proporcional, aqui apresentada,

¹ *Restos* [Pl. de resto] *S.m.pl.* 1. Destroços, ruínas. 2. Os despojos mortais; o cadáver ou o esqueleto de alguém. *Restar* [Do lat. *Restare.*] *V. int.* 1. Sobrar, sobejar [...] 2 Continuar vivendo, sendo, existindo, depois de uma outra pessoa ou coisa; sobreviver, ficar [...]. 4. Faltar para fazer, para completar [...] 5. Ficar, existir, após a destruição de uma ou mais partes (AURÉLIO, 2002: 603).

² O presente trabalho está redigido conforme as normas ortográficas da Reforma de 2009.

³ Compreendo o marginal como qualquer corpo colocado à margem do esquema social: mendigos, mulheres, latinos, homossexuais, prostitutas, negros, judeus. No entanto, para fins desta análise, ocupar-me-ei especialmente do corpo feminino excluído nos sistemas gênero e classe social.

entre “resto” e “corpo marginal” justifica-se pela compreensão, quase consensual, de que as “sobras sociais”, longe do sistema de “mais-valia”, condição *sine qua non* do capitalismo, existem apenas na improdutividade e na desobediência que desequilibram os arranjos que fazem funcionar a vida em sociedade. Interessante, entretanto, perceber que as marcas diferenciais e paradoxais no uso de adjetivos e de palavras que definem o que é “resto” (*ruína, despojos mortais*), e o que é “restar” (*continuar vivendo, sendo, [...] existir, após a destruição*)⁴ demonstram uma face de nomações antitéticas que são (des)organizadas de acordo com o interesse das relações de dominação. Poder e marginalidade são pontos que se entrecruzam e se encontram no extremo de suas idiosincrasias, e é na composição do objeto excludente que se podem analisar os determinantes que formam e condicionam o jogo do poder.

Dessa maneira, ocupar-se do “resto” ou do corpo marginal exige ultrapassar o essencialismo de uma descrição vitimizada de corpos pretensamente precários e esvaziados de sentido. A partir disso, também é preciso pensar não só porque alguns corpos não se sujeitam, mas por que o poder não é absoluto e jamais consegue um percentual total de submissão.

O sentimento de extermínio dessas “sobras sociais” atravessou séculos, gerações e organismos sociais. No século XIX, com a modernização dos centros urbanos, a realocação dos espaços e um processo de higienização, a vida dos marginalizados passa a ser controlada pelo poder público, “o poder disciplinar” de Foucault (2007), especialmente em relação ao corpo das prostitutas, disseminadoras de doenças e oponentes à moralidade. (RAGO, 1997). Na pós-modernidade, os que vestem a capa da pobreza começam a ser vistos como inimigos do Estado.

A busca da pureza moderna expressou-se diariamente com a ação punitiva contra as classes perigosas; a busca da pureza pós-moderna expressa-se diariamente com a ação punitiva contra os moradores das ruas pobres e das áreas urbanas proibidas, os vagabundos e indolentes. (BAUMAN, 2000: 26)

A palavra marginalidade se constitui, atualmente, no centro do signo linguístico, um esvaziamento no significado, uma dispersão de sentidos representados por redes de relações de diferentes ramificações; é um hiperônimo de categorias sociais distintas, mas compreendido dentro de um mesmo campo semântico. Nas ciências sociais, esse

⁴ É nessa segunda acepção que o presente trabalho pretende se debruçar, sem deixar outros significados e conceituações fora desta análise.

termo assume as rédeas de uma análise sócio-estrutural que procura identificar os constituintes históricos, político e ideológico da exclusão. Na configuração artística, o corpo marginal assume uma (anti)representação que extrapola o referente social para assumir-se como material estético que reorganiza e desestrutura os estigmas em torno da marginalidade.

No contexto de globalização e de políticas neoliberais, a geografia marginal é latente nos países periféricos; uma parte dela concentrada na América Latina, espaço de dominação e fruto de um sistema tecno-científico que tem no saber a principal arma de opressão.⁵ Então como é possível identificar traços de reificação produzidos no seio do discurso democrático ou como formar um contra-discurso diante das grandes “verdades nacionais” que concebem a miséria e a exclusão como traços inerentes ao liberalismo, já naturalizados em boa parte das ideologias sociais? Melhor ainda, diante do fim das metanarrativas e com a crise da representação, como visibilizar os corpos marginais longe da banalização temática e da mercantilização da miséria (produto negociável e de lucro certo)? É com esses questionamentos que a presente pesquisa busca, na literatura, não respostas, mas a trajetória de narrativas que se fazem na negatividade e na desconstrução de discursos opressores. E é na emergência de relatos dissidentes que escritoras como Diamela Eltit⁶ surgem no espaço literário para desestruturar esquemas fundadores da ordem social e para mostrar a fragilidade dos discursos sustentadores das desigualdades.

⁵ No final da década de 1970, o filósofo Jean-François Lyotard, na obra *A Condição Pós-moderna*, já havia chamado a atenção para o “saber” como a principal mercadoria do mundo pós-industrial.

⁶ Diamela nasceu em 1949, de uma família de classe média baixa e estudou em um liceu, Saint Rose School. Em 1970 entrou na Universidade, no curso de Ciências Políticas e Administrativas, porém se decepcionou com o curso e passou a estudar Pedagogia na Universidade Católica. No ano em que a história política do Chile sofre radicais mudanças com o golpe militar, a escritora começa a estudar no Departamento de Estudos Humanitários da Universidade do Chile, lugar determinante na produção artística de Eltit, onde ela forma o grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte).

Escrever nas margens, escrever sobre as margens

A arte e a literatura sabem torcer os esquemas identitários, desviá-los na direção das margens, onde se alojam as matérias simbolicamente mais complexas por sua “turbidez”⁷, convulsões e quebras. Nelly Richard. *Intervenções Críticas*. Arte, Cultura, Gênero e Política

A literatura, como a arte da estética verbal, procura, por meio da linguagem, converter as imagens de um cenário ou de um estado psíquico em sentidos e significados múltiplos que, na maioria das vezes, contrariam a univocidade e a previsibilidade. Diante disso, como se comporta a literatura na retratação de temas de conteúdo político e social? Qual é a fronteira entre política e a estética literária? Deve a literatura estar comprometida com a crítica do social como consagraram ou deixaram estipulados os discursos de Brecht e Sartre na modernidade?

Na condição de dependência dos países latinos em relação às metrópoles dos Estados Unidos e Europa, por exemplo, já existe, inexoravelmente, reflexões sociais que encontram na representação ou na anti-representação a face indissociável do aspecto político. Sobre esse ponto de vista, assim se pronuncia o professor Hermenegildo Bastos:

A construção da identidade literária foi condição *sine qua non* para a constituição do poder nas nascentes burguesias europeias. Mas desde que existe, a literatura, no mesmo sentido estrito do termo, isto é, literatura moderna (ou autônoma), sempre trouxe consigo um poder de autoquestionamento. Isto deve ser entendido como parte da história das lutas discursivas na modernidade que é, por sua vez, parte das contradições sociais. A perspectiva crítica é, assim, própria da literatura, e crítica aqui quer dizer crítica da literatura enquanto crítica da sociedade. A representação literária contém, assim, sempre uma dimensão política. (BASTOS, 2008: 123)

De maneira similar, o teórico da pós-modernidade, Fredric Jameson declara: “não há nada que não seja social ou histórico – com efeito, tudo é *em última instância* político.” (JAMESON *apud*, ANDERSON, 1999: 145, grifo do autor). Jameson promove assim o casamento da estética com a economia, o que permite uma totalização e uma melhor percepção da cultura pós-moderna. Na literatura latino-americana, a convergência entre essas temáticas aparece principalmente nas questões identitárias e nas relações simbólicas entre corpo, linguagem e poder. Dessa forma, personagens marginais permeiam o universo literário de latinidade como signos da alteridade e da

⁷ Correspondente, em português, a turvo, confuso.

multiplicidade. Os microrrelatos em torno das margens assumem assim uma dimensão desterritorializada⁸ de corpos em constante processo de realocação no esquema estatal.

Entre as décadas de 1970 e 1980, vários autores latinos trabalharam a temática social da marginalidade, não apenas em relação ao sujeito excluído, mas também em torno de tópicos “marginais”, a exemplo da sexualidade, especialmente acerca de manifestações moralmente repudiadas. No Chile, por exemplo, José Donoso torna-se emblemático na construção de espaços e personagens fragmentados. O primeiro elemento se apresenta em dimensões e realidades diversas; o segundo, inserido nas várias categorias marginais. Em *El obsceno pájaro de la noche*, monstros transitam universos paralelos que se entrecruzam e se dispersam. Mais do que uma reflexão sobre hierarquias e classes, as aberrações trazem para o centro da discussão a rede das relações humanas, ambíguas e contraditórias. Boy é um jovem da burguesia, mas que vive à margem social devido à deformidade física e à origem indígena. Além disso, a rede das relações sexuais, apresentada ora na forma abjeta, ora na possibilidade de vários arranjos e formas de manifestações, insere Donoso na categoria dos autores que recusam a estrutura cartesiana e regrada das relações sociais.

Seguindo essas preocupações, Diamela Eltit surge no cenário da literatura latino-americana contemporânea, seus escritos têm início durante o regime militar de Augusto Pinochet, década de 1970. Importante verificar que os aspectos da marginalidade em Eltit não estão em torno apenas de personagens ou tipos sociais, mas também em torno dos processos que geram a exclusão; Diamela é uma autoria e uma voz feminina, que escreve à margem do cânone; sua escrita é, por escolha, descentralizada e seu estilo literário consegue aliar construção estética experimentalista, denúncia e reflexão social; características de várias obras latino-americanas.

Em face disso, a presente pesquisa se debruça na representação estética e literária dos corpos marginais em Diamela Eltit. Além do estudo da autora e de suas obras, escolhi as narrativas *Lumpérica* e *Vaca sagrada* para aprofundar a análise em torno das discrepâncias sociais na contemporaneidade e refletir acerca dos aspectos simbólicos que tornam essas diferenças invisíveis e naturalizadas. Em relação a essas obras, meu principal objetivo é analisar os pontos convergentes entre os dois textos: denúncia das bases comuns da opressão e desconstrução das personagens femininas; mulheres que

⁸ O termo é utilizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para a compreensão de processos de deslocamentos inicialmente psíquicos e a seguir filosóficos.

não se enquadram nos papéis sociais: não são mães, não são casadas e possuem uma fluidez sexual, socialmente negada às mulheres.

Diamela Eltit é hoje um referencial importante não só pela crítica das políticas sociais, mas, principalmente, pela renovação estética: os arranjos linguísticos, a estrutura não linear e o uso de diversas experiências artísticas. Eltit ainda é pouco estudada na América Latina e na literatura hispano-americana. Contraditoriamente, as obras da autora têm chamado a atenção dos estudos acadêmicos da Europa e dos Estados Unidos, prova disso são as várias teses na academia norte-americana e as traduções para o francês *Quart Monde*, 1992; e inglês *The Fourth World*, 1995; *Sacred Cow*, 1995; *E. Luminata*, 1997. Seus textos são considerados muito herméticos e de difícil leitura e há uma recorrente incompreensão do seu projeto por parte do público e de alguns críticos. No Chile isso se justifica talvez pelo excesso de conservadorismo do povo chileno diante dos temas trabalhados por Eltit: incesto, homossexualidade, prostituição. Já se chegou a afirmar que a autora é incapaz de fazer um romance; isso em função da ruptura com fórmulas tradicionais promovida por ela. Entretanto, é fato que as discussões encabeçadas por Diamela Eltit muito tem contribuído para os estudos literários da América Latina, tanto na atitude rebelde de não aceitação das normas, quanto na inserção de outras possibilidades discursivas.

Os projetos literário e artístico de Eltit vão além da produção de novelas e da escrita de ensaios; a autora chilena faz do próprio corpo um território experimental dos estigmas que atravessam a marginalidade. Os primeiros trabalhos foram realizados junto ao grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte)⁹ durante o regime militar entre os anos de 1979 e 1984. Essas ações, relacionando arte e política, incluíam trabalhos de instalações audiovisuais e produções fotográficas. Tais experiências foram determinantes para a simbiose arte e vida, características presentes na escrita de Diamela, uma mistura de reflexão social e ruptura com esquemas tradicionais canônicos. Tanto nas atuações com o CADA, quanto na escrita solitária, Eltit opta pelas margens, um espaço dissidente que desestrutura e questiona os arranjos do poder. Procurando abarcar a complexidade da exclusão social e o estado psíquico de corpos marginais, a autora caminha pelas ruas de Santiago como testemunha e estudiosa das várias faces da marginalidade.

⁹ O grupo atuava no campo não-oficial artístico durante a ditadura no Chile. Um maior detalhamento das atuações do CADA se encontra no capítulo II, *Excedentes*.

Uma das primeiras intervenções, *Zonas de dolor*, acontece em Maipu, bairro miserável de Santiago na década de 1980, lugar habitado especialmente por pessoas da classe baixa, mendigos e prostitutas. Mais adiante, em 1989, Eltit grava, em três momentos diferentes, o relato de um esquizofrênico, habitante das ruas de Santiago de Chile; surgem o vídeo *Padre Mío* e a obra homônima. O “Pai” é uma voz desautorizada que contesta o poder sob o signo da dor e da tortura na ditadura militar chilena. No prefácio da obra, Diamela assim se justifica:

Buscava, especialmente, captar e capturar uma estética geradora de significações culturais, entendendo o movimento vital dessas zonas como uma sorte do negativo – como o negativo fotográfico – necessário para configurar um positivo – o resto da cidade – através de uma forte exclusão territorial para assim manter intacto o sistema social pensado sob fortes e sustentáveis hierarquizações. (ELTIT, 2003: 9)

Nessa mesma linha, *El infarto del alma* (1994) é uma sensível descrição da relação entre casais no hospital psiquiátrico Philippe Pinel, localizado em Putaendo, uma localidade psiquiátrica a 200 quilômetros de Santiago. Exilados da convivência social, os corpos “enfermos” encontram no amor uma forma de sobreviver à hostilidade e à discriminação.

Não distantes disso, as produções *Lumpérica*¹⁰ e *Vaca Sagrada*, protagonistas desta pesquisa, também são narrativas sobre as margens, composta por corpos femininos em estado nômade e que ocupam desordenadamente espaços fragmentados da cidade: praças, bares, esquinas, prostíbulos. As obras foram realizadas em momentos distintos; a primeira durante a ditadura de Augusto Pinochet;¹¹ já a segunda foi publicada em 1991, período de redemocratização no Chile. Ambas denunciam bases comuns da opressão, seja no discurso conservador durante a cassação de direitos, seja nos constituintes de um pseudo-liberalismo. Se por um lado a praça pública em *Lumpérica* serve de ícone para se questionar o esquema que cerceou a circulação dos corpos nas ruas durante a ditadura militar; por outro, o processo democrático presente em *Vaca Sagrada* também inviabiliza a atuação livre e cidadã diante do crescente índice

¹⁰ O título pode ser interpretado como a junção entre a palavra lúmpen e o nome do continente, alegoria de um país sob a violência do regime militar. Entretanto, em entrevista a Leonidas Morales, Diamela Eltit afirma não ter pensado nesse sentido sobre as duas palavras ao nomear a personagem e o nome da obra. (MORALES, 1998).

¹¹ Pinochet assume o governo do Chile após o golpe militar, em 11 de setembro de 1973. Três anos depois disso, Diamela Eltit, começa a escrever sua primeira obra, *Lumpérica*, entre os anos 1976 e 1983.

de desemprego e, por conseguinte, das manifestações de violência, especialmente nas grandes capitais.

Apropriando-se dos “restos”, Diamela reconstrói em tom ora poético, ora cáustico e cruel, a rota oblíqua desses corpos femininos, que longe da representação de uma categoria apenas é o catalisador das diversas formas de opressão. Em oposição ao retrato de um tipológico feminino, *Lumpérica* e *Vaca Sagrada* distanciam-se da rotina de mulheres enquadradas na estrutura patriarcal. Mesmo na contemporaneidade, as questões sobre o feminino parecem não ultrapassar o “discurso do mesmo”: casamento, filhos, dupla jornada e estética. Diferente disso, as personagens de Eltit são, a um só tempo, espectros que se desdobram em subjetividades diversas e seres que resistem à lógica social de padrões e comportamentos naturalizados. São, na realidade, “corpos sem órgãos,”¹² feitos pelo esvaziamento dos códigos pré-concebidos, pré-estabelecidos.

Constituídas de vários nomes e ao mesmo tempo de nenhum, *Lumpérica* e *Vaca Sagrada* atravessam a narrativa como corpos erráticos que encarnam a metamorfose de animais diversos, envolvidas em uma descrição erótica, amoral e de sexualidade anti-binarista e fluida. L. Iluminada, a personagem da primeira obra, é um corpo mendicante, moradora de rua de uma praça em Santiago, uma existência vigiada e controlada pelo foco luminoso desse espaço. Na segunda obra, as personagens se intercalam nos discursos em primeira e terceira pessoas, e ao que tudo indica, formam o discurso de uma única voz, ocupante da cidade, desempregada e que vive diversas experiências sexuais acompanhadas da violência e da quebra de tabus.

Duas importantes características na obra de Diamela servem de instrumento para a desconstrução dos símbolos em torno da marginalidade. A primeira aponta para a ruptura na estrutura social que envolve as regras das instituições Estado, família e

¹² O termo foi criado por Antonin Artaud e utilizado mais tarde por Gilles Deleuze e Félix Guatarri em estudos sobre o capitalismo. Na teoria do teatro da crueldade de Antonin Artaud, corpo sem órgãos significa uma nova possibilidade de uso, expressão e percepção corporal; não mais se baseando no simbólico da linguagem, mas no pré-simbólico do corpo. O teatro da crueldade, entre outras coisas, busca libertar o corpo de seus órgãos, “deixar falar as pálpebras e os cotovelos, com as rótulas e os dedos do pé”, como dizia Artaud. Tal processo é permeado pela dor. Para Deleuze e Guatarri, pensando não só esteticamente, mas também psicanalítica e politicamente, o corpo sem órgãos é improdutivo, como as alucinações esquizofrênicas, realizadas epifanicamente, estrangeiras do eu consciente, invasoras, reveladoras e perturbadoras da ordem. “O corpo sem órgãos é um ovo: é atravessado por eixos e limiares, por latitudes, por longitudes, por geodésicas, é atravessado por *gradientes* que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve” (DELEUZE & GATTARI, 1976: 35, grifo do autor).

igreja, identificada nas narrativas principalmente pela inserção de temas como o incesto, a traição e a rejeição à maternidade como destino biológico. Nas palavras de Richard,

a narrativa de Diamela Eltit desarticula o imaginário da clausura familiar baseada na triangulação edípica, para que sua rede interpessoal de hierarquias e subordinações se quebre e se disperse em mil pontos de fuga. Seus textos liberam uma subjetividade nômade que escapa ao controle da significação paterna, territorializada pela autoridade das figuras centrais, das figuras do centro. (RICHARD, 1993: 49)

A segunda característica diz respeito ao trabalho com a linguagem e com os símbolos que constituem a rede das relações sociais. Diferentes arranjos linguísticos são formados a partir da descrição performática de mendigos, loucos, prostitutas, trabalhadores ou desempregados e uma elaboração diferente surge na junção de campos semânticos inconciliáveis. Espaço e corpo também são ressignificados com a releitura dos rituais e do sagrado. Acostumados aos estigmas depreciativos relacionados aos marginalizados, causa-nos estranhamento, por exemplo, quando os corpos dos “pálidos”¹³ são metaforizados, equiparados a pedras preciosas. Ou ainda quando estamos diante do batizado de L. Iluminada; uma reapropriação do rito cristão que surge na forma de um corpo feminino-marginal. Além dos diferentes sentidos assumidos pelos eventos públicos e privados na constituição das personagens, algumas crenças são desestabilizadas, a exemplo dos mitos em torno do sangue menstrual, acontecimento considerado misterioso e até uma maldição para algumas culturas; evento que passou pelo regramento da igreja cristã há alguns séculos.¹⁴ Em *Vaca Sagrada*, esse ciclo é o elemento divino, parte da encenação sexual que desencadeia os estágios que levam ao gozo.

Quanto ao deslocamento de significados na estrutura narrativa, Diamela Eltit encontra na dialética da dor e do gozo o ponto central para a desconstituição de um corpo dual e regrado, articulado em categorias excludentes. Esses elementos, agora conciliáveis, produzem, entre outras coisas, a consciência de um (não)sujeito engendrado nos códigos da instituição social. Ambos são signos vigiados e controlados por um poder (público ou privado). São ainda constituintes importantes na rede discursiva para a formação das principais teses que prescrevem as ações lícitas ou ilícitas na sociedade. Enquanto nomes de conotações diversas, essas duas palavras

¹³ Nome alcunhado por Diamela Eltit para designar os ocupantes pobres da praça, cenário principal da narrativa.

¹⁴ “As interdições da cópula no tempo da mulher foram, em parte, herdadas do Antigo Testamento: o Levítico já impunha a abstinência da mulher durante os dias de sangue, e recomendava a purificação do corpo da concepção” (VAINFAS, 1992: 45).

tornaram-se símbolos de várias construções sociais sobre o corpo. No mundo cristão, a dor é o evento necessário para a expiação dos pecados e, conseqüentemente, para a salvação. Já o corpo que goza, uma vez associado aos eventos sexuais, ocupa lugar de desprestígio no discurso religioso, símbolo do pecado e da origem de todos os males. No entanto, esses mesmos signos assumem valores inversos nas concepções capitalistas da pós-modernidade, a dor é o principal inimigo do corpo contemporâneo, o que pode ser comprovado nos discursos sobre saúde, segurança e novas tecnologias, cujo alvo é o bem-estar pessoal. O gozo,¹⁵ compreendido socialmente como prazer ou performance sexual, é um dos pilares fundamentais da relação mercadológica do capitalismo na produção de desejos. Rompendo com as dicotomias, Diamela recusa a oposição simplista entre dor e gozo; nas produções de Eltit, esses eventos assumem materialidade para revelar os vários campos da subjetividade, um encontro entre o caos e o divino, forças imprescindíveis na experiência humana.

Na literatura, esse momento pode ser reconhecido na saga do herói, especialmente nos relatos épicos. Em Gilgamesh,¹⁶ Enkidu é conduzido às portas da civilização pelas mãos da deusa Ishtar.¹⁷ “Durante seis dias e sete noites estiveram deitados juntos, porque Enkidu esquecera a sua morada nas colinas; mas quando ficou saciado regressou para junto dos animais bravios.”¹⁸ Dessa maneira, o herói abandona o cenário bucólico e pueril para uma nova vida nas chamadas cidades-estado da época suméria. Tal ruptura tem no rito de passagem a experiência da dor, a morte de um sujeito para o surgimento de outro. A superação heroica é uma forma de violação e de quebra com determinadas concepções sociais; Hércules é o herói cuja força acima do normal proporcionou o rompimento com todos os limites físicos na realização das doze tarefas impossíveis a um mortal. Essa simbologia do heroísmo serve aqui de analogia entre o significado social das rupturas e a representação mítica que esses signos possuem. Tais eventos encontram-se no eixo comum da extrapolação, um espaço além das fronteiras corporais.

¹⁵ Para Jacques Lacan, gozo possui uma definição diferente da comumente difundida, o que inviabilizaria as postulações aqui colocadas. Por hora, fico com a definição geral para apresentar uma distinção mais detalhada sobre essa teoria no terceiro capítulo.

¹⁶ Segundo alguns arqueólogos, a Epopeia Gilgamesh é a obra literária mais antiga, escrita em sumério há cerca de 2.600 a.C. Gilgamesh foi um dos reis de Uruk, o quinto monarca da primeira dinastia pós-diluviana.

¹⁷ “A Grande Deusa”, conhecida inicialmente como Inanna, deteve o poder durante o início da civilização do antigo Oriente Médio, cerca de 3000 a.C. (ROBERTS, 1992).

¹⁸ **Gilgamesh, Rei de Uruk**, 1992: 23.

Dor e gozo são processos que norteiam uma parte das discussões aqui estabelecidas: corpos marginais que sob as marcas da ditadura estabelecem novos sentidos a esses símbolos socialmente dicotômicos. Em um trabalho minucioso com as palavras ou com os silêncios narrativos, Diamela Eltit consegue, a partir da leitura das subjetividades que atuam na psique humana, uma compreensão sobre o longo processo social de submissão e exclusão. Assim, essa escrita sobre as margens alcança o mérito de ser, pelo testemunho ocular, pelo corpo a corpo, uma estrutura complexa que restitui visibilidade à existência que frustra a perspectiva da ordem e que escapa à vigilância panóptica do falocentrismo.

Para estabelecer a relação entre marginalidade, dor e gozo nas obras de Diamela Eltit, o presente trabalho foi dividido em três partes: “As Margens”, “Os Excedentes” e os “Fragmentos”, títulos cujos significados se entrecruzam e se aproximam. Na primeira parte, são apresentados temas relacionados aos mecanismos que em torno da exclusão. Inicialmente, para uma melhor compreensão do contexto que direciona à obra de Eltit, procuro respaldos em um rápido histórico sobre a passagem da modernidade para a pós-modernidade; sendo o segundo referente temporal o principal cenário da narrativa de Diamela Eltit. Tais pressupostos estão esquematizados em uma escolha temática pensada a partir dos pontos centrais que envolvem as duas obras aqui analisada. Nessa parte, o estudo começa com algumas considerações sobre modernidade de Walter Benjamin com a obra *A modernidade e os modernos* e termina nas discussões mais recentes dos filósofos pós-modernos (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard) e de teóricos da pós-modernidade (David Harvey, Fredric Jameson, Linda Hutcheon, Perry Anderson, Zygmunt Bauman). Importante ressaltar nesse momento que muitas dessas teorias, advindas dos países centrais, distanciam-se do contexto latino-americano, palco deste estudo, situação discutida pelos teóricos Nelly Richard e Donald Shaw¹⁹.

Já a segunda temática desse capítulo procura retratar as dimensões política e social da ditadura nos países latino-americanos, em especial no Chile. Para isso, são utilizados estudos de Michel Foucault, com a obra *Vigiar e Punir; Intervenções críticas*:

¹⁹ É preciso fazer distinção entre os países que formam a América Latina e aqueles que são hispano-americanos. O primeiro inclui países de língua portuguesa, como o Brasil, e de língua francesa. Já a segunda expressão diz respeito a países do continente americano que falam o espanhol. Há ainda os Ibero-americanos, que incluem regiões da Península Ibérica. Sendo assim, esclareço que esta pesquisa tem como foco territorial o espaço latino-americano, uma vez que as produções aqui analisadas pertencem à literatura chilena; um dos países considerados periféricos da América do Sul. Segundo Ángel Rama, a denominação “latino-americana” deve-se ao fato de agregar as letras brasileiras nos estudos de latinidade. No entanto, o termo “hispano-americano” irá aparecer em virtude, principalmente, dos estudos de Donald Shaw, cujo referente é, principalmente, a literatura hispano-americana.

arte, cultura, gênero e política, da crítica Nelly Richard e as teses da própria autora, Diamela Eltit, com as obras *Emergencias* e *Signos vitais*. Essa descrição se torna imprescindível neste estudo, uma vez que o governo militar é um importante campo de reflexão humana e estética nas obras de Diamela Eltit. Também as teorias feministas ou em torno do feminismo se fazem importantes para discutir categorias às margens, uma vez que as personagens de *Lumpérica* e de *Vaca Sagrada* encontram-se na rede das relações do patriarcado. Para tanto, menciono algumas teóricas da linha francesa e anglo-americana, a exemplo de Elaine Showalter, Judith Butler, Julia Kristeva, Teresa de Lauretis. Após esse percurso, é construída uma genealogia feminina no território chileno. Para a análise desse contexto, utilizo os referenciais teóricos de Nelly Richard, Júlio Ortega e Eugenia Brito. Por último, analiso a construção do corpo feminino na narrativa de Diamela Eltit

O capítulo a seguir, *Os Excedentes*, assume o papel de mapear o projeto literário e político de Eltit, uma escrita que extrapola os ditames canônicos e que se desdobra nas rupturas linguísticas para desconstruir discursos opressores. Para situar a autora chilena, um panorama da literatura hispano-americana é traçado com base nos estudos de Angel Rama, Cedomil Goic, Idelber Avelar, Donald Shaw e outros. A seguir, a decodificação de alguns traços estilísticos de Diamela Eltit se encontra nas análises da produção em conjunto com o grupo CADA, nas suas parcerias e na escrita individual; o que é realizado com a análise dos componentes artísticos que formam a antologia narrativa da autora e com base nos estudos críticos apresentados sobre ela.

Por fim, o capítulo *Fragmentos* se debruça no estudo e na análise das obras *Vaca sagrada* e *Lumpérica*. Essa parte, por sua vez, é dividida nos tópicos Fragmento I e Fragmento II. Em torno deles, além de informações sobre as obras, são apresentados os outros dois objetos deste estudo, dor e gozo, analisados na perspectiva da marginalidade e com base nos estudos psicanalíticos de Jacques Lacan, interpretados na obras de J. D. Nasio. Além disso, estudos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e outros teóricos fornecem dados importantes para fundamentar a tese da subversão dos signos e da narrativa poética de Diamela Eltit na recriação dos corpos marginais.

Parte I - As margens

*Do rio que tudo arrasta
se diz que é violento
mas ninguém diz violentas as
margens que o comprimem
Bertolt Brecht*

1.1. O início de um depois: nos rastros da pós-modernidade

Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens. Karl Marx. *Manifesto Comunista*.

No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a “sujeira” da pureza pós-moderna. Zygmunt Bauman. *O mal-estar da pós-modernidade*

Nos escritos sobre Charles Baudelaire, na obra *A modernidade e os modernos*, de Walter Benjamin, traços da modernidade se desenham na trajetória do *flâneur* e começam a configurar os antagonismos das relações sociais já previstas e analisadas por Karl Marx. Para Marx e Baudelaire, umas das mais cruciais experiências endêmicas da vida moderna e um dos temas centrais da arte e do pensamento modernos é a dessacralização, “a perda do halo”. O corpo ausente e caminhante do sujeito embriagado pelas próprias preocupações configura o novo cenário da cidade, sem a áurea heroica. Segundo Benjamin, o herói é a verdadeira temática da modernidade, não na sua forma tradicional de figura magnânima, mas na vestes de um ser que anda na contramão e nas bordas do poder. Essa figura de Baudelaire aparece como a “sobra marginal” que tenta resistir ao sistema capitalista, embora saiba que é impossível se desvencilhar totalmente dessa rede.

1.1.1. Modernismos

Entre a modernidade e a pós-modernidade, o século XX se apresentou como um período “arqui-humano”, das grandes possibilidades, dos grandes acontecimentos, proporcionados, especialmente, pelo desenvolvimento técnico-científico. Do deslumbramento futurista dos primeiros anos do século à fragmentação do sujeito, esse período, sem dúvida alguma, revelou proporções imensuráveis e dialéticas da existência

humana. O sujeito que trabalhava *para*, que caminhava em direção *a*, deu lugar a incerteza do para onde? Para quê?

No início da década de 1980, Marshall Berman descreve a genealogia da modernidade no o livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. A obra de Berman nos conduz a uma aventura alucinante entre fatos e pensadores modernos (Goethe, Hegel, Marx, Baudelaire e Dostoievski). As contradições que marcaram boa parte desse período abriram um importante caminho para o que passou a ser a pós-modernidade. Entre essas mudanças, a reestruturação da família e do sexo foi fundamental no processo da modernização, especialmente no que diz respeito à vigilância da primeira e nas formas de controle da segunda.

Até o século XIX a família não era propriamente a instância privada dotada de poder vigilante. Nessa época, a igreja (representada pela paróquia) e a vigilância dos vizinhos eram formas de controle importantes, em detrimento da comunidade familiar. O aspecto panóptico deste último só aparece com força total no século XX. A pós-modernidade, por sua vez, tenta destruir a estrutura familiar que tanto a modernidade e a ideologia burguesa se esforçaram para construir.

Michel Foucault foi um dos autores que mais debateu as contradições do mundo moderno, em torno, principalmente, dos espaços cerceados: prisões, hospitais, asilos; lugares de liberdade impensável. Entretanto, foi na sexualidade que Foucault encontrou as tecnologias que comandavam a vida nesse período. Da modernidade à pós-modernidade, o sexo assumiu lugar privilegiado nas mudanças dos padrões comportamentais da sociedade, estabelecendo importantes distinções entre épocas, pensamentos e discursos.

Quanto à atuação na coletividade, ou seja, o social, críticos da modernidade percebiam que a tecnologia tornara a vida de homens e mulheres condicionada à descaracterização do sujeito. Essa crítica tinha pouca fé na massa popular. Marshall Berman verifica essa tese nas análises de Hebert Marcuse, em meados da década de 1960, em que questões concernentes ao coletivo, lutas de classes; individualismo, contradições e conflitos psicológicos, tornam-se obsoletos.

As massas não têm ego, nem id, suas almas são carentes de tensão interior e dinamismo; suas idéias, suas necessidades, até seus dramas *não são deles mesmos*; suas vidas interiores são *inteiramente administradas*, programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. (BERMAN, 2007: 40, grifos do autor)

Com pressupostos similares, na década de 1970, Jean Baudrillard também começa a analisar as massas “da maioria silenciosa” que, de acordo com o teórico, resistem a qualquer forma de organização social. Segundo Baudrillard, “as massas funcionam como um gigantesco buraco negro que inflete, submete e distorce inexoravelmente todas as energias e radiações luminosas que se aproximam” (BAUDRILLARD, 1994: 14). Assim, na tese do autor, é no silêncio dessas massas movidas pelo “espetáculo” que existe a resistência, uma forma de negação ao poder.

Não é mais possível se tratar de expressão ou de representação, mas somente de simulação de um social para sempre inexprimível e inexprimido. Esse é o sentido do seu silêncio. Mas esse silêncio é paradoxal – não é um silêncio que fala, é um silêncio que *proíbe que se fale em seu nome*. E, nesse sentido, longe de ser uma forma de alienação, é uma arma absoluta. (BAUDRILLARD, 1994: 23, grifos do autor)

Os pressupostos de Baudrillard contribuíram para a percepção de outra face dos indivíduos inseridos na lógica capitalista e nas raias do consumo, um campo cuja oferta de realização pessoal e de bem-estar esbarra na impossibilidade de escolhas livres. Embora a visão niilista do teórico francês não dê conta de todos os eventos e manifestações sociais, promove uma discussão importante de traços que se tornariam mais evidentes na pós-modernidade: a falta de coesão das massas populacionais e a perda da visão totalizante e única.

1.1.2. A crise das “pós”

O termo “pós-modernidade” apresenta um conceito paradoxal, uma vez que a própria nomenclatura é objeto de suspeita em relação a um período que prescindir de ideias ou conceitos absolutos. “As origens da noção de pós-modernidade foram literárias e sua projeção à fama como estilo foi arquitetônica” (ANDERSON, 1999: 110). Charles Jencks data o fim simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno em 15 de julho de 1972, às 15h32m, quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe, de St Louis foi dinamitado como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava.²⁰

Alguns teóricos não concordam com o nome “pós-modernidade”, uma vez que o prefixo determina o início de uma nova etapa, sem aproveitamento das formas

²⁰ HARVEY, 1992: 45.

anteriores. O filósofo francês Gilles Lipovetsky, por exemplo, prefere o termo “hipermodernidade”. Para ele, não houve um rompimento completo com a modernidade, já que ainda continuam o individualismo, o consumismo e a ética hedonista, só que agora mais exacerbados. Já Linda Hutcheon afirma que o modelo paradoxal do pós-modernismo é coerente com a própria denominação, uma vez que este indica sua contraditória dependência em relação ao modernismo. Na década de 1990, o crítico brasileiro Silviano Santiago teceu diferentes considerações a respeito da pós-modernidade, levando em consideração o olhar de referentes diversos.

Aos olhos revolucionários, a pós-modernidade é reformista. Aos olhos iluministas ela é uma freguesa contumaz, ou seja, mais uma rebelião anárquica da irracionalidade. Aos olhos verdadeiramente modernos, ela é apenas modernizadora. Porém, aos seus próprios olhos, a pós-modernidade é antitotalitária, isto é, democraticamente fragmentada, e serve para afiar a nossa inteligência para que o heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo. Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância. (SANTIAGO, *Posfácio*. In: LYOTARD, 1979)

Um dos primeiros teóricos a tratar das questões pós-modernas é Jean-François Lyotard com a obra *A Condição Pós-moderna*, de 1979. Para Lyotard, a condição pós-moderna se caracteriza pela descrença nas metanarrativas, em oposição à modernidade. A obra acaba se tornando uma importante análise dos pressupostos para a aquisição desse poder e dos determinantes positivos para os países desenvolvidos em oposição ao “ponto de estrangulamento para os países em vias de desenvolvimento” (LYOTARD, 1979: 5). A partir da análise dos esquemas do conhecimento na pós-modernidade, Lyotard traça um interessante percurso entre a pragmática do saber narrativo e a pragmática do saber científico. O filósofo afirma que o saber não é ciência, é um subconjunto do conhecimento, moldado no discurso e que encontra na parte discursiva a tentativa de legitimação de que precisa no acordo social.

Assim, o saber muda de condição com o período pós-industrial.²¹ De acordo com Lyotard, esse elemento perde o valor de uso e passa a ter valor de troca, objeto de consumo com vistas à produção. Levando em consideração esse novo esquema de poder, tal produto passa a ser vendido ou negado aos países periféricos, ou ainda, algumas vezes, escamoteado. O domínio do saber hoje tem equivalências ao domínio territorial de um processo histórico anterior. Entretanto, no lugar do tangível, passa-se

²¹ “Esta passagem começou desde pelo menos final dos anos 1950, marcando para a Europa o fim de sua reconstrução” (LYOTARD, 1994: 3).

para o campo da abstração. “Não se compram cientistas, técnicos e aparelhos para saber a verdade, mas para aumentar o poder” (LYOTARD, 1974: 83).

Diferente de Lyotard, Fredric Jameson se volta para as manifestações culturais e políticas da pós-modernidade. Inicialmente, o teórico norte-americano encara o pós-modernismo “como sinal da degenerescência interna do modernismo, para a qual o remédio era um novo realismo ainda a ser ideado” (ANDERSON, 1999: 60). A seguir, Jameson aponta que o pós-moderno é um conceito de periodização,

cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – o que é frequentemente chamado, em tom de eufemismo, de modernização, sociedade de consumo pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo, ou, ainda, de capitalismo multinacional. (JAMESON, 2006: 20)

Do contexto europeu para a América Latina, é fato que para este último continente história e memória são referenciais importantes para se analisar as diversas formas de opressão, especialmente diante de regimes totalitários, mesmo em meio ao estado fragmentário e de restituição significativa improvável dos fatos da pós-modernidade. Nelly Richard aponta, na história chilena, a memória como protagonista de rupturas e enlacs no período pós-golpe, uma tentativa principalmente de lutar contra o esquecimento. No entanto, esse resgate não tenciona a busca de um relato linear, nem mesmo pretende “devolver um sentido ao corpus histórico, desintegrado pelas rupturas de sua tradição nacional” (RICHARD, 2003: 54). Para a teórica,

o passado é um campo de citações, atravessado tanto pelas vontades oficiais de continuidade – cujos encadeamentos supõem ou impõem uma idéia de sucessão – como pelas discontinuidades e pelos cortes que o interrompem, e apenas se espera que certos transes críticos desatem algumas formulações heterodoxas, para que as memórias travadas da história desfaçam seus nós de temporalidades em discórdia. (RICHARD, 2002: 54)

Assim, mesmo na impossibilidade de uma história coerente, a memória se faz necessária não para dar sentido aos fatos, mas para oferecer um conjunto de prismas contextuais que muitas vezes aparece camuflado em um único discurso de verdade; resultado de cortes, de esquecimentos forçados e de manipulações.

1.1.3. Os pós-modernismos em território hispano-americano

O conceito de pós-modernidade recebe críticas nos estudos latino-americanos já que nasceu nas Academias dos países centrais e foi introduzido em outras nações por teóricos norte-americanos. Em relação à incorporação do termo *pós-modernismo* na realidade de países latinos ou mesmo de origem hispânica, Donald Shaw alerta-nos sobre a inserção irrefletida do fenômeno dos “pós”.

O pós-modernismo parece tão intimamente conectado com a situação do poderio econômico, militar e político dos países metropolitanos ocidentais que devemos ser cautelosos no momento de chamar pós-modernas as culturas de países menos desenvolvidos. Além disso, uma das noções centrais do pós-modernismo, que afirma o fracasso de todas as “grandes narrativas” [...], dificilmente conseguiria ser aceita nos países de Terceiro Mundo, inclusive nos da América Latina. (SHAW, 2007: 371)

A ausência de credibilidade por parte dos teóricos pós-modernos nos atos coletivos afasta-se da realidade desses países, já que “os mitos e as ideologias que contribuíram para o progresso das sociedades modernas ainda estão presentes na vida dos hispano-americanos” (SHAW, 2008: 372). Também o renascimento pela questão do nacional nos países subalternos, aspecto identificado pelo norte-americano Fredric Jameson, distancia-se das definições de uma pós-modernidade “sem sujeito”.

Ainda sobre a distância teórica da metrópole aplicada aos países subalternos, Shaw afirma que algumas teses de Linda Hutcheon “não são convincentes” para os textos hispano-americanos, pois para a autora, o pós-modernismo é reacionário, o que “acaba por não incluir uma ala progressista como Isabel Allende, Antonio Skármeta ou Luisa Valenzuela” (SHAW, 2008: 374). Além disso, a crença na pluralidade de “pós-modernismos”, às vezes, deixa de levar em consideração os traços comuns dos países periféricos, mesmo em espaços geográficos distintos.

Nessa ausência de homogeneidade, as contradições nos colocam em um beco sem saída [...]. Se toda intenção de compreender e mudar as condições que produzem sofrimento e a opressão venha a ser uma simples ficção, é evidente que o pós-modernismo nada tem a oferecer aos países subdesenvolvidos. (SHAW: 2008: 371; 374)

Também as discussões em torno do pós-colonialismo,²² termo que se aplica, principalmente, a países que alcançaram a independência mais recentemente, tornam-se perigosas na contraposição ou até mesmo na tentativa de um enlace com as teorias pós-modernas. Para Donald Shaw, é difícil diferenciar um movimento metropolitano, que segundo Jameson reflete a fase atual do capitalismo e implica uma crise de autoridade cultural e de confiança epistemológica, de um periférico que no contexto dos problemas sociopolíticos do Terceiro Mundo se mostra militante e testemunhal. Na realidade hispano-americana, os problemas de injustiça e opressão ainda são pertinentes e os dramas nacionais e internacionais são compartilhados na coletividade.

Diante dessa multiplicidade teórica e analítica, as literaturas latinas localizam-se no campo das tensões da pós-modernidade e no eco das vozes dissidentes de corpos subalternos; um lugar de descentramentos e resistências, que consegue unir experimentalismo estético e compromisso político; cujo sentido utópico persiste na busca de uma identidade.

²² A utilização do termo “pós-colonial” se fez, sobretudo, no domínio da língua inglesa e acabou por ampliar-se para todos os povos colonizados pelas potências européias (ABDALA-JUNIOR, 2002).

1.2. Narrativas da dor: códigos da ditadura

Uma primeira base axiomática do discurso do poder autoritário-totalitário consiste em sua absolutização da ordem, como princípio classificatório de discursos e de identidades. Nelly Richard. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*.

Escrevi quatro livros debaixo da ditadura e é o espaço social que resgato para mim mesma desse tempo. Porém, isso tão pouco reparou por um instante nem as humilhações, nem o medo, nem a pena ou a impotência pelas vítimas do sistema. Escrever nesse espaço foi algo passional e pessoal. Minha resistência política secreta. Diamela Eltit. *Errante, Errática*.

Medidas de controle e de contenção têm lugar em diversos momentos históricos. Sempre por meio da destruição, física e/ou psicológica, essas ações se instauram envolvidas em um eficiente plano ideológico. Religião, etnia, segurança nacional, tudo serve à argumentação de que só há funcionalidade na convivência humana em um esquema estatal de permanente controle. De reis a súditos, de senhores a servos, de governantes a governados, a crença de que não há outra existência social fora desses binarismos se solidificam no imaginário popular. Dentro desse esquema, a interferência militar se constituiu em uma das principais formas de repressão e coerção na América Latina ao longo do século XX. A repressão, segundo Richard, é a negação do outro no espaço social e esse espaço, uma vez ocupado, torna-se marginal e apagado socialmente (RICHARD, 2002).

No que concerne à microfísica do poder militar, um dos principais alvos no jogo político da ditadura é o corpo, seja na estrutura física ou na elaboração social-simbólica. O corpo, como foco político, converte-se em um trágico território exemplar de disciplinamento; modelo que se fez primordialmente por meio da tortura, do crime e do desaparecimento. Para Foucault, a tortura é constituída de duas partes importantes: uma de ataque ao corpo, por meio da dor e da humilhação, e outra de ataque à subjetividade. Na experiência latino-americana da autora Diamela Eltit, a ditadura tornou-se o alvo principal das discussões sobre poder, sociedade e política. A sobrevivência em meio à repressão é fato tão forte para a autora, que apesar de não ter sido vítima direta de torturas ou da censura militar, soube analisar profundamente o processo da destruição não apenas física, mas identitária e psicológica de qualquer pessoa que se colocasse contrária às forças governamentais vigentes. Para Eltit, a tortura representa um corpo

devastado, ruína do sujeito, “reduzido a um significante biológico mínimo [...], uma alegoria atroz do corpo que vai ficando nu da realidade e da validade de todo saber, de qualquer estratégia, até provocar a mais profunda despolitização” (ELTIT, 2000: 50).

Outro componente da encenação militar é o interrogatório, cujo produto final é a confissão. Este último, remonta à Inquisição e aos suplícios dos escravos. Os dois elementos utilizados para esse processo são: o juramento (ritual de compromisso) e a tortura (violência física para arrancar uma verdade). A confissão pública dos crimes foi abolida na França pela primeira vez em 1791, já o suplício foi expatriado da França em 1848; medidas que fizeram com que a punição deixasse de ser uma cena ou uma atração. No final do século XVIII, a tortura passa a ser denunciada e considerada uma barbárie (FOUCAULT, 2007).

Na contemporaneidade, há o mascaramento dos suplícios; o corpo físico deixou de ser o alvo principal da repressão penal, entretanto, esse poder foi apenas deslocado, do suplício para a perda de direitos ou de bens. Hoje se vive sob a égide da dominação do outro, a “violência simbólica”²³ de Pierre Bourdieu. A junção da dominação invisível e de um poder disciplinar fabrica os corpos submissos, ou seja, “os corpos dóceis” trabalhados por Foucault.

Diferente do que parece, o grande projeto político da ditadura não é extrair confissões, mas é apagar corpos carregados de signos. Na sociedade pós-moderna, o ataque ao corpo físico foi substituído pelo ataque ideológico ao corpo social; e por ser difícil de rastrear e até mesmo de punir, ainda é ação vencedora; o aparente acesso ao conhecimento encobre a forte indústria de manipulação e controle do discurso.

1.2.1. Os restos da América Latina

As experiências de esmagamento do sujeito e de aniquilamento da liberdade humana marcaram a América Latina entre as décadas de 1960 e 1970. Mal o mundo se recuperava dos dois grandes conflitos mundiais, a ditadura,²⁴ conduzida por mãos

²³ “[...] violência simbólica, violência amenizada, insensível e invisível para suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente através dos caminhos puramente simbólicos da comunicação e do conhecimento ou, mais exatamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última análise, do sentimento (BOURDIEU, 2000: 12).

²⁴ A ditadura começa no Paraguai em 1954, depois no Brasil e na Bolívia em 1964. Em seguida, os golpes seguem para o Peru (1968), Uruguai (1972) e chegam ao Chile em 1973. Por fim, a ditadura também se instaura na Argentina em 1976 (LESKINEN, 2007).

militares, impunha um modelo de governabilidade que prescindia da interferência do povo. Tais ações, porém, foram rechaçadas por meio de movimentos de combate ao totalitarismo e com a interferência popular nas questões da política local. Em 1964, enquanto Cuba comemorava cinco anos da revolução, no Chile a coalizão popular de Salvador Allende começava a obter os primeiros passos para a vitória que aconteceria em 1970. Nesse mesmo período, na Argentina, os trabalhadores preparavam o ambiente para a volta de Perón do exílio e a luta armada conquistava algumas vitórias na Colômbia e na Venezuela.

Por outro lado, as ditaduras nos países da América Latina revelaram-se diferentes entre si, tanto na recepção, quanto nas manifestações de um contrapoder. Na ditadura de Augusto Pinochet no Chile, por exemplo, a participação dos trabalhadores se distancia do caso brasileiro, com a intervenção de intelectuais. Também na Argentina, *Las madres de la Plaza de Mayo* formaram uma atuação singular de protesto; mulheres, mães de desaparecidos políticos, ocupam o espaço público da praça e clamam por justiça.

Para calar essas manifestações e frear a ameaça comunista, formou-se em 1974 a *Operação Condor*,²⁵ cujo objetivo era a destruição do marxismo no continente americano. Essa ação iniciou-se no Chile durante a Guerra Fria e logo se expandiu para os demais países do Cone Sul: Brasil, Argentina, Bolívia, Paraguai e Uruguai; prolongando-se até o início da redemocratização na década de 1980. O objetivo principal da operação era o de neutralizar a atuação de grupos de esquerda, opositores aos governos ditatoriais - Tupamaros no Uruguai, Montoneros na Argentina e, no Chile,

²⁵ A operação, liderada por militares da América Latina, foi batizada com o nome do condor, ave típica dos Andes, conhecida pela astúcia na caça às presas. A Guerra Fria na América Latina atingiu seu auge naquela época, quando os exércitos deixaram em segundo plano os inimigos além das fronteiras para combater inimigos internos. Essa ideia foi desenvolvida pelos EUA na Escola das Américas e disseminada pelas Escolas Nacionais de Guerra em países sul-americanos, através da doutrina de segurança nacional, com o apoio de serviços secretos no modelo da CIA. A população ficou dividida entre aqueles que apoiavam as ditaduras militares e os que se opunham, taxados de comunistas e subversivos, acusados de ter como objetivo conquistar o poder, país por país, através de guerras revolucionárias. Como consequência, não se fazia distinção entre aqueles que meramente criticavam os regimes e os que pegavam em armas. Toda uma geração de líderes e intelectuais foi então dizimada. Partidos políticos, sindicatos, organizações estudantis e organizações de direitos humanos foram banidas e perseguidas. Há fortes indícios de que essa ação conjunta entre os governos do Cone Sul contou não apenas com o conhecimento, mas também com o apoio do governo norte-americano, como demonstram documentos secretos divulgados pelo Departamento de Estado em 2001. Em 1992, foi comprovada, por meio de documentos encontrados no Paraguai, a existência de um acordo costurado por todos os países do Cone Sul com o intento de facilitar a cooperação na repressão aos grupos e indivíduos opositores aos regimes militares que então governavam a região. A operação, que começou como uma troca de informações entre os diversos países e a colaboração entre as polícias secretas, passou aos poucos a envolver níveis mais altos de violência e desrespeito aos direitos humanos, com a troca de presos políticos, sequestros e assassinatos.

o Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile (MIR). No ano de 1998, a prisão do general Augusto Pinochet,²⁶ um dos principais condutores das ações terroristas na América Latina, suscitou uma onda de investigações sobre esse período, inclusive na busca de esclarecimentos sobre a rede que conduziu à *Operação Condor*. A captura de Pinochet trouxe, assim, à memória chilena, “restos” da ditadura (RICHARD, 2002). Em 2007, Roberto Mader lança um documentário, com título homônimo, sobre a operação. Nessa produção, Mader apresenta diferentes ângulos da história; uma na versão dos sobreviventes, parentes e amigos de desaparecidos; e outra na palavra dos militares, dos membros do governo e dos agentes políticos. Entre os depoentes, personagens conhecidos, como Jarbas Passarinho, General Manoel Contreras, braço direito de Pinochet, e Hebe Bonafini, líder das “Madres de mayo”. Outro conjunto documental importante foi produzido no Chile por Patricio Gúzman “A batalha do Chile I, II e III”, filmagens e gravações que relatam os instantes finais de um dos momentos mais utópicos da nação chilena: o governo popular de Salvador Allende.

Os registros históricos desse período no seu formato documental, poético ou narrativo possibilitam, assim, visibilizar as versões apagadas e silenciadas estrategicamente pelo regime militar.

1.2.2. Chile em pedaços: da utopia ao silêncio

Trago aqui o sinal de uma emergência
Toco o alarme ao povo vencedor
É preciso juntar força e consciência,
O Chile é uma batalha de existência
-batalha da honra e do amor.
Pablo Neruda. *Outra vez advertindo*

Os versos de Neruda, escritos no início do ano de 1973, exaltam a força popular ainda no regime socialista de Allende, constantemente ameaçado pelas forças da direita, concentradas no Partido Nacional ou parte em organizações de caráter fascista, a exemplo da *Pátria e Liberdade*. O governo da Unidade Popular representou a vitória do povo sobre a burguesia, apesar do pouco tempo de vida que teve (1970-1973). A figura do presidente que criou medidas para melhorar a vida dos trabalhadores e desafiou o

²⁶ O general Augusto Pinochet foi preso em Londres a pedido do juiz espanhol Baltasar Garzón, que investigava a morte de cidadãos espanhóis no Chile, na época da ditadura militar (CARDOSO, 2000).

imperialismo norte-americano permanece na memória das classes desfavorecidas do Chile, apesar das tentativas de apagamento histórico.

Salvador Allende era quem possibilitava a abertura nos traçados dos mapas públicos. Seu governo materialmente havia conseguido alterar os imaginários sociais promovendo uma modalidade cultural democratizada na qual se radicava a verdadeira e reconhecível revolução da chamada *via chilena ao socialismo*. (ELTIT, 2007:99, grifos da autora)

O próprio Neruda, morto poucos dias após o golpe militar de 11 de setembro de 1973, não fora capaz de prever a tragédia política que destruiria os ideais democráticos conquistados naquele momento. A ditadura no Chile foi realizada com o apoio interno das classes dominantes e sob o comando de Augusto Pinochet nas Forças Armadas. Fora do país, o golpe contou com a ajuda dos Estados Unidos e do governo militar brasileiro. Esse período de violência teve a duração de dezesseis anos, finalizando apenas com a abertura política, em 1989. No livro *Emergencias*, Diamela Eltit retrata bem o momento do anúncio do governo militar ao povo chileno.

À maneira de um filme de suspense que administrava tensamente seus materiais protagônicos, os uniformizados dos quatro ramos do exército se apresentavam diante das câmaras, sentados detrás de uma mesa ostentosa,²⁷ para dar a mensagem inaugural do novo governo. (ELTIT, 2002: 21)

Daí em diante, mortes, perseguições e torturas tornaram-se a principal medida do governo ditatorial. Louvável, contudo, foi a resistência ao golpe por parte da classe operária, massacrada pela violência militar. “Reduzidos os focos de resistência massiva, os golpistas dedicaram-se a promover massacres sistemáticos nos bairros operários, sendo executadas cerca de dez mil pessoas, só na região de Santiago” (DIAS, 2000: 679, *apud* AQUINO, 1976). Outra área atacada foi a artística, uma vez que a memória popular e folclórica entre os chilenos se associava à Unidade Popular. Dessa forma, “a perseguição e a censura da política e do político, durante os primeiros anos do governo militar, levaram a arte e a literatura a funcionar como meios substitutivos para a evocação-invocação das vozes silenciadas” (RICHARD, 2002: 27). No final da década de 1970, outras intervenções no campo das artes começaram a surgir trazendo as figuras simbólicas de Pablo Neruda e Violeta Parra. Em 1978 aparecem a União Nacional para a Cultura (UNAC) e diversos grupos teatrais. Nas artes plásticas e literárias, grupos

²⁷ A palavra traduzida vem de “rimbombante” do original em espanhol e significa ostentosa, chamativa. Conf. *Diccionario del estudiante*, Real Academia Española, 2005: 1225.

como o CADA e a *Escena de avanzada* introduziram no território chileno formas alegóricas de se questionar o poder ditatorial.

Na abertura democrática, em dezembro de 1989, Patricio Aylwin, apoiado por dezessete partidos de oposição, ganha a eleição para presidente, o que não significou exatamente um retorno à democracia, pois a herança de medidas do governo militar dificultaram o cumprimento das promessas de campanha. A Constituição de 1980, por exemplo, ratificada em plebiscito, só permitia emenda com a concordância de dois terços dos parlamentares. Ademais disso, a força do executivo foi reduzida com a criação do Conselho de Segurança Nacional, uma vez que o presidente teria de dividir seus poderes com os dos Comandantes das Forças Armadas.²⁸ Apesar da atuação dos governos democráticos nos anos seguintes, que segue hoje com a presidenta Michelle Bachelet,²⁹ eleita em janeiro de 2006, o processo de redemocratização não minimizou o estado de dependência estrangeira ou uma significativa melhora entre a população mais pobre do país.

o governo de Transição chilena esvaziou o público de tudo o que continha de rebelde, passional e conflitivo para, em troca, alinhar gostos e tendências sob a uniformidade numérica de uma língua do comprar, que somente sabe traduzir prêmios e castigos na equação da rentabilidade monetária e suas mais-valias, ou então, em um sistema creditício que não admite outro futuro, que não seja o futuro hipotecado da dívida e suas mensalidades. (RICHARD, 2002: 101)

Passados mais de trinta anos, o golpe militar que derrubou o governo da Unidade Popular de Salvador Allende parece ter deixado um legado talvez pior do que as mortes e a tortura. (retirada de trecho). Com o desaparecimento dos corpos, o regime conseguiu dissipar não só os vestígios concretos, mas também os signos constitutivos da destruição. A seguir, um processo de desmemória projetou-se ao longo do governo militar e estendeu-se no processo de redemocratização. Assim, a tensão irresoluta entre lembrança e esquecimento deixou fragmentos de uma história que precisava ser silenciada.

²⁸ O governo organizou a *Comissão Verdade e Reconciliação* para apurar o número de mortos e desaparecidos durante o regime militar. O relatório final demonstrou que 2.279 pessoas morreram ou desapareceram entre 1973 e 1990 em função da repressão militar (AQUINO, 2000).

²⁹ A socialista Michelle Bachelet elege-se presidenta em segundo turno com 53,5% dos votos, vencendo Sebastián Piñera, do partido da Renovação Nacional, de centro-direita.

1.2.3. Ecos nas produções literárias

As dores causadas pela ditadura provocaram ressonâncias nas obras e produções na América Latina. Na Argentina, Julio Cortázar escreve o *Libro de Manuel* (1973), uma narrativa sobre um grupo de militantes argentinos exilados em Paris. No Paraguai, Roa Bastos mistura o ficcional e o histórico em *Yo el supremo* (1974), o livro traz anacronicamente para o universo contemporâneo a figura de José Gaspar Rodríguez de Francia, ditador entre os anos de 1814 e 1840. Em *El otoño del patriarca* (1975), Gabriel García Márquez cria a fábula das ditaduras em um país imaginário que representa os governos ditatoriais latinos. No teatro, o chileno Ariel Dorfman produz, na década de 1980, a peça *A Morte e Donzela*, a saga de uma mulher que anos mais tarde reencontra o seu torturador e tem a oportunidade de inverter os papéis, tanto na troca entre dominado e dominador, quanto na superposição do gênero. Também no Chile, Fernando Alegría escreve *El paso de los gansos* (1980), narrativa sobre a ditadura de Augusto Pinochet. Ainda na década de 1980, uma obra emblemática desse período é escrita por Frei Betto, *Batismo de sangue* (1983), produção que reúne resenha histórica, depoimentos biográficos sobre o enfrentamento ao regime militar no Brasil, articulado por frades dominicanos que no final da década de 1960 se aliaram ao grupo guerrilheiro Ação Libertadora Nacional. O conjunto literário sobre regimes militares é vasto e reflete feridas até hoje não curadas mesmo após o processo de redemocratização na maior parte dos países latinos.

Na literatura chilena, marcas do regime militar aparecem em boa parte das produções literárias de Diamela Eltit; praticamente todas as obras da autora resgatam essa experiência.³⁰ Para Eltit, a ditadura significa bem mais que um relato ou um mote literário; é o cerne de suas reflexões pessoais e artísticas. De acordo com Idelber Avelar, Diamela escreve durante o início da ditadura de Pinochet já em estado de “luto pós-ditatorial”; talvez com o olhar de quem enxerga os rastros da destruição um pouco além de si mesma. Da primeira obra, *Lumpérica* (1983), à última, *Jamás El fuego nunca* (2007), o relato nas obras de Eltit se dedica a estudar a atuação dos regimes totalitários, fragmento de um trauma jamais superado. Em 2005, Eltit escreve *Puno y Letra*, relato

³⁰ Diamela Eltit produziu vários ensaios sobre a ditadura no Chile. Os tons severo e apaixonado desses escritos demonstram mais do que uma análise crítica do período, a necessidade de manter viva na memória chilena a capacidade destrutiva de regimes totalitários. Entre esses ensaios estão: *Las dos caras de la moneda* (2000); *La máquina Pinochet* (2007).

com bases verídicas sobre a história do assassinato do general chileno Carlos Prats em Buenos Aires, durante a ditadura militar. O general, que trabalhava no governo de Salvador Allende, foi uma das vítimas das ações da *Operação Condor*.

Em outra, *Lumpérica*, obra, contrariando as perspectivas da força ditatorial, os “pálidos” transitam na praça, um desafio a esse controle espacial. Bem mais que uma denúncia, Diamela Eltit consegue com essas narrativas desconstituir o sistema discursivo que justifica a atuação opressora desse tipo de poder. Para tanto, a autora institui uma linguagem que ultrapassa a semântica e a constituição linguística da dominação vigente. Nas palavras da autora, a “necessidade de organizar uma nova leitura de signos” (ELTIT, 2002); estratégia utilizada para burlar a ação dos militares em épocas de extrema censura.

Ao adotar uma escrita sinuosa e repleta de arranjos simbólicos, a autora cumpre o papel não só de romper com as elaborações tradicionalistas como também o de criar uma estrutura de denúncia que não afrontasse o poder, recurso utilizado por diversos artistas e escritores da América Latina que viveram sob a égide da proibição militar.³¹ No Brasil, diversas composições encontraram no jogo de palavras e na ambiguidade a fórmula perfeita para que a expressão artística não fosse totalmente silenciada. A elaboração cuidadosa nas composições de Geraldo Vandré em *Para não dizer que não falei das flores* e Chico Buarque de Holanda na música *Cálice* são exemplos que nos remetem ao que a autora chilena fez diante da falta de liberdade de expressão.

O militarismo é a expressão máxima do patriarcado, um discurso sempre monolítico e sem lugar para contestações ou questionamentos. Uma força ainda atuante apesar do utópico fim de regimes autoritários; diluída nos discursos de democratização.

³¹ “Escrevi nessa época, quase, diria, obsessivamente, não porque acreditasse que o que fazia era uma contribuição material a nada, e sim porque era a única maneira na qual eu podia salvar – por assim dizer de alguma maneira minha própria dignidade” (ELTIT, 1993:18).

1.3. O código marginal do feminino

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexuentes. Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*.

As mulheres não lutam contra um anônimo outro masculino, mas contra pais, irmãos, mães, maridos. Andrea Nye. *Teoria feminista e as filosofias do homem*.

O corpo sexuada é um dos principais alvos das relações simbólicas que constroem os esquemas de poder. Dessa maneira, a categoria “mulher” é submetida ao jogo político do patriarcado que a apresenta no polo negativo da morfologia social, ou seja, no campo marginalizado. Essa construção, além de bem articulada e devidamente respaldada no discurso e nos códigos linguísticos que a compõe, encontra-se já automatizada e naturalizada nos diversos gestos e nas repetidas ações do dia-a-dia; desde o caminhar na rua, o cruzar as pernas no banco da praça à performance sexual, construída nos padrões da heterossexualidade compulsória. Toda essa arqueologia encontra-se nas determinações arbitrárias que permitem ou não a ocupação de espaços sociais regidos pela suposta diferença sexual.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina na qual se apóia: é a divisão sexual do trabalho, distribuição muito estrita das atividades alocadas a cada um dos sexos, de seu espaço, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, com a oposição entre o lugar de reunião ou o mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres, ou, no interior desta, entre a parte masculina, como o lar, e a parte feminina, como o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, jornada, ano agrário, ou ciclo da vida, com os momentos de ruptura, masculinos, e os longos períodos de gestação femininos. (BOURDIEU, 2007: 22)

Para Freud, os mecanismos de sexismo não são acessíveis diretamente à escolha feminina ou masculina, ou talvez não o sejam de forma alguma. Na teoria freudiana não há sujeito unitário primevo; a identidade é produto social, que no entanto parece não ultrapassar os fundamentos binaristas. Ampliando o leque das questões sexo/gênero, Judith Butler identifica na própria tentativa do feminismo de uma identificação do sujeito “mulher” uma contradição no discurso e nos objetivos feministas, uma vez que não se pode compreender esse sujeito em termos estáveis e permanentes. Segundo Butler,

se alguém é uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os predefinidos de gênero da *pessoa* transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos. (BUTLER, 2003: 20, grifo da autora)

A construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão. Dessa maneira, o campo simbólico impõe o esquema político do “pai” e se torna o processo organizador universal de toda a cultura; essa organização social, todavia, é hoje bastante questionada pelos estudos feministas, culturalistas e pós-estruturais que ajudaram a desestabilizar a rede constitutiva do discurso androcêntrico.

1.3.1. Genealogia dos movimentos feministas

Movimentos de libertação e emancipação femininas começaram no final do século XIX e foram se consolidando ao longo do século passado, em especial na década de 1960, nas formas de acesso ao conhecimento acadêmico e na possibilidade de interferência social. As principais tendências se fundamentaram nas correntes anglo-americana e francesa. Esta última, com base nos ideais teóricos dos pós-estruturalistas Michel Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes. Da teoria da desconstrução, por exemplo, a teoria feminista conseguiu perceber no caráter dos signos e na constituição dos significados um meio para atacar as dicotomias reducionistas que apontam especialmente para o masculino/feminino, racional/emocional, público/privado.

A partir da década de 1970, as discussões sobre alteridade começam a evidenciar-se nos discursos acadêmicos. Nesse campo, filósofos franceses, a exemplo de Foucault, Barthes, Derrida e Kristeva introduzem a discussão sobre o descentramento da noção de sujeito e apresentam no meio intelectualizado temas sobre “o outro” e a marginalidade. Já nos aspectos político e social, esse debate ganha força com os movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de mulheres, de homossexuais e com outros discursos emergentes.

O movimento feminista, sem dúvida, foi um dos que mais questionou os códigos do poder nos vários aparatos que o constituiu: no político-social, no histórico, no linguístico, no científico e no psicanalítico. Entretanto, esse conjunto de ações não se deu de maneira homogênea ou com pensamentos unívocos. Diferenças geográficas,

sociais e classistas deram multiplicidade ao movimento, sem perder de vista, é claro, a desconstituição de um poder pretensamente legítimo, da estrutura antropocêntrica.

É bastante conhecido o debate das diferenças entre a crítica francesa e a crítica americana. A primeira, de olhar diferenciado na linguística, no marxismo, na psicanálise neofreudiana/laciana e na desconstrução derridiana começou a chamar atenção em 1945 com os estudos de Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo*. Já a segunda, de orientação empírica e com influências no Brasil, viabilizou o gesto reivindicatório de vários grupos marginalizados. Apesar disso, para Showalter, os feminismos franceses encontram-se em comunhão com a vertente americana em termos de “afinidades intelectuais e forças retóricas”. (SHOWALTER, 1994: 30). A teórica norte-americana acrescenta ainda que, apesar das diferenças, as críticas feministas tornaram-se ginocêntricas.³² e “todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade.” (SHOWALTER, 1994: 31)

Outros estudos importantes foram realizados por Teresa de Lauretis em 1987. Em *A tecnologia do gênero*, a teórica apresenta uma discussão importante no debate sexo/gênero e afirma que este representa uma relação e não um indivíduo, assim o gênero não é sexo e nem mesmo uma condição natural. Para ela, a ênfase na diferença sexual confina o pensamento crítico feminista no conjunto conceitual da oposição universal do sexo. Lauretis parte da definição foucaultiana de “tecnologia sexual” e propõe que o gênero como “representação e autorrepresentação é produto de diferentes tecnologias sociais, a exemplo do cinema, dos discursos, das epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994: 208.).

Também contrária aos binarismos e redimensionando a noção de gênero, Judith Butler discute a inadequação da dicotomia sexual das categorias que engessam o trânsito corporal no “masculino” e no “feminino”. Os significados, agora, passam a ter um aspecto fluido e ambíguo de conotações múltiplas, contra o ideal da universalização. A questão não é mais demarcar o que é feminino ou masculino, mas os espaços de poder e de atuação de um controle dos corpos. Para Butler,

³² Termo utilizado por Elaine Showalter também relacionado à *gynocritics*, é a teoria que leva em consideração na realização escrita as diferenças sociais, culturais e de gênero.

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos (BUTLER, 2003: 25).

Dessa maneira, a teórica americana atualiza a multiplicidade do trânsito sexual que rompe com a estrutura heterossexual binária, o que tem possibilitado estudos mais detalhados não só sobre a homossexualidade, mas também a respeito da transexualidade e outras formas fluidas do exercício da sexualidade. Hoje, estudos voltados para os sujeitos fora da expressão dimórfica (travestis, *drag queens*, transexuais) são um importante componente na problematização do “relacional de dois”. Segundo Berenice Bento,

ainda que o referente da binariedade esteja presente como uma matriz de construção de sentidos, negociados para os sujeitos que transitam entre o masculino e o feminino, essas experiências negam, ao mesmo tempo, que os significados que atribuem aos níveis constitutivos de suas identidades sejam determinados pelas diferenças sexuais. (BENTO, 2006: 77)

Da teoria francesa, Julia Kristeva é nome fundamental para se compreender o caminho do semiótico e a possibilidade de uma escrita fora das inscrições patriarcais. Entretanto uma vez que aquele se subordina ao simbólico não há uma possibilidade de isenção total das influências do “pai”. A partir dessa conclusão, Judith Butler pergunta: “se o semiótico promove a possibilidade da subversão, deslocamento ou ruptura da lei paterna, que sentido podem ter esses termos se o simbólico reafirma sempre sua hegemonia?” (BUTLER, 2003: 122) As críticas de Butler sobre as teorias de Kristeva são pertinentes e demonstram a complexidade das relações dominantes, especialmente aquelas que têm como elemento diferencial a sexualidade. Por outro lado, como lembra Richard,

a insistência no caráter semiótico-discursivo da realidade foi uma das conquistas teóricas do feminismo que destacou, assim, o valor construído (representacional) das marcas da identidade “masculina” e “feminina”, que a cultura imprime sobre os corpos “homem” e “mulher”, impondo tais marcas como o calço anatômico que justifica – substancialmente- a fixidez dos traços de identidade sexual. (RICHARD, 2002: 136)

Diante das “armadilhas” e das multiplicidades interpretativas que essas investigações proporcionam, Elaine Showalter (1994) faz um alerta sobre o “campo minado” que esses estudos representam. O pensamento crítico-feminista tem sido determinante para a reacomodação dos corpos que representam uma minoria no espaço

social, ainda que longe de uma condição isonômica de atuação e perante a estruturação privilegiada da sexualidade dita “masculina”.

1.3.2. Os feminismos chilenos

Apesar da suposta impossibilidade de uma significação da luta apregoada por teorias pós-modernistas, a crítica do ponto de vista dos subalternos, indígenas, negros, mulheres e minorias sexuais constitui uma corrente cada vez mais vigorosa no pensamento latino-americano. Os discursos de gênero no Chile e a crescente produção da escrita feminina encontram-se diretamente em contato com o campo teórico das novas concepções pós-estruturalistas que surgem nos espaços intelectuais.

A história hispano-americana contou com a participação de mulheres que romperam com as estruturas do poder, a exemplo de Sórora Juana de la Cruz³³ (México 1651-1695). Poeta, dramaturga, compositora, missivista e prosadora, Juana deixou vasta obra literária e sofreu com a misoginia laica e clerical de seu tempo. Anos antes de morrer, abandonou o campo das letras. As circunstâncias que levaram a seu silenciamento são até hoje controversas. Pela importância literária e por causa da sua forte representação, Sórora Juana é uma das primeiras referências da escrita feminina latino-americana. Em 1982, Otávio Paz dedica a ela um conjunto de estudos na obra *Sórora Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*.

Algumas outras vozes começaram a aparecer a partir do século XIX, entre elas, Clorinda Matto de Turner (Peru- 1852-1909), Gabriela Mistral (Chile 1889-1957), Juana de Ibarbouru (Uruguai, 1892-1979) e Afonsina Storni (Argentina, 1892-1938). Apesar disso, até o final do século XIX e início do século XX, a participação da mulher era insipiente e as questões epistemológicas feministas só ganharam espaço recentemente nas academias latino-americanas. No Chile, essa consciência gradualmente penetrou as vias de acesso à participação política, especialmente depois que as mulheres conseguiram o direito ao voto em 1949.³⁴ Elena Caffarena é um nome

³³ Filha de mãe crioula e pai espanhol, Juana teve desde cedo vocação para o conhecimento; fez parte da corte do vice-reinado e a todos maravilhava com sua erudição, não esperada em uma mulher. Para possuir maior liberdade e dedicar-se aos estudos, Juana entra para a ordem das Jerônimas, clausura em que permanece até sua morte.

³⁴ O primeiro país em que as mulheres conquistaram direito ao voto e a possibilidade de apresentar candidatura foi na Austrália, em 1902. No entanto, nenhuma mulher se apresentou candidata. Foi a

importante para a concretização dessa garantia; a advogada foi uma das primeiras mulheres a participar da federação de estudantes. Sua luta pela emancipação ganhou importantes espaços políticos. Já em 1935, juntamente com outras feministas, fundou o *Movimiento Pro-emancipación de las Mujeres de Chile* (MEMCH), cuja maior conquista foi a mobilização de uma boa parte das mulheres e a conquista ao voto em eleições municipais. Caffarena foi determinante para a conquista do voto para presidente em 1949 e para a presença das mulheres nos espaços públicos.³⁵

No entanto, é somente na década de 1980 que o feminismo se fez mais atuante em território chileno. Com a restituição democrática, no Plebiscito de 1988, o movimento ganha maior visibilidade. A década de 1990 foi ideal para a participação das mulheres nas organizações cívicas. Isso se concretizou com o Sernam (Serviço Nacional da mulher), instituição estatal que adquire *status* de ministério público (LESKINEN, 2007). Atualmente, na academia e nas universidades do Chile,³⁶ importantes pesquisadoras, como Raquel Olea, Nelly Richard, Eugenia Brito, ocupam-se das questões de gênero e do feminino, temas recorrentes também nas representações artísticas de poetisas e escritoras como Diamela Eltit, Mercedes Valdivieso, Soledad Farina.

No cenário político recente, é igualmente importante destacar a presença de Michelle Bachelet, representante da nação chilena e primeira presidenta do Chile, que se tornou ícone internacional dos movimentos femininos. De forma inédita, a população chilena, conhecida pelo conservadorismo, votou em uma representante socialista. Bachelet recebeu histórica votação em massa das mulheres chilenas; provavelmente pela identificação com algumas características pessoais da candidata: separada, chefe de lar, e, principalmente alguém que superou diversas crises e dilemas pessoais; escolhida talvez para dar sentido às reivindicações sociais de um país emergente.

Finlândia a primeira nação no mundo onde as mulheres tiveram a oportunidade de participação parlamentar, em 1906; já em 1907, 19 mulheres foram eleitas. Boa parte da Europa conquistou direito ao voto feminino entre as décadas de 1910 e 1920: Noruega em 1913, Dinamarca, 1915, Reino Unido, Alemanha e Polônia em 1918. Os mais atrasados, no entanto, foram: Espanha, em 1936, a França, em 1944 e a Suíça em 1974 (LESKINEN, 2007).

³⁵ No epílogo da obra *Emergencias* (2000), Diamela Eltit apresenta uma entrevista feita com Elena Caffarena e a trajetória política da advogada pelo direito ao voto feminino.

³⁶ Após um período de polêmicas e discussões, as questões de gênero o primeiro Programa de Gênero e Cultura na América Latina foi instalado na Faculdade de Filosofia e Humanidades na Universidade do Chile, em 1998 (LESKINEN, 2007).

A atuação das mulheres nos momentos de crise é apresentada por Nelly Richard no âmbito simbólico da representação do feminino, comumente convocado a estabelecer a ordem e a proteger a legalidade social. Em situações de emergência e crises, as mulheres são chamadas para ajudar a restabelecer a posição hierárquica no jogo político, são assim chamadas a encarnar a vida, graças à relação maternal e “natural” que elas têm, responsáveis também pela continuidade da existência dos indivíduos (RICHARD, 2002).

O corpo feminino intervém nas polaridades e pode tanto respaldar o discurso patriarcal, a exemplo das integralistas no Brasil na década de 1930 e as pinochetistas que defendiam a libertação do general em 1998; quanto formar uma ala dissidente, como as guerrilheiras da revolução cubana ou as mulheres atuantes no comunismo e nos partidos de esquerda. “Invadir a rua é se apropriar de seu território (masculino) de luta e de ação social; é trair o mandato de uma feminilidade burguesa, que deve se recolher, tradicionalmente, à privacidade do lar e da família” (RICHARD, 2002: 97).

Os feminismos no Chile foram marcados pela tradição de movimentos das nações desenvolvidas como Estados Unidos, França e Inglaterra; tentando, contudo, aliar a teoria à prática local e identitária de um país periférico. Richard aponta que a diferença entre o feminismo latino-americano e o metropolitano se configura na relação dual entre a “experiência”, prática latino-americana, e a “representação”, teoria metropolitana; “contexto” e “experiência” designam o modo contingente e situacional, por meio do qual as feministas latino-americanas produzem teoria (RICHARD, 2002). Essas feministas “comprometidas com a mobilização social, desconfiam da hipertextualização do corpo e da sociedade que professa o desconstrucionismo acadêmico, o que torna culpável, segundo elas, de nos fazer acreditar que o real é um puro artefato discursivo; que o signo “mulher” não tem mais existência que a linguística” (RICHARD, 2002: 144).

A escrita é uma das forças de atuação feminina, mas, além disso, é preciso tratar do que Richard chama de “feminização da escrita”, prática que serviria para “desregular a tese do poder majoritário” (RICHARD, 2002: 132).

Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do *feminino*. (RICHARD, 2002: 133, grifos da autora)

A despeito das diferenças geográficas e político-econômicas, o casamento entre experiência e estudos teóricos se faz importante na atuação das minorias, a exemplo do feminismo, na realidade latino-americana. A participação reivindicatória e estudos acadêmicos são, dessa forma, elementos imbricados em um processo sociocultural e que permitem uma melhor compreensão das matrizes da “diferença”. A rejeição da experiência em detrimento do conhecimento teórico pode ser reducionista e continuar contribuindo para a perpetuação do sexismo.

1.3.3. Os corpos femininos de Diamela Eltit

Para além da denúncia social de corpos marginalizados, especialmente dos corpos femininos, Diamela Eltit consegue fazer uma importante análise sobre a política de dependência dos países latinos. A questão para a autora não é apenas a ausência da mulher na tradição literária, mas todo silenciamento das vozes populacionais; o corpo marginal é o representante das diversas formas de exclusão, que nasce principalmente na divisão das classes.

A construção feminina de Eltit foge à caracterização de uma heroína da classe burguesa ou de uma representante da miséria humana, a exemplo do que encontramos em diversas personagens da literatura universal, popularizadas em renomados textos como *A Dama das Camélias*, *Madame Bovary* e o *Primo Basílio*, obras que representam a visão masculina sobre a história das mulheres. Distantes da clausura paradoxal de um corpo apenas santo ou delinquente, as personagens eltitianas são construídas no eixo das figuras populares, principalmente o da mulher pobre e trabalhadora da América Latina; pessoas que ocupam um lugar marginal na sociedade e na literatura, mas que diferente do tratamento literário oficial ou canônico, não representam a visão reducionista de vítima social nos papéis seculares de prostituta, adúltera, beata ou louca.

Com a escrita e os olhos voltados para a realidade subalterna do Chile, Diamela Eltit destaca-se pelo gesto de resistência às normas mercadológicas do cânone literário e pela ruptura com a descrição essencialista do corpo feminino. “Eltit atualiza a discussão sobre a diferença, reivindicando para si própria um lugar à margem, um lugar de relativa autonomia diante do mercado, que nos últimos tempos tem transformado a literatura de mulheres em mais um produto à venda” (VIDAL, 2006: 143). Segundo a autora chilena, a escrita é um instrumento social e não pode ser sexualizada. Sua grande meta é

verificar como se comportam os corpos na escrita, independente do sexo do autor. Um romance, por exemplo, feminino ou feminista não será transgressor em função apenas da referencialidade, é preciso atingir o poder central. Assim diz a autora: “Não acredito que basta ser mulher para garantir uma literatura propositiva, da mesma maneira me resulta ser tangível que parte da literatura produzida por homens é apenas uma complacência, por exemplo, ao mercado” (ELTIT, 2000: 185). Segundo Eltit, a dialética do gênero que determina os lugares sociais e espaços público e privado, encontra-se hoje cada vez mais fragilizado. O que a autora persegue são os aspectos políticos e discursivos na narrativa. Julio Ortega sintetiza bem o projeto literário narrativo de Diamela Eltit com vistas ao projeto de uma literatura feminista:

Trata-se mais de uma escrita que narra o deslocamento dos opostos, não para abolir os contrários (como fazia a escritura vanguardista), nem sequer para demonstrar seu caráter construído, ideológico, (como o faz a contra-cultura feminista), e sim (mais radicalmente) para assumir a dualidade historicamente dada, culturalmente sancionada, socialmente inscrita entre o homem e a mulher em um sistema de oposição de toda ordem de desigualdades. [...] Desconstruir o discurso da representação para construir a fala de um sujeito feminino plural, feito por seu desejo e sua rebeldia, por suas carências históricas e suas promessas atuantes, é o projeto que a escrita de Diamela Eltit antecipa como um drama (desgarrado, novelesco) e um programa (crítico, radical). (ORTEGA, 1993, in: LÉRTORA, 1993: 54-55)

Em torno das políticas de gênero, Diamela constrói corpos, que são *eros* e *thanatos* e transitam pela erótica e pelas estruturas da violência. Entretanto, longe de uma descrição simplista, essas representações escapam à dicotomia masculino/feminino. A personagem Lumpérica, por exemplo, é um ser inominável, que tem apenas um “pseudo-nome”, L. Iluminada, para assim contradizer um conhecimento prévio sobre esse sujeito supostamente “mulher”.

Diamela Eltit acopla ao corpo das personagens diversas denominações sociais pejorativas, provenientes do mundo animal (vaca, égua, cadela, mula) e converte alguns desses predicativos em divindades; a modelo de *Vaca sagrada*. O livro, além de incorporar as diversas dimensões do feminino, localiza esses tropos na geografia da globalização e um elemento resultante das políticas neoliberais.

Em outras obras, esse projeto se repete. A personagem Coya/Coa, de *Por la patria*, não tem um passado definido e está em constantes transformações; é um ser que vive no trânsito livre da sexualidade ao romper com a construção edipiana; alimenta

uma relação lésbica com a mãe e imagina-se amante do pai. O incesto³⁷ representa nas obras de Eltit uma ruptura na linguagem predominantemente elaborada na linguística masculina; é o recurso subversivo, com vistas à alteridade. Além disso, a escritora chilena dilui as categorias sexuais em diversas manifestações sem, no entanto, reproduzir o conjunto de classificações e nomações que tentam regular a sexualidade. Na obra *El infarto del alma*, algumas fotos de casais do hospital psiquiátrico de Putaendo não apresentam uma clara distinção entre o sujeito “homem” e o sujeito “mulher”. Igualmente ocorre no livro *El cuarto mundo*, no qual um dos irmãos gêmeos, detentor de características associadas ao “masculino”, representa um duplo sexual masculino/feminino ou um outro inominável.

O projeto de Diamela Eltit não é a busca por uma identidade singular e sim comunitária. As teorias feministas buscam na escrita feminina uma fissura no patriarcado. Com a linguagem-código, a autora procura penetrar o poder subvertendo os referentes da marginalidade. “Essa é a sua utopia: a que aposta por outra linguagem que possibilite outro modelo de ser [...] um corpo outro que vive o processo de descolonização” (BRITO, 2009: 20).

³⁷ O incesto nas teorias de Lacan é uma imagem mítica, alcance de uma felicidade impossível, entre elas o prazer pleno e absoluto (NASIO, 1993).

Parte II - Os Excedentes

“O excedente é o que deve ser anulado, nunca sacrificado”.
Jean Baudrillard. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*.

2.1. Palavras em trânsito

Toda tentativa de rebater, desafiar ou vencer a imposição da escrita, passa obrigatoriamente por ela. Pode-se dizer que a escrita finaliza absorvendo toda a liberdade humana, porque apenas em seu campo se tem a batalha de novos setores que disputam posições de poder. Angel Rama, *Crítica de la cultura en América Latina*.

O campo literário para Bourdieu é um espaço formado pela atuação de um sujeito de acordo com diversas forças, sejam elas culturais, sociais ou ideológicas. O conjunto dessas possibilidades de troca dos “bens simbólicos”³⁸ inviabiliza uma categorização ou uma sistematização rígida dos fenômenos literários, cujos produtos estéticos podem ser permutáveis. Tal pensamento pode ser aplicado à literatura latino-americana, que apresenta um campo discursivo com pontos de aproximação e de distanciamento, resultado da diversidade histórica, geográfica e econômica dos países que formam esse conjunto.

Angel Rama, em estudos sobre a América Latina e o seu processo de modernização (1985), promove um percurso histórico e crítico a respeito da formação do que ele chama de *sistema literário latino-americano*. Rama inicia essa análise com a contextualização da independência política no século XIX como ponto de partida para as reflexões acerca da possibilidade da formação de uma literatura nesse continente. Um período bastante conturbado por guerras e interferências estrangeiras. A seguir, a nova configuração demográfica, desenhada principalmente pela emigração do campo para os centros urbanos e a imigração estrangeira, insere o continente latino-americano na era da modernização. O crítico uruguaio aponta o jornal como a primeira forma de profissionalização dos escritores; além da formação de um público leitor, fato que contribuiu para uma maior independência da literatura hispano-americana, ainda que sob influência de tendências artísticas externas. Segundo Rama,

Deve-se reconhecer aos escritores da modernização a categoria de fundadores da autonomia literária latino-americana, neste novo nascimento da região. Ao mesmo tempo em que surgem as primeiras histórias das literaturas nacionais, vinculando o passado colonial com os anos da independência e fixando fronteiras

³⁸ “O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, reprodução e de difusão de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1974: 105).

frequentemente artificiais com as literaturas dos países vizinhos, a intercomunicação e a integração no marco ocidental instauram a novidade de um sistema literário latino-americano que, ainda debilitadamente traçado, dependendo, todavia, das pulsões externas, no faria senão desenvolver-se nas décadas posteriores e concluir no robusto sistema contemporâneo. (RAMA, 1985: 87)

Dos primeiros anos da independência à modernização, era desejo da América Latina, desenhada pelos corpos mestiços e pelas inúmeras variações linguísticas e dialetais (quíchua, aimará, crioulo, guarani), atravessar os limites da dependência e da condição subalterna; seja por meio da inovação das técnicas artísticas, seja no encontro identitário com a nacionalidade perdida nas mãos do colonizador.

2.1.1. Alguns antecedentes

Até o início do século passado, predominaram duas vertentes na literatura hispano-americana: a primeira, com a novela de observação (1926), e a outra, surgida nos calcanhares da estética utilizada por Gustave Flaubert.³⁹ Este último modelo estético possibilitou uma narrativa cada vez mais rica em termos de inovação do conteúdo (SHAW, 2008).

Os rumos literários começam a mudar a partir da década de 1940. Com a queda da República Espanhola, muitos intelectuais foram condenados à emigração, principalmente para o México e para a Argentina.⁴⁰ Somada a essas questões, após a Segunda Guerra Mundial, decreta-se o fim da produção de novelas e revistas europeias em território hispânico. Buscando alternativas, o mercado editorial hispano-americano expande a produção local, que passa a interessar bastante ao público leitor. Essa fase é tão importante no contexto literário que Donald Shaw estabelece a partir dessa década a linha divisória entre *novela tradicional* e a *nova novela* latino-americana (SHAW, 2008). E é a publicação da obra de Borges em 1942, *El jardín de senderos que se bifurcan*, mais tarde incorporada aos escritos de *Ficciones*, em 1944, que marca o início dessa *nova novela*, cujas características se opõem à forma tradicional. O abandono da linearidade, a inserção de espaços imaginários e a presença de narradores ambíguos ou até de vários narradores passam a configurar a nova escrita. Jorge Luís Borges apresenta

³⁹ Donald Shaw chama essa linha de “conscientemente artística” (SHAW, 2008: 11).

⁴⁰ Nesse período, houve a transferência dos centros de produção de Madri para outras duas bases hispano-americanas, uma na Cidade do México e outra em Buenos Aires (BRAGANÇA, 2009).

uma escrita reveladora da ambiguidade e do mistério da realidade; a estrutura de alguns contos do autor revela um fundo metafísico e toda tentativa de descrever essa realidade por meio de palavras produz apenas ficção.

Semelhante a essas reflexões borgianas, na narrativa moderna argentina, o grupo de autores formado por Ernesto Sábato, Roberto Arlt e Julio Cortazar apresentam os temas da solidão e do desassossego metafísico. Em *Rayuela* (1963), uma falsa ordem dissimula o caos. Para vencer a impossibilidade de construir uma nova representação verbal e valendo-se da velha retórica, Cortazar cria uma anti-novela, nas palavras do próprio autor, “uma contra-novela”, pois a intenção não é se desfazer do gênero. O escritor se propõe assim a enfrentar o absurdo com o próprio absurdo, ao fazer com que o leitor tenha outros exercícios mentais. Entre Borges e Cortazar há uma diferença da compreensão de realidade, o primeiro suspeita das idéias sobre o que é real, acreditando por vezes que ela é falsa, enquanto o segundo aborda as diferentes realidades e as deixa a escolha do leitor.

Dessa maneira, entre a tentativa de representação da realidade, a construção de várias realidades ou a aceitação de sua inexistência, a literatura hispano-americana se expande e descobre a multiplicidade de olhares e as várias maneiras de se descrever o mundo. Nas palavras de Borges, a síntese desse espírito: “não há classificação do universo que não seja arbitrária e circunstancial.”

2.1.2. Percursos literários: do boom ao pós-boom

Sem dúvida, a década de 1960⁴¹ representa um marco na literatura latino-americana. A partir daí, a produção literária passa a fazer parte do contexto internacional.⁴² Esse momento ficou conhecido como o *boom da literatura latino-americana*.⁴³ É bastante corrente explicar o boom sob a perspectiva do mercado,

⁴¹ De 1950 a 1965 desenvolve-se um grande otimismo com o neoliberalismo econômico. A criação do FMI (Fundo Monetário Internacional) e a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) se propõem a minimizar os desequilíbrios econômicos e sociais. Entretanto, na década de 1980, o endividamento colossal dá início a uma nova depressão econômica, que acentuou as distâncias sociais. A seguir, a literatura passa a imprimir na ficção os efeitos devastadores da presença do capital (GOIC, 1988).

⁴² De acordo com Angel Rama, nenhuma obra surgida na década de 1970 conseguiu impor-se ao mercado internacional (RAMA, 1985).

⁴³ A participação editorial é aspecto que fundamenta, inclusive, a própria denominação do fenômeno – termo originário do universo de marketing utilizado para determinar uma súbita alta de vendas de um determinado produto nas sociedades de consumo (BRAGANÇA, 2009).

associando as novelas a “simples bens de consumo” (SHAW, 2008: 237). “O mercado representa o anacronismo da aura,⁴⁴ a dissolução da unicidade imaculada da arte, a equação última entre a cadeia de produção industrial e a produção de objetos estéticos” (AVELAR, 2008: 28). No momento em que o boom entra no cânone ocidental, elabora o que Idelber Avelar chama de “compensação imaginária por uma identidade perdida.” Entretanto, como afirma ainda o crítico, não há incompatibilidade entre o boom como discurso de identidade e a entrada triunfante no mercado global.

Durante o fenômeno do boom tem início a chamada “crise da representação”, dada pelo questionamento de certos escritores sobre a própria capacidade de observar, descrever e interpretar a realidade. À boa parte dos autores do boom, interessa a visão universalista e cosmopolita⁴⁵ diante da subjetividade; já o pós-boom, é associado às preocupações com a alteridade; uma margem mais distanciada das questões metafísicas e filosóficas da existência humana. No primeiro, o desejo é buscar o universal em um contexto local-americano, o que pode ser percebido em romancistas como Juan Rulfo, com *Pedro Páramo* e Gabriel García Márquez, com *Cien años de soledad*. Já o segundo, converte-se na volta do problema da identidade latino-americana. (SHAW, 2008).

Em meados da década de 1960, o boom começa a entrar em decadência.⁴⁶ De acordo com Shaw, a narrativa de testemunho⁴⁷ marca o final desse período. Normalmente advinda da experiência, essa narrativa tende a ser realista, com a intenção de revelar ao leitor aspectos escondidos dessa mesma realidade. Tal estilo geralmente pertence a um grupo social marginal. Em meio a isso, o pós-boom desponta no cenário hispano-americano e no contexto mundial da pós-modernidade. Compreendido por alguns como uma reação aos excessos do boom, esse movimento substitui as

⁴⁴ Walter Benjamin define aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1996: 170).

⁴⁵ Nem todos os autores desse período se encaixavam nessa tendência de uma cosmovisão narrativa. Vargas Llosa e José Donoso são romancistas também preocupados com as questões sociais e políticas de seus países, o Peru e o Chile, respectivamente. Outros autores, menos experimentalistas, continuaram na linha da novela social, a exemplo de David Viñas, Mario Benedetti e Manuel Cofiño (SHAW, 2008).

⁴⁶ Importante ressaltar que o desgaste do boom parte dos escritores, uma vez que o “realismo mágico” ainda contava com a adesão de um número expressivo de público (LESKINEN, 2007).

⁴⁷ Na forma moderna, a narrativa de testemunho aparece pela primeira vez em Cuba, com apoio do governo de Fidel Castro, cuja tarefa era formar uma consciência revolucionária. Em 1970, a obra *La guerra tupamara* vence o prêmio de obra testemunhal da “Casa de las Américas”, instituição que oferecia premiação exclusivamente para esse gênero literário (SHAW, 2008). “Os testemunhos representam o que o regime escamoteia: desmascaram a prática de evasão e reafirmam os discursos de evidência, da experiência do corpo, da verdade e falsidade, e também os valores de verdadeiro e falso. Os testemunhos começaram a circular no Chile de forma clandestina em 1975 e abertamente em 1981”. (PRATT, 2000, grifo da autora).

problemáticas existencialistas de Borges, Cortazar e García Márquez pelo olhar acurado na relação entre o “eu” subjetivo e as relações de alteridade. Autores que começaram a publicar nos finais de 1970 e 1980 foram agrupados nesse movimento. Em 1975, Antonio Skármeta produz uma das primeiras obras do pós-boom, *Soné que la nieve ardia*, em que são apresentadas as condições sociais de Santiago do Chile, às vésperas do governo ditatorial de Pinochet. Esse movimento, entretanto, alcança o auge com *La Casa de los Espíritos*, em 1982, de Isabel Allende. Assim como *Cien años de soledad* representa o marco do movimento do boom, a obra de Allende é o ícone do pós-boom, introduzindo novos rumos literários, em que amor, subversão e escrita assumem um caráter mais otimista diante da vida; além das personagens femininas que ganham força e centralidade na narrativa.

Quanto a outras características importantes do pós-boom, destacam-se: a paródia dos gêneros literários e dos códigos oficiais da linguagem, temáticas do cotidiano e a inserção do elemento *pop*; este último pode ser encontrado no relato e nas manifestações artísticas populares (bolero, tango, rádionovela) e na presença de protagonistas jovens e adolescentes, caso da obra de Gustavo Sainz, México, *Gapazo* (1965), cuja narrativa trata da vida de jovens no universo urbano da América Latina.

Uma vez que o pós-boom é uma manifestação da contemporaneidade, é comum a associação entre este e a pós-modernidade. Para Donald Shaw, essa relação torna-se problemática. O pós-boom se constitui um segmento da pós-modernidade, que por sua vez é mais ampla e marca uma mudança na recepção da cultura ocidental, enquanto o primeiro só se aplica à literatura hispano-americana (SHAW, 2008). Na arte pós-moderna prevalece a ideia de heterogeneidade, sem uma tendência dominante; existe também a fascinação pelo indeterminado, a problematização do centro, a marginalidade, a descontinuidade, a simulação e a precariedade, a ruptura com o cânone e a tendência à fragmentação; características que podem aproximar os dois movimentos, no entanto, a auto-referencialidade e a incredulidade nas ideologias são incompatíveis com a realidade latino-americana. Diante disso, retorno às questões diferenciais entre os países centrais, representantes de modelos que se impõem territorialmente e os países periféricos, na condição de ex-colônias e que ainda buscam uma identidade local; discussão que leva também Donald Shaw a aproximar o pós-boom do pós-colonialismo, uma vez que ambos aceitam os enfoques ideológicos, a referencialidade e acreditam ser importante a busca de identidade por parte das nações subalternas. “A deslegitimação da ideologia, típica do pós-modernismo, contradiz as

aspirações dos escritores do pós-boom nos campos social e político” (SHAW, 2008: 376-377).

Mesmo sem poder fazer a exata correspondência entre a pós-modernidade e a narrativa hispano-americana, são considerados os primeiros pós-modernistas os autores Nestor Sánchez, da Argentina; Salvador Elizondo, do México e Severo Sarduy, de Cuba (SHAW, 2008). Sabendo da pluralidade de gêneros e a diversidade estética da arte pós-moderna, as diferenças narrativas entre os escritores não causa nenhum estranhamento. Sarduy e Elizondo, por exemplo, adotam a auto-refencialidade e levam ao extremo o experimentalismo do boom; enquanto Diamela Eltit continua o mesmo processo, mas como Ricardo Piglia, não abre mão das condições políticas e sociais de seu país, o Chile.

Se considerarmos a periodização e a temática, Diamela Eltit se encaixa nas tendências contemporâneas da pós-modernidade. À margem do cânone e à margem de uma escrita convencional, Eltit persegue a técnica implosiva, herança da *Escena de Avanzada* e do grupo CADA, que desconstituem códigos de dentro para fora. O trabalho com a desconstrução, a reconstrução de mitos metanarrativos e o estilo (neo)barroco colocam a autora chilena distante de uma rígida classificação.

Contemporaneamente, a narrativa hispano-americana se volta para a representação irônica e lúdica na negação cética da representação, com o uso da paródia e do pastiche⁴⁸ para a destruição dos modos convencionais de representação. A novela adquire um forte caráter ideológico e de denúncia dos desequilíbrios sociais, principalmente na crítica ao imperialismo. Em outras manifestações artísticas, a poesia nova, a antipoesia, o antiteatro e o teatro do absurdo alteram definitivamente as influências dos gêneros do realismo tradicional do século XIX, modificados principalmente pelo movimento *Nouveau Roman*. Trata-se de um espírito de vanguarda que ainda permanece em território latino-americano a despeito das orientações niilistas das teorias da pós-modernidade.

⁴⁸ Um dos aspectos apresentados por Jameson no pós-modernismo é o pastiche, termo originário da linguagem das artes visuais. O teórico define pastiche como uma prática neutra, desprovida do motivo oculto da paródia e sem o impulso satírico deste; o que Linda Hutcheon discorda ao afirmar que não há nada de aleatório ou sem princípio “no reexame paródico do passado”. Não entrarei em detalhes nessa questão uma vez que esse tópico não aparece entre os temas principais desta dissertação.

2.1.3. Narrativas chilenas

Os rumos políticos e sociais das últimas três décadas do século XX marcaram fortemente as manifestações de arte no Chile; do doloroso processo de rupturas desencadeado pela ditadura de 1973 à abertura democrática, em 1989. Concomitante, no cenário mundial, vários acontecimentos determinaram as mudanças no panorama literário latino-americano entre o fim da ditadura e o início da democracia; entre eles, o fim da guerra fria, tendo como sinais de consequência a queda do muro de Berlim, a dissolução da União Soviética e o surgimento das Repúblicas nacionais nos países da antiga cortina de ferro: Polônia, Romênia, Eslováquia, Bósnia e outros. Nesse início de uma nova ordem mundial, as manifestações artísticas apresentam, simultaneamente, tanto as formas mais tradicionais quanto as ações de vanguarda (FRAILE, 2002).

No contexto chileno, Nelly Richard avalia que do golpe à redemocratização restaram ao povo a descrença nas formas governamentais e a sensação de “perda do objeto”; sentimento que substituiu a paixão rebelde e reivindicatória “pelo relativismo valorativo” (RICHARD, 2002: 80), proporcionado pelo fim dos paradigmas e pela pulverização do sujeito, absorvido pelo capitalismo. Eugênia Brito, na obra *Campo Minado* (1994) apresenta, de maneira semelhante, a experiência de um pós-golpe, ressaltando, porém, a postura artística diante das rupturas significativas.

O rompimento do contrato social que garantia ao Chile uma instável, mas contínua democracia, obriga a todas as práticas significantes compactuarem com as estruturas do poder, os meios de comunicação de massa, as instituições cercadas pela nova ordem, que instaura um sentido único, dominante, afetam o modo de conectar os artistas e sua obra com o contexto. (BRITO, 1994: 23)

Já no final da década de 1950, a literatura chilena apresentava uma nova narrativa, encerrando o período *Tendência Superrealista* (FRAILE, 2002). De acordo com Maximiro Fraile, essa nova tendência não recebeu uma nomeação, mas as influências nas gerações seguintes configuraram um novo corpus literário⁴⁹, bastante distinto das formas anteriores. A primeira geração dessa nova tendência é a de 1972, denominada *Promoción Emergente*; formada por autores dos anos de 1960 e 1970, que

⁴⁹ Em 1999, foi organizado um encontro pelo *Instituto de Estudios Latinoamericanos da Universidade Católica de Eichstätt*, na Alemanha, para revisar a situação da literatura chilena das últimas décadas do século XX, esse estudo foi denominado *Literatura chilena. La difícil transición* (FRAILE, 2008).

incluem: Ariel Dorfman, Antônio Skármeta, Isabel Allende, Diamela Eltit, Ana María del Río, Luis Sepúlveda e outros.

Ao longo dos anos de 1973 e 1983, a produção artística do Chile pinochetista passou pelo chamado “apagón literario”, provocado pela censura e pelo controle das obras, principalmente na vigilância das publicações de editoras do país. A despeito dessa repressão, um importante grupo de escritores emerge na década de 1980.⁵⁰ No início desse período, ainda em um contexto regido pelo autoritarismo, predominou a escrita de contos. Com o exílio de dramaturgos e pessoas ligadas à representação cênica, o gênero dramático e o teatro foram bastante afetados. Ainda assim, surgem grupos teatrais de linha crítica e que tratam de temáticas nacionais, denominado “teatro independente crítico” (FRAILE, 2008).

A segunda tendência é a chamada *Geração de 1987*, que reúne autores como: Pía Barros, Alberto Fuguet, Marcela Serrano, Gonzalo Contreras. Assim, de uma longa tradição de poetas com Nicanor Parra, Pablo Neruda e Gabriela Mistral, a literatura chilena, especialmente a partir da década de 1990, inaugura uma nova onda de prosistas. Nos anos de 1990, começa a circular no meio literário a chamada *Nueva Narrativa Chilena* ou *Miniboom*, tais nomes vieram fundamentalmente de uma política da Editora Planeta, que em 1987 criou a *Colección Biblioteca del Sur*, dedicada a editar apenas autores nacionais do Chile e da Argentina⁵¹. Entre as características dessa geração, destacam-se: a influência temática do momento histórico, passado recente, mostras de desencanto, cenário com espaços escuros e asfíxiantes e personagens marginais; uma narrativa de denúncia de um cotidiano sem sentido e sem esperança (FRAILE, 2008).

Fechando o ciclo literário chileno, destaque para o movimento *McOndo* de 1996, criado pelos escritores chilenos Alberto Fuguet⁵² e Sergio Gómez. Trata-se de uma antologia de contos latino-americanos que se rebela contra os grandes escritores do boom, daí o nome que mistura Macondo, lugar imaginário nas obras de Gabriel García Márquez, e a referência ao grande representante do mercado capitalista McDonald’s.

⁵⁰ De 1980 a 1994 há uma profícua produção de obras testemunhais.

⁵¹ Dos dias 30 de julho a 13 de agosto de 1997, aconteceu o Seminário *Nueva Narrativa Chilena* organizado pelo Centro Cultural de España. O seminário debateu criticamente sobre os autores inseridos nesse processo literário. Entre as críticas apresentadas está a discussão sobre a inserção desses escritores em uma “geração”, uma vez que eles apresentam grande disparidade nas suas concepções sobre o mundo e sobre suas obras (FRAILE, 2008).

⁵² Alberto Fuguet é autor de *Mala Onda*, a saga de um jovem chileno, Matias Vicuña, em terras brasileiras, mais especificamente no Rio de Janeiro. A obra envolve o período militar no território chileno ainda na década de 1980 e o comportamento dos jovens diante do modelo americano, um falso mercado do bem-estar.

Para Fuguet e Gómez, é a substituição de um realismo mágico por um realismo virtual (FUGUET; GÓMEZ, 1996). Assim, o movimento atualiza questões tão presentes na contemporaneidade como a internet, relacionamentos virtuais e o cotidiano dos jovens latino-americanos em meio a tudo isso. *O McOndo* é o mundo do “pós-tudo” (pós-comunismo, pós-modernismo, pós-camada de ozônio, pós-hippie) e que diante das incertezas se agarra à padronização de um mundo cada vez mais privatizado.

2.2. Texto e Prazer

O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe [...] para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido. Roland Barthes, *O prazer do texto*.

A escrita é o corpo que transborda para além das palavras de um autor. Roland Barthes sabe disso e em *O prazer do texto* estabelece um jogo de duplicidade entre o prazer do autor e o prazer do leitor, entretanto essa relação aparece longe da dicotomia autor, agente; leitor, paciente. O que existe é a capacidade de perceber o texto como um instrumento físico que pode dar prazer a todos os envolvidos nessa rede de sentidos múltiplos. Barthes resgata a figura do Marquês de Sade e o relaciona à ruptura e ao gozo, que nasce na intermediação, na fresta entre um estado e outro, entre a cultura e a destruição, “um instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza”. (BARTHES, 2006: 12). No texto de prazer, as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalçamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural. (BARTHES, 2006: 40).

Ao tomar a cultura como referente, Barthes diferencia o texto de prazer e o de fruição⁵³. O primeiro é aquele que se estabelece pela euforia, vem da cultura, mas não rompe com ela; já o segundo é aquele que “põe em estado de perda, que desconforta [...] e faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 2006: 20-21). É neste último aspecto que Diamela Eltit se encaixa, ao apresentar um conjunto artístico que recria o estético do texto e rompe com as estruturas sintagmáticas para formar um novo eixo paradigmático. Eltit se vale, por exemplo, de uma erótica linguística que difere da exposição meramente descritiva de corpos sexualizados, seu projeto literário pretende implantar a dúvida, o fim das verdades absolutas ao refutar a naturalização dos esquemas sexuais.

⁵³ Segundo o tradutor da obra, J. Guinsburg, fruição pode ser compreendido como gozo.

2.2.1. Os excedentes da palavra

Além de escritora, Diamela Eltit tem um importante papel na função de crítica e ensaísta de seu país, capaz de esboçar de maneira lúcida a análise conjuntural de temas como ditadura, globalização, política e feminismo. O conjunto desses textos encontra-se nas obras *Emergencias* e *Signos Vitales*. Ao longo da produção artística, a autora teve a oportunidade de viver em lugares como México, Estados Unidos e Argentina. No ano de 1987, Diamela participa do Congresso Internacional de Literatura Feminina, ocasião em que fica encarregada dos discursos inaugurais. Os textos surpreendem pelo teor crítico e pelo estilo inovador, por um lado suscitado pelo compromisso político e social e por outro pelo predomínio de um estilo que refuta a formalização metódica e tradicional. Em 1996, ganha o Prêmio *José Nuez Martín* do Instituto de Letras da Universidade Católica pela obra *Los vigilantes*.

A produção artística de Diamela possui aspectos multidisciplinares e vive dois importantes momentos, o primeiro e mais radical é a fase áudio-visual e performática, ação conjunta com outros membros do CADA. O Colectivo de Acciones de Arte foi formado em 1979, em Santiago do Chile, por Diamela Eltit, o poeta Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld⁵⁴, o pintor Juan Castillo e o sociólogo Fernando Balcells. Reunindo diversas áreas e de diferentes gêneros artísticos, as experiências artísticas e políticas desse grupo exerceram fortes influências sobre Diamela, especialmente no seu primeiro livro. O CADA representa ocupação artística e política da cidade. Para driblar a censura, o grupo se vale de metáforas complexas, explorando ao máximo as estruturas textuais e significativas da obra.

Um símbolo importante para o grupo é representado pelo leite, metáfora do alimento, de aspecto maternal; “signo da demanda, para uma nova alimentação política” (ELTIT, 2000: 159). Esse material está bastante presente na obra poética de Raúl Zurita e é utilizado na primeira ação do grupo, *Para no morir de hambre el arte*, formada por algumas ações simultâneas, realizadas no dia 3 de outubro de 1979. Primeiro a distribuição de 100 litros de leite em uma periferia do Chile. A seguir, a execução de um discurso sobre a fome no mundo em cinco idiomas, realizado no prédio das Nações

⁵⁴ Produtora artística com quem Diamela Eltit fez diversos trabalhos paralelos, incluindo *Zonas de Dolor* e a instalação audiovisual *Trapaso Cordillerano*. Este último trabalho reunia imagens da Cordilheira dos Andes projetadas em três telas ao mesmo tempo em que um áudio reproduzia uma cirurgia de cérebro realizada em um hospital público de Santiago. Assim, os fragmentos do território chileno dialogam com uma ação que violenta a consciência, o pensamento; a intervenção política militar no Chile (LESKINEN, 2007).

Unidas em Santiago. Outra intervenção, *Inversión de Escena*, foi feita no dia 17 de outubro de 1979; dez caminhões de leite da companhia *Soprole* desfilaram por Santiago do centro industrial do produtor do leite ao centro institucionalizado, o *Museu de Belas Artes*. No dia 12 de julho de 1981, a ação *Ay Sudamerica* distribuiu 400.000 panfletos jogados de aviões em diversas comunidades do Chile. O texto assim dizia:

Não somos artistas,
mas cada homem que trabalha pela ampliação,
mesmo que seja mental, de seus espaços de vida é um artista.
O trabalho de ampliação dos níveis habituais da vida é a única obra de arte válida.
A única exposição.
A única exposição.
A única exposição.
A única obra de arte que vive.

Passados dois anos desse último trabalho, em 1983, surge, segundo Diamela, a ação mais radical de todas: o trabalho NO +, signo desenhado em grafite e exposto ao público. A negativa não era um basta apenas à ditadura, mas um “não” contra todas as formas de reificação e de dominação. Vários grupos artísticos continuaram a escrever nos muros o símbolo do grupo, mesmo após a dissolução deste, “sinal de que a gênese continuou apesar da morte estrutural, cumprindo a ação coletiva” (ELTIT, 2000: 162).

O vídeo é outro material importante à memória e à reflexão, mas advindo de meios tecnológicos do capitalismo crescente, parecia um contra-senso nos objetivos anti-imperialistas do grupo. Apesar disso, esse instrumento técnico serviu para o registro e a preservação de várias atuações do CADA, e mais tarde, também se transformaria em um dos motes da atuação cênica da personagem Lumpérica, o corpo fílmico da mulher lumpen em uma praça de Santiago do Chile. Segundo Jameson, o vídeo

é a única forma de arte, ou *medium*, na qual a junção do tempo e do espaço e o *locus* exato da forma, e também porque sua aparelhagem domina e personaliza de forma única tanto o sujeito quanto o objeto, transformando o primeiro em um aparato quase material de registro do tempo mecânico do segundo, e da imagem, ou “fluxo” total, do vídeo. (JAMESON, 2000: 99, grifos do autor).

A fotografia é igualmente utilizada pelos grupos artísticos, que combatiam a fetichização da pintura e a contemplação da peça única. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (1994) reflete sobre “a crise da arte” ao deparar com a fotografia e o cinema como novos meios de criação artística. Benjamin afirma que a arte sempre foi reprodutível e é pela imitação e pela recriação de

técnicas anteriores que ela se atualiza e persiste na esfera temporal. “A imagem fotográfica que evoca os processos de reprodutividade e serialização técnica levou a arte a refletir sobre os meios do poder e o poder dos meios que impõem ao olhar suas demandas de proibição e intimidação” (RICHARD, 2002: 17).

Diante da experiência ditatorial e da destruição dos modelos significativos de um país que conquistava o direito à democratização com o governo socialista de Allende, restou a esses movimentos atacar todos os símbolos sociais da oficialidade. Subvertendo signos, destruindo o discurso monossêmico do militarismo, o grupo CADA tenta recobrar uma historicidade irreconciliável com à que permaneceu por quase duas décadas no Chile.

Entre 1980 e 1982, em parceria com a fotógrafa e produtora de vídeo Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit realizou um conjunto de ações conhecido como “zonas de dolor”. Nas primeiras ações, Eltit lava simbolicamente o chão da rua; gesto que implica repúdio à discriminação ao mesmo tempo em que pede “perdão” a esses corpos. Simultaneamente, *slides* com o rosto da autora se projetam em muros.⁵⁵ No terceiro momento, a autora beija um mendigo; uma releitura das cenas românticas dos filmes de Hollywood. Nessa ação, Diamela encarna uma espécie de “mocinha” às avessas para questionar os modelos estereotipados da relação amorosa.

Dos prostíbulos mais vis, sórdidos e desamparados do Chile, eu nomeio minha arte como a arte da intenção. Eu peço para eles a permanente iluminação: o desvario. [...] porque eles são mais puros que as repartições públicas, mais inocentes que os programas de governo mais límpidos [...]. E eles, definitivamente marginalizados, entregam seus corpos precários consumidos a troco de algum dinheiro para alimentar-se. E seus filhos crescem nesses lupanares. Mas é nossa intenção que as ruas se abram algum dia e sob os raios de sol se cante e se dance e que suas cinturas sejam capturadas sem violência na dança, e que seus filhos cheguem aos colégios e universidades: que tenham o dom do sonho noturno. Insisto que eles já pagaram por tudo o que fizeram; travestis, prostitutas, meus iguais. (ELTIT, 1980, *apud*, PEDRON, 2006: 125-126)

A segunda fase artística de Eltit, que perdura ainda hoje, é, em oposição à primeira, mais introspectiva e de atuação individual nas vestes de uma narradora, ainda que o espírito renovador e as rupturas permaneçam em todas as suas obras. Apesar disso, a autora não abandona a fórmula interdisciplinar e em parcerias com a fotógrafa Paz Errázuriz e a produtora artística Lotty Rosenfeld produz as obras *El infarto del alma* e *Lumpérica*. Na primeira, Diamela intercala poemas, cartas e outros escritos com

⁵⁵ A foto dessa projeção aparece, mais tarde, na capa da primeira obra da autora, *Lumpérica*, que na época estava sendo escrita e teve alguns de seus trechos lidos nessa mesma ação.

as fotos tiradas por Errázuriz, uma co-autora do livro; já a segunda produção é a continuidade do projeto *Zonas de dolor*, com a participação de Rosenfeld.

No total, Diamela publicou treze obras literárias: oito novelas,⁵⁶ duas obras de testemunho, *El Padre Mío* (1989) e *El infarto del alma* (1994), uma obra não-ficcional de investigação jurídica, *Puño y Letra*,⁵⁷ e ainda ensaios de textos de crítica cultural, *Emergências. Escritos sobre literatura e arte política* (2000); *Signos Vitales* (2008b). Em pleno regime militar, Diamela conseguiu produzir quatro obras narrativas: *Lumpérica*⁵⁸ (1983), *Por la patria* (1986) e *El cuarto mundo* (1988) e *El padre mío* (1989). Nesses escritos, a autora instaura um modelo provocativo, especialmente para o público desse país, de tendências mais conservadoras, incluindo temas como incesto e prostituição.

A estética verbal de Diamela discute o simulacro da realidade e se recusa ser um espelho dela. A autora privilegia na obra dois campos de tensão aparentemente díspares, que, no entanto, entrecruzam-se e estabelecem relações dialéticas entre si. O primeiro deles é o corpo, mediação entre história e sujeito, um elemento estratégico na construção ideológica e social, em que se estabelecem e se configuram os conceitos e os signos nas relações de poder. O corpo para a autora tem também um valor metafórico, espaço da escrita. Diamela percebe nesse *locus* os mesmos atributos essenciais: materialidade significativa e portador de significados, cujas trocas linguísticas e literárias ocorrem no campo semântico-social. A segunda temática é a política, que não é exatamente a forma institucionalizada, mas a dimensão inerente à escrita, com signos e sentidos que revelam, por meio de símbolos, o desejo, “fome”, de uma atuação social diferente e melhor. Entretanto, é no trabalho estratégico com a palavra que Eltit discute essas questões, não no nível do discurso calcado nos padrões tradicionais, mas revelados e emblematizados na dor, nas perdas e nas ruínas das personagens.

⁵⁶ Em ordem cronológica, as novelas são: *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca Sagrada* (1991), *Los Vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de Obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2007).

⁵⁷ A obra *Puño y letra* expõe, a modelo de um júri, os dois lados da história do assassinato de Carlos Prats e sua esposa Sofía Cuthbert, na Argentina em 1974. De um lado, a versão do acusado, Enrique Arancibia Clavel e de outro a voz da família e dos advogados da família Prats. Diamela Eltit assistiu ao julgamento na Argentina, o que para ela representou uma abertura democrática por parte da justiça. O livro mistura literatura, história, denúncia, uma carta de Pinochet a Prats e, no capítulo final, com o título 1974, uma reflexão da autora sobre esse período encerra essa obra.

⁵⁸ A autora teve de enfrentar alguns problemas para publicar as primeiras obras. *Lumpérica* foi aceita por uma editora pequena, a *Ornitorrinco*, que mais tarde publicou também a novela *Por la patria* após a recusa da editora universitária do Chile. Mais adiante, Diamela faz contrato com a editora Planeta. Atualmente, uma parte dos livros da autora é publicada pela Seix Barral. Um fragmento de *Lumpérica* foi publicado pela primeira vez por Nelly Richard. O primeiro título da obra era *Por la pátria*, que passou a ser o nome da segunda produção de Diamela Eltit (MORALES, 1998).

2.2.2. No alcance da escrita elitiana

“Durante o tempo de escrita se anula minha própria vida, suspende-se minha própria morte.”
Diamela Eltit. *Emergências*

O olhar atento de Diamela Eltit sobre as margens rompe com os códigos linguísticos por meio de uma linguagem densa e elíptica para apresentar as diferentes formas de resistência. No lugar de explicar o mundo objetivo, Eltit se ocupa das relações simbólicas e da pluralidade de significados do discurso, principalmente do não-dito e diluído, assim, na atuação simbólica do corpo (gestos e sentidos) a representação verbalizada do poder instaurado.

Nelly Richard identifica na escrita de Eltit tanto o aspecto da desconstrução, a multiplicação das potencialidades de sentidos liberadas pela desmontagem representativa das ideologias culturais, quanto a experiência da destruição, na anulação do sentido por violência coercitiva (RICHARD, 1993). A desconstrução, pensamento da tendência filosófica do pós-estruturalismo iniciada por Jacques Derrida, foi importante para as novas elaborações do pensamento latino-americano, especialmente para os estudos do pós-colonialismo e estudos de gênero. Para Derrida, a estrutura é uma parte tão arraigada à rede da linguagem e do pensamento, que a tendência é esquecer o metafísico. No desarranjo proporcionado por Eltit, uma dinâmica tensa se cruza pela multiplicidade de forças heterogêneas que expõem o ‘eu’ a constantes desequilíbrios de identificação.

Sobre a estrutura narrativa, as bases que mantêm as características de um romance, desde Aristóteles, são: descrição das personagens e dos ambientes, estrutura temporal e a criação de um argumento, o fio condutor da narrativa. A multiplicidade de gêneros e, principalmente, a quebra na tradição narrativa, causam alguns problemas de classificação das obras de Eltit. *Lumpérica* e *El padre mío* representam uma ruptura nessa estrutura, a primeira marcada por diversos gêneros e construída em uma sequência aparentemente caótica e sem um argumento fundante; a segunda é uma fissura na identidade narrativa, o sujeito-personagem, “Meu pai”, tem o poder de fazer a sua própria identificação por meio de um monólogo desarticulado e sem a interferência do narrador. Ao desmontar a fórmula tradicional do gênero literário em termos de representação e imagem da narrativa, Eltit frustra, algumas vezes, as

expectativas semânticas ou sintáticas do leitor.⁵⁹ Com percursos imprevisíveis, o “lugar-comum” da escrita literária passa da superficialidade discursiva para uma revisão das estruturas legitimadoras do poder. Nas palavras de Eltit, “deposito meu único gesto possível de rebelião política, refratária à comodidade, aos signos confortáveis.” (ELTIT, 2002: 21). Segundo Benjamin, a narrativa “não está interessada em transmitir o puro em si, da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, com a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996, 205).

Nos textos de Diamela, o signo atua como um teatro de operações de montagem e desmontagem; uma maneira de lidar com a representação naturalizada da literatura e seu fetichismo. Além disso, diversos estilos e estéticas literárias se entrecruzam na produção; desde as fórmulas da tradição espanhola, como a poética do *Siglo de Oro*, às tendências do pós-boom, do pós-modernismo e do neobarroco.

Os corpos da narrativa eltitiana são sujeitos fora do contexto social de normalidade; personagens em trânsito e de existência nômade. Esses corpos encontram-se quase sempre em estado precário e distantes do uso de um “uniforme” ocidental. Apesar disso, Diamela consegue imprimir na narrativa uma estética sensível e poética dos corpos marginais, sem, entretanto, mascarar as reais facetas da miséria.

Quanto à linguagem, Diamela se vale dos léxicos locais, populares e marginais do Chile; são palavras e expressões idiomáticas próprias dos bairros marginalizados e pobres de Santiago. Também esses locais, pouco conhecidos da população, a não ser pela descrição estereotipada dos meios midiáticos, são colocados agora no centro da narrativa. Na literatura em geral, personagens marginais carregam uma caracterização dramática e unilateral. Diferente disso, Diamela cria uma perspectiva mais dinâmica desses corpos, que são contraditórios e inapreensíveis no conjunto de uma atuação complexa e rica em manifestações. A fragmentação, por exemplo, na construção da personagem Lumpérica, impossibilita a interpretação unidimensional identitária.

Uma das técnicas mais interessantes utilizadas por Diamela é a de fundir a identidade da autora com a da narradora, misturando subjetividades em que a voz da personagem absorve a voz do narrador e não é possível identificar, determinadas vezes,

⁵⁹ “O leitor (ideal) a que aspiro é mais problemático, com seus altos e baixos, dúvidas; um leitor melhor atravessado por incertezas. E ali à margem, as múltiplas margens possíveis marcam, entre outras coisas, o prazer e a felicidade, mas, além disso, o distúrbio e a crise.” (ELTIT, 1993: 21).

uma ou outra. Tal recurso se opõe ao uso do foco narrativo onisciente, autoritário e relacionado ao patriarcado. Na obra *Lumpérica*, o nome da autora se faz presente, além da própria foto de Eltit com cortes no braço. Também em *El cuarto mundo*, Eltit empresta o seu nome para a narrativa que escreve. “Longe, em uma casa abandonada à fraternidade, entre 7 e 8 de abril, diamela eltit, assistido por seu irmão gêmeo, dá a luz a uma menina. A menina sudaca⁶⁰ irá à venda.” (ELTIT, 1996: 159). A primeira pessoa e o fluxo de consciência prevalecem em boa parte das obras e, não raro, vários desses discursos se entrecruzam entre as personagens de modo a misturar as diversas vozes narrativas.

Diamela Eltit recria os corpos marginais que a cultura e a política fazem questão de não enxergar. Essa é uma experiência anti-referencialista e mais de acordo com a existência de subjetividades fora da ordem estabelecida pelos sistemas de poder. A imaginação é assim um traço importante para fazer emergir as zonas fronteiriças da existência humana, lugar onde a logicidade e coerência inexistem. Tais aspectos retiram Diamela de uma classificação reducionista de *literatura marginal*, já que esta, enquanto modalidade discursiva corresponde a uma manifestação literária que se destina à configuração realista e que respeita os códigos estabelecidos entre literatura e veracidade, estabelecendo uma “literatura legível”, nos moldes do que apresenta Barthes. A ininteligibilidade e a elaboração linguística na escrita de Diamela afastam-na dessa classificação. Lértora prefere inseri-la na chamada *literatura menor*. O termo é utilizado para designar “aqueles textos que trabalham nos interstícios da cultura dominante, abrindo linhas de fuga para o leitor” (LABANYI, 2000: 69). A literatura menor trabalha com a diferença e busca apoderar-se das práticas discursivas predominantes da língua maior, para assim provocar a quebra nos seus significados. A teoria foi desenvolvida pelos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, compreendido como uma categoria da escrita de um autor que pertence a um grupo menor e que escreve em “língua maior”. Os dois teóricos apontam três características dessa literatura: a primeira é a desterritorialização⁶¹, experiência bem significativa em Kafka,

⁶⁰ Sudaca é um termo pejorativo utilizado na Espanha para se referir aos latinos, em especial aos sul-americanos. O adjetivo, no entanto, é utilizado no reverso desse significado em “El cuarto mundo,” designando a raça de um novo mundo.

⁶¹ Termo criado pelos filósofos Deleuze e Guattari, nas obras **o anti-édipo** e **mil Platôs**. O conceito de território nesses filósofos é bastante complexo, mas abrange inicialmente um significado psicológico, de pertencimento e localização, que gera certa segurança no eu. Um território pode ser social, político, geográfico, estético. Desterritorializar seria perder a ligação com um território.

que teve de utilizar uma “língua maior” em alemão, em detrimento do yiddish,⁶² a língua da sua comunidade. “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003: 38); já a segunda característica apresenta o aspecto político dessa literatura. Por fim, há uma minimização da figura do autor em favor da coletividade, já que na literatura menor as condições não são dadas na enunciação individual, ou seja, pertence a este ou àquele mestre.

Ao inserir a narrativa de Diamela Eltit na literatura menor, Lértora explica a atuação política dos corpos subalternos que escapam à tríade edipiana territorializada. Além disso, a literatura menor privilegia o nível do significante com experiências esquizofrênicas em que a fala assume às vezes uma condição que se aproxima do pré-verbal⁶³ e que rompe com os imperativos do “pai”. Eltit utiliza essa técnica⁶⁴ em *Lumpérica*, nos sons guturais⁶⁵ e nos gestos desarticulados dos mendigos. Em *El padre mio*, na fala desestruturada do “pai” esquizofrênico. Mas é em *Por la Patria* que esse fenômeno se torna essencial na discussão sobre estatização e poder. Já nas primeiras palavras do livro, o jogo experimental silábico busca problematizar a linguagem materno-semântica engolida pela fala supostamente estruturada e organizada do patriarcado.

ma
 ma ma ma ma ma ma ma ma am am am am am am am am
 am am am am am ame ame ame ame dame dame dame dame
 dame dame dame dame madame madame madame madame dona
 madona mama mama mama mama mama mama mama mamá mamá
 mamá mamacho el pater y em el bar se la toman y arman trifulca.
 (ELTIT, 2007: 13)

⁶² Língua da família indo-europeia; pertencente ao grupo germânico, com influências semíticas, adotado por judeus da Alemanha e leste da Europa, chamados ashkenazi. Além de terem sido as principais vítimas do shoa (holocausto) nazista, esse grupo de judeus foi o responsável pelo ressurgimento e transformação do hebraico clássico em língua contemporânea. Sua maior contribuição foi o movimento sionista e a fundação do moderno Estado de Israel.

⁶³Para Kristeva, o semiótico expressa a multiplicidade libidinal original no âmbito dos termos da cultura ou, mais precisamente, no campo da linguagem poética em que prevalecem os significados múltiplos e a semântica em aberto. Com efeito, a linguagem poética é a recuperação do corpo materno nos termos da linguagem, um resgate que tem o potencial de romper, subverter e deslocar a lei paterna (BUTLER, 2003: 122).

⁶⁴ Diamela Eltit entra em contato com as experiências entre corpo e linguagem ainda na Universidade por meio de exercícios teatrais que lembram as técnicas utilizadas por Antonin Artaud, de expressividade primária e pré-verbal. Talvez uma das ações mais marcantes para a escritora foi realizada nos cursos do professor Ronald Kay em que corporalidade e oralidade se entrecruzavam junto a leitura de textos críticos. Em um desses trabalhos, os alunos interpretaram um texto em francês, mas sem o domínio da língua, dessa maneira, realizavam a encenação gestual desarticulada da linguagem. Assim, a falta de consciência da palavra faz com que o corpo tenha uma performance alienada. Essa dinâmica, corpo e palavra, é bem presente na narrativa de Eltit, principalmente em *Lumpérica* (LESKINEN, 2007).

⁶⁵ “Com sons guturais enchem o espaço em uma alfabetização virgem que altera as normas da experiência” (ELTIT, 2008: 19).

Outra característica bastante recorrente nas obras de Diamela e que vai ao encontro das teorias da literatura menor é a posição anti-autoritária e anti-centrada da figura do autor. Boa parte das narrativas de Eltit se vale do monólogo interior e da mistura de diversas vozes ou até o uso de diferentes versões de uma mesma cena, fragilizando a veracidade do relato unidimensional e autoritário. Nas obras *Lumpérica* e *El cuarto mundo*, a utilização da letra minúscula para inserir o nome da autora (diamela eltit) na sequência narrativa reforça a tese de que Eltit refuta as narrativas tradicionalistas e de uso imperativo da masculinidade.

A co-autoria é outro aspecto que reforça essa postura demonstrado no trabalho que a autora realiza em parceria com a fotógrafa Paz Errázuriz em *El infarto del alma*. As fotografias inseridas na produção não são simplesmente ícones ilustrativos, mas parte inerente à composição narrativa, um processo literário visual que elabora textualidade e sentido à sequência do texto escrito. Da mesma forma, *Lumpérica* é elaborada em conjunto com Lotty Rosenfeld; o livro é a reunião de diversos gêneros literários e artísticos e resultado de ações performáticas desenvolvidas especialmente em *Zonas de dolor*. Também a obra testemunhal *Padre mío*, cujo relato se centraliza na fala do habitante das ruas de Santiago, sem a interferência da escritora, que apenas transcreve fidedignamente o discurso dessa personagem não-ficcional.

Assim, apesar da distância territorial e em momentos distintos, Kafka e Diamela conjugam estratégias narrativas que ajudam a construir outros discursos no cerne da autoridade da “língua maior” e, dessa maneira, ultrapassam a lógica, a ordem e as formas convencionais de representação literária.

2.2.3. A poética narrativa de Diamela Eltit

Qualquer obra literária, então, põe em marcha sua fome [...]. Ávido e devorador, desejante e mítico, o texto fala do texto, mas também se remete ao espaço no qual sua fome será saciada. Espaço de gozo estético e social. Sítio político. Diamela Eltit, *En este limite*.

A narrativa marginal construída por Diamela Eltit em mais de vinte anos de produção artística tem se estabelecido como um projeto literário importante para a compreensão do funcionamento das políticas de exclusão e de dependência que

imperam na América Latina. Na linha crítico-reflexiva dos autores José Donoso, Antônio Skármeta e Alberto Fuguet, *Eltit* não só analisa as questões emergentes de seu país, o Chile; como (re)elabora os signos narrativos sobre as instâncias da subjetividade e da psique; traços universais. Nas obras da autora, a marginalidade é tanto fonte de saber social quanto instrumento de uma nova retórica literária, que reúne experimentação, poética e rupturas linguísticas .

O literário tem para mim um duplo sentido, por uma parte um aspecto lúdico relacionado com a combinatória arraigada aos códigos lingüísticos e seus impactos estéticos e, por outra, a presença cerimonial e íntima da escritura como zona de incertezas, de suspense e risco no empenho pela construção nômade de sentidos sociais. (ELTIT, 2000)

Diamela atualiza os discursos e a temporalidade de seus projetos literários; em cada novela a autora deixa sobras de sentidos que antecipam temáticas de uma próxima narrativa (MORALES, 1998). Segundo Leonidas Morales, a técnica utilizada por *Eltit* em boa parte das obras é a ensaística, gênero que refuta a versão única ou acabada e que imprime diversas possibilidades significativas; uma forma também de resistência ao mercado literário; a forma discursiva do ensaio é instável e nunca definitiva. Além disso, a estrutura em fragmentos derruba a crença no mito da unidade, em especial, o da personalidade (LÉRTORA, 1993). A autora problematiza a unidade do sujeito assim como desautoriza o narrador “como portador de um saber unívoco sobre o mundo” (MORALES, 1998: 10). Dessa forma, personagens e espaços formam um conjunto representativo das contradições da pós-modernidade e das formas inapreensíveis de ser e de estar neste mundo. De acordo com Eugênia Brito, o projeto de *Eltit* recupera três campos significativos.

Diamela chamará ao leitor(a) a (re)posição ou restauração de uma identidade que se desarticula em novos estratos: a cidade como corpo vigiado; a América Latina, como continente submetido e a mulher como metáfora dessa submissão. A linguagem é então conduzida a um *parto* para (re)criar essas três instâncias de significação. (BRITO, 1994: 47)

Portadoras de uma liderança que historicamente lhes é negada, os corpos femininos das obras de Diamela conseguem romper com os determinantes patriarcais e se deparam com o controle físico e psicológico do poder político da repressão. Na relato testemunhal *El padre mío*, o delírio do “pai” reproduz a realidade da população chilena: um estado de paranoia, incertezas e morte. Por outro lado, a voz desautorizada de um

corpo esquizofrênico “parece apropriar-se da oratória de descorporalização da ditadura e reciclá-la de uma maneira que as autoridades não podem decifrar” (PRATT, 2000: 21). Para Lagos (2000), *Padre Mío* parodiaria o nível de abstração da retórica do regime militar. Eltit aparece nesse texto para veicular o discurso da loucura sem nos fornecer uma legibilidade esperada à fala marginal, seu papel é o de descrever os múltiplos sentidos culturais do sujeito-lúmpen que representa os fragmentos da nação chilena após a experiência ditatorial.

É Chile, pensei.

Chile inteiro e em pedaços na enfermidade deste homem; pedaços de jornais, fragmentos de extermínio, sílabas de morte, pausas de mentira, frases comerciais, nomes de defuntos. É uma profunda crise da linguagem, uma infecção na memória, uma desarticulação de todas as ideologias. É uma pena, pensei. É Chile, pensei. (ELTIT, 2003: 15)

Com uma escrita enigmática e metódica, Diamela consegue na negatividade construir uma estética verbal poética, a despeito de todas as formas de destruição. Um dos eixos libertadores parece apontar para a arte; com a presença do teatro, da poesia, do cinema e de diversos gêneros literários na elaboração da personagem L. Iluminada; depois com a produção de peças teatrais da segunda novela. Fato que se repete em outras obras, especialmente na forma de uma escrita produzida por mulheres. *Por la patria* continua o estilo poético e a recriação linguística de *Lumpérica*, acrescida de uma forma mais densa e provocante na exposição dos fatos. A obra “enche a narrativa de sub-relatos contraditórios, que se desmentem uns aos outros, para ativar a suspeita em torno do monólogo da história central, entrecruzando suas pistas narrativas até frustrar toda síntese recapituladora e desviar, assim, a reta historicista dos finais programados” (RICHARD, 2002: 64).

Por la patria se desenvolve a partir da personagem Coya/Coa, o jogo com os substantivos próprios conduz à reflexão sobre Estado, poder e identidade. O primeiro nome designa uma princesa Inca em quéchua, esposa e irmã; já o segundo é um termo da gíria popular, simbolizando a decadência e a marginalização. Nessa obra, a relação incestuosa com o pai no imaginário da menina e o sentimento lésbico com a mãe desconstroem os modelos e os papéis fixos da família; uma forma de desarticulação do processo de clausura familiar no modelo triangular edípico. “Molhou-se pensando em sua mãe, inundou-se pensando em seu pai” (ELTIT, 2007: 45). Há uma evidente recusa das hierarquizações; no lugar de papéis definidos, escolhe-se o fim das fronteiras com a

fusão identitária e linguística. “Uma vez me aconteceu de não sair minha voz, quer dizer, saiu, mas a deles: parte de uma frase de minha mãe e a outra metade de meu pai” (ELTIT, 2007: 19).

Outra ruptura com o esquema edipiano é dada com o desaparecimento do pai e, conseqüentemente, da autoridade masculina; intensifica-se a partir daí a relação materno-genital. A seguir, a imagem da mãe-amante se desdobra e se multiplica na forma de velhas feiticeiras e possuidoras de segredos⁶⁶. Assim, a multiplicidade maternal desestabiliza os conceitos sobre pátria e as normas do Pai que a regem.

Na terceira novela de Eltit, *El cuarto mundo*,⁶⁷ marcas da vigilância militar e a quebra na estrutura parental continuam presentes, acrescidas da visionária proposta existencial distante dos determinantes dos mundos criados até então; o texto é uma imagem apocalíptica que recusa as práticas ocidentais. O relato começa na voz de um suposto masculino ainda no espaço restrito do útero, lugar compartilhado pelos irmãos gêmeos. A relação pré-edipiana é apresentada na consciência do funcionamento da vida que os dois bebês têm na barriga da mãe. Na segunda parte, uma voz feminina, a irmã gêmea, assume o papel de narrador-personagem. Assim, “como um mito pós-moderno [...], nascem os primeiros habitantes de um novo mundo sul-americano”. (ORTEGA 1993: 77).

Um 7 de abril minha mãe amanheceu febril. Suada e fraca entre os lençóis, aproximou-se de meu pai, esperando dele algum tipo de assistência. Meu pai, de maneira inexplicável e sem o menor escrúpulo, tomou-a, obrigando-a apoiá-lo nos seus caprichos. Mostrou-se entorpecido [...], parecia a ponto de desistir, mas logo recomeçava atacado por um forte impulso passional. (ELTIT, 1996: 11)

Essa estrutura familiar de uma mãe enferma, submissa e um pai violento e imperativo logo se desfaz com a relação incestuosa dos gêmeos e a traição da esposa. Como a pós-modernidade é o espaço das crises, o incesto é um tabu cultural que envolve outras proibições e que põe a comunidade em estado de desequilíbrio. Segundo Morales, sair da crise significa renovar a cultura e isso se dá principalmente por meio da transgressão (MORALES, 2008). Pelo incesto, Eltit reinstala um novo modelo familiar, no lugar de uma fraternidade há o projeto de uma irmandade (BRITO, 2009).

⁶⁶ Em entrevista a Leonidas Morales, Diamela afirma ter se inspirado nas velhas feiticeiras da narrativa de Jose Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* para a construção das mães que conduzem o julgamento de Coya/Coa (MORALES, 1998).

⁶⁷ Maria Inés Lagos entende o “quarto mundo” como o cinturão de misérias das sociedades industrializadas; os diversos mundos que contém uma sociedade. Já Randolph Pope identifica o “quarto” com a parte da casa representativa de um mundo oposto ao construído fora dele (NOMADÍAS, 2000).

Além da instalação anti-edipiana, Diamela faz desaparecer as marcas de gênero nos seres que representam o novo mundo. O primeiro narrador é um híbrido que reúne o feminino e o masculino, um ser andrógino⁶⁸ cujo nome é María Chipia.⁶⁹ Para os irmãos gêmeos, não há um limite entre um e outro; na apropriação de seus corpos, eles formam uma única identidade. O fim da fronteira existencial e a transgressão das personagens estabelecem uma crise entre o público e o privado. O quarto, um espaço supostamente particular, aparece na narrativa sob a vigilância constante dos pais; símbolo do controle social. Os campos público e privado se mesclam na pós-modernidade; o espaço familiar-privado é hoje largamente explorado pelos *mass media* e a interferência política na vida das pessoas é o reverso da manifestação popular, uma maneira de desmobilização. Daí a inversão feita pela autora, em que o privado é analisado nas forças do poder público, fragilizando o sistema de leis patriarcais.

A partir da década de 1990, o poder capitalista intensifica-se e se torna alvo de críticas por parte da autora chilena; o que faz com que Diamela Eltit passe a integrar o grupo dos autores contemporâneos que discutem a sociedade de mercado latino-americana. Em torno desse tema, a obra *Vaca Sagrada* (1991) traz, no conflito existencial e nas situações dramáticas vividas pelas personagens, uma reflexão sobre as políticas neoliberais que promovem a miséria, instalada em todas as partes dos grandes centros urbanos. “A pobreza adquiriu um novo valor, retendo-nos, duplicando os desejos, levando até o limite da agressão.” (ELTIT, 2002: 79). Se aparentemente o fantasma da ditadura havia desaparecido na forma de um governo opressor, não menos violentos tornaram-se os processos de instalação democrática. “Não havia nada para nós na cidade. Totalmente despossuídos, vagávamos de um lado para outro, perseguindo um trabalho inexistente” (ELTIT, 2002:122). Os corpos que formam o núcleo central da novela representam um campo de enfermidades, de loucura e de dor diante da violência, do desemprego e da marginalização; mas é na quebra dos códigos de comportamentos e das regras sexuais que eles encontram uma maneira de resistência à imposição de um sujeito coerente com as regras do mercado global.

⁶⁸ “O andrógino é o símbolo da identidade suprema na maioria dos sistemas religiosos. Representa o nível do ser não manifesto, a fonte da manifestação, que corresponde numericamente ao zero, o número mais dinâmico e enigmático [...] O zero simboliza a androginia como ponto de início da numeração, a divisibilidade e a multiplicidade” (ZOLLA, 1997:05).

⁶⁹ Os dois nomes femininos que aparecem na narrativa, María Chipia e María Alava, são referências históricas de mulheres que morreram na Inquisição espanhola. O segundo nome, no livro, é dado à irmã caçula dos irmãos gêmeos, um feminino que aparece masculinizado; outra quebra na fronteira dos gêneros.

A força dos ideais capitalistas, que esmaga o indivíduo ao mesmo tempo em que faz dele um aliado, instala-se na alegoria de um (super)mercado na novela *Mano de obra* (2002). Nela, patrões e empregados vivem a tensa condição da exploração da mão-de-obra trabalhadora. A história se divide em duas partes; na primeira, um narrador-personagem apresenta o mercado no cenário principal, “a segunda casa” do empregado. A visão é de um “hiper-capitalismo”; um lugar ameaçador e competitivo, organizado por meio de hierarquias, da subserviência e do sofrimento, mas que se apresenta aos olhos dos consumidores como um espaço para a realização dos desejos.

A natureza do *super* é o magistral cenário que favorece a mordida. Oh, sim, os corredores e seu rastro labiríntico, a irritação que provoca o excesso (de mercadorias é claro), as incontáveis árvores (artificiais, no entanto) com suas luzes inócuas. A música emblemática e programada. Um conjunto harmônico de luzes (de cores) corretamente conectadas a seus circuitos atuando de pano de fundo para abrir o apetite necessário que a fera pede. (ELTIT, 2005: 72)

As Imagens hiperbólicas da disputa pelas mercadorias, de velhos decrepitos e das crianças que invadem uma seção de brinquedos demonstram a crueldade do sistema e a exclusão de boa parte da população dos benefícios do mercado capitalista. Com o fim da capa fetichista, restam os produtos da dor, do engano e o sentimento de destruição; ofertas que o mercado esconde no simulacro do poder.

Essas carnes de segunda desvelam e martirizam o cliente. Tiram-no do sério e obrigam-no a ficar com uma atitude vingativa diante do congelador. Seu olhar agora, depositado sobre a carne, faz-se duplamente desconfiado e o olfato alcança sua máxima categoria. Inclina-se como um pássaro de absurdas proporções (precisamente como uma ave carniceira) sobre essa carne que desmente sem disfarce a realidade de sua origem. Ali, entre a transparência do plástico, está escondida a certeza de uma carne de segunda que se apresenta como se fosse de primeira. Claro que se trata de uma fraude. (ELTIT, 2005: 29)

Na segunda parte do livro, “Puro Chile”, a narrativa se desloca para o espaço privado de uma habitação, onde convivem os funcionários do mercado, invisíveis aos olhos da empresa. Como o *zoom* de uma câmera, as personagens são apresentadas ao leitor por meio de diferentes comportamentos e em situações diversas. Assim, da identificação categorizada (os clientes, as crianças, os empregados), desenha-se uma existência individual; surgem os nomes próprios Isabel, Gloria, Enrique, Sonia, Alberto, e desaparecem as marcas temporais que controlam os acontecimentos. O choque entre esses dois universos diferentes e ao mesmo tempo complementares, revela-se na

tentativa de apagamento dos conflitos da primeira e a conturbada relação entre pessoas diferentes da segunda, pois é no espaço privado que o mercado se revelar como signo repleto de significados.⁷⁰

*Los vigilantes*⁷¹ (1994) e *Los trabajadores de la muerte* (1998) continuam a problematizar a lógica do mercado pelas rupturas no espaço familiar. A primeira obra é um relato no gênero epistolar que contém uma série de cartas de uma mulher que escreve ao seu marido ausente. A princípio, a personagem parece apenas defender o espaço materno na criação do filho que apresenta um mundo próprio e por vezes impenetrável, até que o poder argumentativo dessa escrita passa a questionar a ordem patriarcal vigente na cidade.

Os vizinhos sustentam que a cidade necessita de uma ajuda para colocar ordem a iniquidade que a percorre [...]. Por isso vão de casa em casa transmitindo leis que carecem de sentido. Novas leis buscam provocar o olhar amoroso do outro lado do Ocidente. Mas o outro Ocidente é terrivelmente indiferente a qualquer sedução e só parece ver a cidade como uma desgastada obra teatral. Sei que já estás informado de que o que pretendem os vizinhos é governar sem travas, oprimir sem limites, ditar sem cautela, castigar sem trégua. (ELTIT, 1994: 41)

Apesar do olhar panóptico da vizinhança, a mulher rompe com as regras estabelecidas e recebe mendigos em sua casa, atitude que a torna imoral diante da cidade, que a acusa de envolvimento sexual com os homens que ela ajuda. A atitude do grupo social camufla o desprezo pelo corpo marginalizado. Com o argumento de que a postura indecente da mãe poderá causar danos ao filho que está sob os seus cuidados, os vizinhos conseguem torná-la uma transgressora a ser julgada e condenada pelo Pai. Ao se defender das acusações pelas cartas, a mulher-escritora consegue derrubar o discurso falocêntrico, mas ainda continua refém dele, pois alimenta o ciclo da vigilância. Apesar do esforço da personagem, o controle social acaba sendo mais forte, entretanto a derrota da mãe não é a vitória total do pai. O relato começa e termina com a escrita do filho, personagem que assume o papel agora impossível para mãe. Esse filho representa um mediador entre os polos do masculino e do feminino e aponta para a possibilidade de uma nova linguagem, representada pelos sons onomatopaicos que ele reproduz (TUM,

⁷⁰ Na lógica de mercado, os produtos são auto-sustentados e impessoais. Esse fenômeno de uma produção cultural fragmentada e aleatória é identificado por Fredric Jameson como esquizofrenia, termo emprestado da psicologia e de Lacan, compreendido como ruptura da cadeia significativa (JAMESON, 2000).

⁷¹ A novela foi escrita no México enquanto Diamela exercia o cargo de agregada cultural do Chile durante o governo do presidente Patricio Alwyn; 1990-1994 (LAGOS, 2008).

TUM, TON, BAAAM). A narrativa lança um olhar crítico sobre as relações de gênero e família, colocando à prova a validade dessas categorias.

Na continuidade da crise edipiana, *Los trabajadores de la muerte* recupera a tragédia grega de Medeia e a coloca na personificação de uma mãe que sofre com o destino da maternidade que é forçada assumir após o abandono do marido, este forma uma nova família no sul do Chile, na cidade de *Concepción*.

Esses bebês chorões não se saciam com nada. Nada sacia estes bebês chorões e já estou duas noites em claro [...]. Doe-me a perna e as costas. Algo talvez acabou afetando de maneira prejudicial a minha coluna, a estes ossinhos tão ordenados e pequenos que assombrosamente se encaixam uns nos outros para conseguir que se mova meu braço, meu joelho, a cintura em meio de uma harmonia esplendorosa y assim é possível inclinar-me, levantar-me e seguir avançando nesta vida que não me levou a nenhuma parte. (ELTIT, 2001: 39).

Essa maternidade, porém, é conflituosa e se divide na fúria contra as dores causadas pelos cuidados com as crianças e o encanto com as formas desprotegidas dos bebês. “O bebê chorão não se cala nunca, nem com a comida se cala esse bebê chorão. Meu bebezinho, lindo, precioso. Quem me mandou ter este bebê manhoso?” (ELTIT, 2001: 42).

Como a esposa traída da tragédia grega, a mulher arquiteta uma vingança. “Não posso me esquecer da difamação, da traição, da ferida” (ELTIT, 2001: 38). O relato se mistura, porém, com outra tragédia, a de Édipo Rei. Por meio de sonhos e a visão de um oráculo, a mãe manda o filho primogênito para a cidade em que vivia a meio-irmã de seus filhos, fruto do segundo casamento do marido. Obediente, o filho viaja à cidade de *Concepción*, perturbado com o destino que o aguarda. A previsão se confirma, e após a relação incestuosa com a irmã; o filho mais velho mata-a com um golpe de faca após ter ingerido bebida e drogas. O assassinato, no entanto, não se dá por causa da experiência sexual proibida, mas pela traição confessada pela amante.

A incorporação da literatura oficial pelo corpo marginalizado concretiza o projeto de Diamela Eltit de não sujeição ao mercado, e é por isso que a autora insiste em estabelecer rupturas e descentramentos. “se a palavra de Eltit não se deixa absorver pela cultura como espetáculo da modernidade da mercadoria, revela ao contrário um destino significativo solidário, e sem concessões, do horizonte da modernidade libertária.” (MORALES, 2008,s/p).

Parte III - Os Fragmentos

3.1. Dor e gozo: na extrapolação do eu, na fronteira do Outro

O monossílabo *ai!*, exclamação de dor, mas também de gozo [...] é a flecha verbal e o alvo no qual ela se crava. Octavio Paz. *Um mais além erótico: Sade*

“(...) a dor é o último grau de um gozo no limite do tolerável” J. D. Nasio. *O livro da dor e do amor*

Atravessados pela experiência e pela linguagem, dor e gozo são eventos que situam o sujeito na estrutura social e possibilitam a reorganização de sentidos. Antes de tudo, essas forças se projetam na ação de signos manifestados pelo corpo. Socialmente, os conceitos de dor e gozo se distanciam e formam a dicotomia sofrimento/prazer. Tais definições, no entanto, são repensadas pela psicanálise para construir a ligação entre esses percursos que extrapolam a estrutura material do corpo. Na percepção psicanalítica, dor e gozo são partes que se aproximam; a dor supõe a existência de uma fronteira e impõe ao gozo uma barreira na extrapolação de si mesmo. Na manifestação do gozo, “a dor está sempre ligada à subtaneidade de uma ruptura, à travessia súbita de um limite, mais-além do qual o sistema psíquico é subvertido sem ser desestruturado.” (NASIO, 1997; 25). Na perspectiva foucaultiana, apresentada por Guillermo García Corales, em análise sobre a obra *Lumpérica*, dor é um “fenômeno de ruptura de barreiras, de micro-resistências, que sobrevém quando quantidades excessivas de energia se chocam com os dispositivos protetores.” (CORALES, 1993: 116).

Nos contos de fada, a sexualidade feminina é apresentada como dolorosa, mas compensada pela maternidade. Na história da Bela Adormecida, uma jovem é vítima da própria curiosidade e toca o objeto proibido que a faz sangrar, símbolo da iniciação sexual. Assim adormece e deve aguardar a vinda de um príncipe. A personagem bíblica Eva, ao ser expulsa do paraíso, recebe o castigo das dores do parto, cujo símbolo do sofrimento é o sangue. Nesses exemplos, a dor é um rito de passagem necessário à transformação, essa manifestação pode se dar tanto no limiar do corpo, quanto na obscuridade da inconsciência.

A obra *O livro da dor e do amor*, do psicanalista J. D. Nasio⁷², estabelece distinções entre dor corporal e dor inconsciente (NASIO, 1995). A primeira, associada a um resultado externo, não pode ser reduzida a uma perturbação momentânea.

⁷² J. D. Nasio é estudioso das teorias de Jacques Lacan. Dessa maneira, esclareço que boa parte das análises de base lacaniana aqui desenvolvida, é retirada especialmente das obras desse teórico.

A dor corporal não se deve apenas a uma lesão e ao transtorno que a acompanha, mas também ao imenso esforço do eu para defender-se contra esse transtorno. Assim, a dor física se torna a expressão de um esforço de defesa, mais do que simples manifestação de uma agressão dos tecidos [...] Cada vez que nosso corpo sofre uma violência, uma reação psíquica se desencadeia: o eu contra-investe a representação mental do local lesado. (NASIO, 1995: 86-87)

Por outro lado, a dor psíquica não é causada por um ferimento e ocorre sem a agressão dos tecidos. A razão que desencadeia essa dor “é uma lesão do laço íntimo com o outro, uma dissociação brutal” (NASIO, 1997: 25). A dor inconsciente não está reduzida ao sofrimento de um momento, ela desencadeia um processo muito mais intenso, que começa na agressão externa e se instala no interior da memória. Em síntese, “a dor corporal é a expressão sensível de uma superestimação reativa da representação da parte ferida do corpo, e a dor psíquica, a expressão sensível de uma superestimação igualmente reativa da representação do objeto perdido” (NASIO, 1997: 89).

Uma das manifestações associadas à dor é o grito, entre os dois, há um encontro semântico que pode ser verificado no uso de alguns adjetivos: dor *aguda*, grito *agudo*; dor *lancinante*, grito *lancinante* (NASIO, 1995). Parece razoável compreender o grito como uma descarga motora, uma expressão sonora da dor. Mas será só isso? Nasio defende que há uma equivalência entre a energia do grito e o prazer sexual dos lábios, considerados zonas erógenas. Além disso, o grito não tem apenas uma trajetória energética; há, segundo o psicanalista, uma dupla função no ato de gritar, por uma parte ele é um chamamento ao Outro⁷³; por outra é um som proferido para o próprio emissor. O grito pode ser também causa da dor, uma vez que “emitido, fica na memória, associado ao agente nocivo e à dor sofrida... O grito refrata a dor, e depois o grito desencadeia a dor. Ele a mostra, a marca e a engendra como uma produção alucinada” (NASIO, 1997: 149).

No quadro *O grito* de Edward Munch, o sujeito central parece aliviar a tensão por meio do grito. Essa interferência muda tanto a expressão da figura que grita como o cenário onde se produz a ruptura. As formas distorcidas desenham o percurso sonoro que preenche um vazio ou traz alívio ao sofrimento. Entretanto, é preciso lembrar que não existe apenas uma relação de dor em relação ao grito; ele também representa satisfação e prazer.

⁷³ Para Lacan, o *Outro*, escrito com letra maiúscula, é um lugar e não uma entidade. “Diz-se lugar para significar uma ordem de elementos significantes que são os que articulam o inconsciente e marcam a de terminação simbólica do sujeito” (MAGALHÃES, 2008: 105).

Com relação ao segundo evento, é preciso esclarecer que o gozo, em termos psicanalíticos, ele não é o prazer orgástico, “é um lugar vazio de significantes; é a energia do inconsciente quando o inconsciente trabalha” (NASIO 1993, 29); destarte, o gozo está sempre ativo, pois o inconsciente não para. O gozo aparece além do sujeito, nas brechas do simbólico, no furo da cadeia dos significantes⁷⁴. “É o gozo subtraído pela operação de castração da linguagem, em conjunturas próprias de cada sujeito, que impulsiona os dinamismos do desejo.” (SOLER, 2006: 174)

Lacan apresenta três estados característicos do gozar: o gozo fálico, o mais-gozar e o gozo do Outro. O primeiro é o gozo fálico; “energia dissipada durante a descarga parcial que promove um alívio incompleto da tensão inconsciente.” (NASIO, 1993: 27). Esse gozo é regulado pelo falo, é ele quem abre e fecha o acesso do gozo ao exterior e controla assim a parcela de descarga que sai dele. O segundo estado, o mais-gozar,⁷⁵ corresponde ao gozo que fica retido no interior do sistema psíquico, e cuja saída é impedida pelo falo, que aqui designa a Lei. Por último, o gozo do Outro⁷⁶ é um estado hipotético, a situação ideal impossível do gozo pleno, que significa a aniquilação do sujeito, ou seja, a sua morte. Em contrapartida, a dor faz o papel de uma muralha diante do gozo do Outro, é a parte sacrificada que evita o sofrimento intolerável do gozo extremo (NASIO, 1997).

Para algumas instâncias discursivas, gozo e prazer são sinônimos, só diferenciados pela intensidade na conotação sexual ou nas situações que despertam o desejo e a satisfação. Nos estudos psicanalíticos, o prazer está associado à sensação agradável; é uma distensão do estado psíquico, situação de repouso; teoria que coincide com o que é comumente difundido. Todavia, o gozo é utilizado para designar um estado intolerável de tensão. Enquanto o prazer é passageiro, o gozo é permanente. O prazer “é a imagem consciente ou pré-consciente, mas sempre sentida, da energia, enquanto o gozo é sua imagem inconsciente, e nunca imediatamente sentida” (NASIO, 1993: 39). “Se o prazer consiste mais em não perder, não perder nada e despender o mínimo possível, o gozo, ao contrário, alinha-se do lado da perda e do dispêndio, do esgotamento do corpo levado ao paroxismo de seu esforço” (NASIO, 1993:134).

⁷⁴ O significante é desprovido de sentido; pode ser um lapso, um gesto, um som ou o silêncio. “É sempre a expressão involuntária de um ser falante” (NASIO, 1993: 17).

⁷⁵ “O advérbio *mais* indica que a parcela de energia não descarregada, o gozo residual, é um excedente que aumenta constantemente a intensidade da tensão interna” (NASIO, 1993: 27, grifo do autor).

⁷⁶ O sexual é compreendido por Lacan não no sentido físico ou genital, mas no seu destino mítico. Dessa forma, “o Outro pode ser qualquer personagem mítico, seja Deus, a mãe, ou o próprio sujeito numa fantasia de onipotência” (NASIO, 1993: 28).

Nas obras de Diamela Eltit, a relação entre dor e gozo aparece na ação das personagens, que substitui muitas vezes a linguagem organizada e estrutural. Se o gozo acontece nas lacunas da fala e nos lapsos do poder, acaba tornando-se instrumento de ruptura e esse é o uso que a autora faz desse instrumento. Também a dor é um dos significantes que permite o “furo,”⁷⁷ que proporciona o conhecimento das zonas fronteiriças e responsáveis pela sobrevivência do ser, já que, junto com o falo, impede a realização do gozo do Outro; fim do sujeito.

⁷⁷ O furo pode ser compreendido como as bordas animadas pelo gozo e não simplesmente um orifício ou uma abertura. “Não há furo sem um gozo que faça palpitar as bordas... na vida erógena e, por conseguinte, em nossa vida psíquica inconsciente, só existem furos gerados na tensão e no movimento” (NASIO, 1993: 99).

3.2. Fragmento I: nas margens da dor

Pois saiba Vossa Mercê, antes de tudo, que me chamam Lázaro de Tormes, filho de Tomé González e de Antonia Pérez, naturais de Tejares, aldeia de Salamanca. Meu nascimento foi dentro do rio Tormes, causa pela qual tomei o sobrenome, e foi desta maneira. Meu pai, que Deus perdoe, tinha a seu cargo prover a moedura de uma azenha que está à margem daquele rio, na qual foi moleiro mais de quinze anos; e estando minha mãe uma noite na azenha, grávida de mim, veio-lhe o parto e me pariu ali; de modo que em verdade me posso dizer nascido no rio. *A vida de Lazarillo de Tormes*

A obra *A vida de Lazarillo de Tormes*,⁷⁸ escrita há mais de quatrocentos anos, é considerada precursora da novela picaresca. Em tom autobiográfico, o anti-herói vive aventuras e desventuras na pequena aldeia *Tejares* com o objetivo de desmascarar a moral estabelecida, em especial a cristã. A narrativa é uma paródia em torno das novelas de cavalaria do Renascimento. A imagem desse sujeito pelo avesso, de classe inferior, mas conhecedor das artimanhas do poder é a representação burlesca do corpo marginal, reverso da trágica forma de uma vítima. Apesar disso, seu conteúdo realista permanece no reiterado fracasso da personagem. Os pícaros têm um importante papel inquisidor no sistema social e, apesar da distância cronológica, são ainda profusos na representação artística, verdadeiros difusores da cultura do povo. Dos tipos populares de Molière ao João Grilo de Ariano Suassuna, o corpo marginal-pícaro se reveste de riquezas pela inversão de papéis, pela transgressão e pelo desafio aos poderosos.

O significado de pobreza, do período medieval até o início do Renascimento, articulava-se às ideologias instauradas na cultura, ancoradas, principalmente, nas crenças religiosas em que o sujeito se auto-referenciava pobre como símbolo de humildade, ligado ao discurso judaico-cristão de virtude e destino histórico nas figuras emblemáticas de Jesus Cristo e São Francisco de Assis. O sofrimento e as privações eram compreendidos como necessários e parte de um destino irrefutável. Dificilmente, a miséria aparecia relacionada à precariedade, à existência de um “outro”, resultado da indiferença de um grupo de poderosos.

Durante os séculos XVIII e XIX, os ideais liberais e democráticos propuseram uma outra forma de justificar o estado miserável de vários ocupantes das ruas nos centros urbanos. Tais pensamentos difundiam a acumulação de riquezas pelo exercício

⁷⁸ Obra anônima cuja versão mais antiga data de 1554.

do trabalho, compreendido como uma escolha e uma predisposição para as atividades laborais. Na obra *Os miseráveis*, de Victor Hugo, Jean Valjean representa a figura do homem que consegue acumular riquezas por meio do trabalho. Distante dos ideais românticos, o movimento realista do século XIX enxergou no capitalismo uma estrutura política que inviabilizava a produção lucrativa por parte dos trabalhadores, uma vez que o esforço investido e as horas trabalhadas não eram proporcionais aos ganhos. Essa situação apenas aumentava a rede de miséria e as condições perversas de uma sobrevivência da população. Com o realismo, a temática da pobreza se volta para uma análise epistemológica dos constituintes geradores das discrepâncias na distribuição da riqueza, que longe de um fenômeno místico ou uma escolha individual, baseia-se na exploração por parte das classes dominantes.⁷⁹

Nos dois últimos séculos, o corpo marginal tem se configurado como a face grotesca da sociedade. Com o avanço das formas midiáticas e a avalanche de imagens, a marginalidade se apresenta ora na pele de um indivíduo sem defesa; ora na face de um malfeitor social. Ambos, entretanto, representam uma ameaça, uma aberração.

As personagens marginais de Diamela Eltit rompem com o fado do sofrimento; são contraditórias, móveis e se revezam entre o trágico e o prazer. O relato em torno da exclusão percorre labirintos diversos: da caracterização repugnante à poética do lúmpen.⁸⁰ Essa descrição, entretanto, ultrapassa o espaço da marginalidade como um lugar social e alcança a gênese do descompasso responsável pela política da exclusão.

⁷⁹ Segundo Bourdieu, Max Weber constata que o poder econômico puro não constitui necessariamente um atributo de prestígio social; daí não se poder agrupar apenas em uma classe social de indivíduos com muito dinheiro. Weber afirma que esses indivíduos partilham uma mesma situação de classe, ou seja, uma igualdade perante o mercado. “As proposições pretensamente universais sobre as sociedades globais, ou sobre os grupos constitutivos destas sociedades, tais como as classes, não passam de classificações abstratas enquanto as categorias propostas não refletirem estruturas que podem ser descobertas nos sistemas concretos [...] Uma classe não pode jamais ser definida apenas por sua situação e por sua posição na estrutura social, isto é, pelas relações que mantém objetivamente com as outras classes sociais. Inúmeras propriedades de uma classe social provêm do fato de que seus membros se envolvem deliberada ou objetivamente em relações simbólicas com os indivíduos das outras classes, e com isso exprimem diferenças de situação e de posição segundo uma lógica sistemática, tendendo a transmutá-las em distinções significantes.” (BOURDIEU, 1974 13-14, grifos do autor).

⁸⁰ A origem do nome lumpen está associada ao termo marxista *Lumpenproletariado*. A expressão vem do original em alemão, "*lumpenproletariat*", proposto por Karl Marx e Friedrich Engels no trabalho "*A ideologia alemã*", em 1845, utilizada na análise do capitalismo para designar pobres, mendigos, prostitutas, criminosos e outros corpos marginais.

3.2.1. O grito lumpen

Seu grito que se faz circular até que os pálidos tapam os ouvidos para retomar a normalidade da praça. Convergem em direção ao centro fugindo dos sons. Cercam-lhe para que ordene terminar; a ela que perante essa reprodução refaz o próprio delírio. Sua boca abre diante de cada interrupção. Cópia com a sua boca, dobra-se a si mesma/ as árvores, a grama, os cabos, os faróis, até os bancos são atravessados: produziu-se uma nova sequência. Diamela Eltit. *Lumpérica*

*Lumpérica*⁸¹ não pode ser reduzida a esquemas narrativos tradicionais ou analisada a partir de uma sequência linear. É um conjunto de ações artísticas, uma narrativa, segundo Nelly Richard, solitária e de emergência. Com a alcunha L. Iluminada,⁸² a personagem é um corpo vigiado que passa boa parte da narrativa em uma praça de Santiago com os ocupantes miseráveis desse espaço. Fugindo do enquadramento tradicional da narrativa, não há enredo na obra; a relação intensa e pulsional da personagem com a praça substitui a ação. *Lumpérica* é uma presença mínima, um nome fragmentado; um corpo resistente a interpretações; não se pode dizer quem ela é, mas sim como está. “A identidade plural da personagem, como a ambiguidade do relato, provêm do fato de que os significantes desarticulam uma representação imposta dos significados, de maneira que estes ficam abertos.” (LÉRTORA, 1993: 31). A utopia do anonimato, assim chamada por Idelber Avelar, é uma atitude libertadora, mas ao mesmo tempo, um reconhecimento da derrota que se acerca. Por meio desse projeto utópico, a grandiosidade das figuras marginais se instala no relato do corpo lumpen. De outra maneira, o silenciamento dos nomes é uma referência a uma das estratégias do militarismo na instalação de um processo de desmemória. Nelly Richard lembra que a dificuldade de retratar a dor por meio de palavras faz com que não se compreenda o sentido da ruptura estabelecido pelo regime. “A ditadura privou a experiência dos nomes disponíveis para comunicar a violência de mutilação” (RICHARD, 2002: 87).

⁸¹ Eltit afirma que a ideia para o livro aconteceu em uma noite bem tarde quando ela teve autorização para estar na rua depois do toque de recolher. Diante das praças vazias, Diamela percebeu “indicadores de interrupção da vida pública” (PRATT, 2000: 28).

⁸² Leonidas Morales acredita que esse nome é uma referência a Lumi Videla, militante do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile), detida pela DINA (Direção de Inteligência Nacional) no dia 21 de setembro de 1974. Lumi morre em uma sessão de tortura em 3 de novembro do mesmo ano; seu corpo foi colocado no jardim da Embaixada da Itália. A imprensa da época informou que a militante havia sido vítima de exilados da Embaixada (MORALES, 1998). Ainda sobre o nome, a letra “L” pode ser uma referência ao regime militar, um estigma político, já que tal letra fora utilizada por autoridades militares no selo de passaporte em regiões de fronteira quando chilenos saiam para o exílio (LESKINEN, 2007).

Além disso, o espaço temporal na obra é reduzido a um quadrante, ocupado pelos desamparados à noite. No lugar de marcações temporais definidas, um eterno presente. Na estética verbal de Eltit, a escolha por uma escrita “em pedaços” não é aleatória ou inocente; o gesto dilui a tentativa de controle, desmente a uniformidade. “Somente uma narrativa precária do resíduo foi capaz de representar a decomposição das perspectivas gerais, das visões centradas, dos quadros inteiros.” (RICHARD, 2002: 65). Lumpérica é um ser disperso capaz de uma ação transformadora, pois como explica Judith Butler, não é porque o sujeito não possui unidade ou coerência que não possa comprometer-se e ser protagonista de mudanças sociais significativas (BUTLER, 2003).

A presença da personagem feminina e dos mendigos na praça à noite representa uma exceção e um desafio ao regime militar. Esse espaço é transformado em uma imagem cinematográfica, que tanto alegoriza os preparativos para uma filmagem, quanto a escrita de um roteiro em um papel em branco a ser preenchido pela autora. Uma mulher, ocupante da rua, é o principal corpo do espetáculo; protagonista das filmagens. “O personagem central, L. iluminada, funciona como a estrela de um filme de vanguarda que incorpora o modo de ser, os sofrimentos e a opressão da multidão⁸³ de maltrapilhos que a rodeava” (SHAW, 2007: 348). Apesar de estarem em espaço público, esses corpos não circulam livremente, são controlados pelas câmaras cinematográficas e pela luz artificial noturna, uma reflexão sobre “saber-poder-tecnológico.”⁸⁴ Mas na subversão do fetiche, as cenas são apresentadas com os artifícios da produção: os bastidores, os erros; um processo de desvelamento dos simulacros, não acessível ao público.

Erros da primeira cena: os corpos esticados estavam rígidos, não por necessidade interna, e sim por efeitos da câmara: como terror. Ela mesma não deixou ver seu melhor ângulo [...] o corte de seu cabelo era bastante regular, as lágrimas previstas não afloraram, apenas umedeceram seus olhos. Mostrou-se mais desafiante que serena. (ELTIT, 2008: 24)

A instalação de um projeto literário que resiste à reprodutividade artística remete-se aos movimentos performáticos, a modelo do CADA, que buscaram na atuação teatral do corpo-a-corpo uma maneira de refutar o artifício da invasão tecnológica. A câmara que filma os corpos dos desamparados em *Lumpérica* tenta

⁸³ “Horda”, em espanhol, é também tribo nômade e selvagem. SHAW, 2008: 348.

⁸⁴ CORALES, 1993: 115.

alterar os símbolos da resistência desse grupo para torná-los mercadorias e esvaziar-lhes o sentido. “Sumida no êxtase de perder a sua crosta pessoal para renascer sem pelo, acompanhada por eles que, como produtos comerciais, vão-se ofertar nesta desolada cidade” (ELTIT, 2008: 16).

Ademais disso, a penetração da câmara nos corpos mendicantes remonta à violência instalada durante a ditadura militar no Chile, apresentada na obra metonimicamente por meio dos diversos enquadramentos artísticos: na praça, no interrogatório, nos excertos poéticos. O signo da dor, porém, não possui apenas o aspecto singular do sofrimento, mistura-se com a exaltação, com a ruptura e com o erótico. “Eltit elimina os signos que diferenciam a dor do prazer.” (CASTRO-KLARÉN, 1993). Essa distinção rompe especialmente com fundamentos sociais e religiosos que dicotomizam o corpo.

A primeira experiência dolorosa de Lumpérica acontece na praça noturna com a preparação de um ritual que se propõe a instituir existência aos corpos dos mendigos, com o objetivo de controlá-los. A permissão para andar socialmente é dada pela identidade, nomear é o processo que reduz a existência a significantes mínimos: algumas letras, alguns números. “O luminoso não se detém. Segue tirando a soma de nomes que os confirmarão como existência; esse feixe de luz solto sobre o centro do quadrante que na literatura produz índices” (ELTIT, 2008: 15-16). O rito de iniciação da personagem é uma apresentação social de força identitária por meio do batismo,⁸⁵ símbolo de purificação e expiação do pecado original em termos de mito cristão.⁸⁶ Lumpérica é a recriação mítico-religiosa, a mulher que assume o papel do messias e é também um corpo dado ao sacrifício e ao sofrimento. Apesar de ser o elemento principal do evento, a Iluminada aparece sob o controle da luz de um *foco luminoso*, símbolo fálico que representa o poder. Mais do que dessacralizar temas e espaços sagrados, Diamela torna sacro o que é marginal: o bar, a praça pública, os corpos do lumpen. O uso dos ritos sacramentais, especialmente católicos, retoma o calor simbólico que consagra os gestos do corpo. “O rito não é mais que a encenação, a inserção cerimonial no tempo comunitário da verdade intemporal do mito.” (MORALES, 1998: 121).

⁸⁵ Batismo é uma palavra que vem do grego *baptizein* e que significa *mergulhar*.

⁸⁶ Esse evento foi assimilado pelo cristianismo, uma vez que essa prática data de períodos milenares e parece ter nascido na Grécia Antiga em rituais pagãos que cultuavam a Deusa da Torpeza, denominada *Cotito* e a quem os atenienses rendiam os seus louvores. Essa seita, constituída de sacerdotes de nome *baptas*, pois se banhavam e se purificavam com perfumes antes da celebração das cerimônias, deixou nas páginas da História o grande gesto de purificação do espírito até hoje repetido.

Vários símbolos de rituais dolorosos do processo de tortura são resgatados na obra. O primeiro deles é o interrogatório, uma invasão da subjetividade que, contudo, aparece com o sentido invertido, na forma de uma paródia. Esse processo é dividido em duas partes, nos capítulos dois e sete. O inquiridor formula perguntas que parecem se dissociar de uma sessão desse gênero. “Qual é a utilidade da praça pública?”, “E o que fazem os namorados na praça?”, “E o que fazem os velhos sentados no banco?” O interrogatório, porém, mantém as bases do controle e da vigilância, mesmo que diluído em perguntas aparentemente inofensivas e no assédio da câmara cinematográfica. Por fim, os cabos elétricos da praça e os momentos de tortura fora dela são uma clara alusão ao período militar; “os golpes elétricos só a deixaram –antes – urinando e pestanejando debaixo da luz do pátio quando lhe determinaram cama/determinaram-lhe ficha” (ELTIT, 2007: 95).

Abrindo mão de um relato meramente descritivo da tortura. Eltit insere a personagem na experimentação epifânica da dor, que conecta o corpo de Lumpérica à consciência de um Outro. A dor se revela como um ser estranho, fora do sujeito, que se retira do corpo e cai no espaço intermediário entre o eu e o Outro, entre o eu que goza em sofrer e aquele que goza em fazer sofrer, ações do masoquista e do sádico, o eu sádico que se auto-atormenta e a própria dor. Segundo Nasio, a dor como gozo sexual surge no instante em que o eu abandona a realidade exterior. “Aparece assim uma convergência e uma condensação entre três termos: o eu que sofre a dor, o eu sádico que se auto-tormenta e a própria dor” (NASIO, 1997: 125).

Mete sua cabeça contra a árvore uma e outra vez até que o sangue inunda sua pele, banha-lhe o rosto, limpa-se com as mãos, mira as mãos, lambe-as. Vai até o centro da praça com a testa ferida – seus pensamentos – mostra-se o gozo de sua própria ferida, indaga-a com suas unhas e se a dor existe é óbvio que seu estado conduz ao êxtase. (ELTIT, 2008: 25)

Por outro lado, o autoflagelo vivenciado pela heroína latina pode ser interpretado como uma crítica ao jogo ideológico em que os corpos violados ou violentados tornam-se socialmente invisíveis e diluídos no discurso de segurança nacional e bem-estar. No regime militar isso se deu com o desaparecimento dos corpos e o apagamento do crime; já na pós-modernidade essa lógica se manifesta na manipulação e no controle dos espaços de ocupação do indivíduo, a “cidade disciplinar”. Tópicos marginais são analisados nas demandas do corpo e no espaço

privado; o projeto de Diamela não se pretende apenas na fissura do público, mas na visibilização do primeiro.

Também, o ato de infligir castigos ao próprio corpo lembra os rituais de sacrifício e purificação; cena que se repete em diversas obras de Eltit. Na novela *Los trabajadores de la muerte*, a personagem se ataca duplamente, tanto para se punir, quanto para conseguir enfrentar a realidade de abandono e traição. “Minha mãe se golpeava em frente ao espelho de seu quarto e eu entendi que era um castigo merecido o que se infligia, um castigo que dia-a-dia lhe era necessário para enfrentar o que iria a ser seu agonizante cotidiano” (ELTIT, 2001: 120). Já em *El cuarto mundo*, a mãe adúltera se golpeia em um gesto de expiação dos pecados. “Descobri, também, que o pensamento de minha mãe estava corroído pela fantasia que lhe ocasionava fortes e diversas culpas. Seu permanente estado de culpa a obrigava a castigar-se, em algumas ocasiões com excessiva dureza” (ELTIT, 1996: 18). Para Nasio, a “culpa é uma angústia opressora, que exige um meio de baixar a tensão” (NASIO, 1997: 132). Essa maneira é ser punido e sofrer.

Para simbolizar o sentido de uma dor histórica, Diamela Eltit vive a experiência da autoflagelação por meio de cortes e queimaduras inflidas por ela contra o próprio corpo, uma mistura entre a dor da personagem e a dor da autora. Tal ação performática inicia o capítulo *ensaio general* com a foto de Eltit. Para Lagos, a inclusão do nome e da fotografia da escritora é uma relação entre texto e experiência; entre texto e a construção verbal, que remonta à metaficção, mediação entre a construção literária e a história. (LAGOS, 1993) A seguir, os cortes são analisados cartesianamente, numerados de um a seis e apresentados em uma sequência descrita como aleatória. Para Avelar, esse gesto pode ser interpretado como uma paródia do discurso cientificista. Contudo, no contexto ditatorial, o corte é o que faz parar a ação política reivindicatória.

O terceiro corte está falhado ao interromper uma linha oblíqua, o sentido horizontal das linhas anteriores. [...] O primeiro corte, se é isolado, é o ensaio geral. É realmente um corte? Sim, porque rompe com uma superfície o corte parcela um fragmento que marca um limite distinto. O corte deveria enxergar-se como limite. O corte é o limite. (ELTIT, 2008: 177)

Nas análises críticas de Nelly Richard sobre as atuações do CADA, a teórica afirma que Diamela Eltit fez da dor uma forma de ingressar nas zonas da violência, uma identificação com o coletivo, em que “compartilha com os marginalizados os mesmos signos de desmembro social que evidencia na carne própria” (RICHARD,

apud, LORENZANO, 2000: 97). Uma atuação política que desconhece os limites entre corpo, arte e escrita.

Os múltiplos sentidos da dor são apresentados na relação entre a ferida exposta e o grito que ecoa na praça emitido pela personagem. A dor da Iluminada

é a soma ou o resto de um corpo desgarrado que tenta encontrar uma voz no limite com a morte. Paradoxalmente é a luz ofuscante do luminoso sobre a praça que, ao torturar o corpo, resgata-o do silêncio total. A consciência da dor conecta o corpo com seu próprio grito, e assim, gradualmente, surgem as palavras. (CASTRO-KLARÉN, 1993: 99).

Nasio afirma que “o grito é o semblante da dor [...] é uma demanda, um apelo, o apelo mais primário, o mais inarticulado” (NASIO, 1997:140), experimentado nos espaços vazios do significante. O grito é também o sinal que pode estabelecer mudança, libertação. “Chegam ao grito que os salvará” (ELTIT, 2008: 31).

3.2.2. O centro da praça

A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de *exterritorialidade* no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos *dias de festa* [...]. A praça pública em festa reunia um número considerável de gêneros e de formas maiores e menores impregnados de uma sensação única, não oficial, do mundo. Mikhail Bakhtin. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

A praça representa a ação integradora entre sujeito e comunidade, espaço para as reivindicações e a manifestação popular; trânsito livre. Esse cenário, porém, pode se apresentar pelo avesso e tornar-se um lugar de violência e de controle disciplinar; provocando o aniquilamento do exercício da cidadania. Na percepção de Bakhtin, a praça representa o lugar onde as desigualdades desaparecem na manifestação popular carnavalesca. De outro modo, na descrição narrativa de *Lumpérica*, esse espaço é um território bem demarcado pelas diferenças sociais; um mapa constituído pelas fronteiras da proibição. Como afirma Julio Ortega, o esvaziamento da atuação comunitária, promovida pela proibição da livre circulação à noite da população, na obra de Eltit, distancia-se da construção bakhtiniana. Também, o poder da oralidade entra em choque com a atuação sem voz do lumpen; porém podemos encontrar na inversão da oficialidade um traço em comum entre ambos.

A separação entre as classes que transitam pela praça é feita pela intercalação entre a ocupação durante o dia pelas crianças, idosos, estudantes e trabalhadores, e à noite pelos mendigos. Mas diferente da adoção do primeiro cenário como palco principal em boa parte das obras literárias; esse momento aparece pouco na obra de Eltit; reduzido praticamente a dois instantes: no interrogatório do segundo capítulo, e no final, quando L. Iluminada termina ao centro do quadrante e acompanha o despertar da cidade, unindo os dois espaços. Segundo Avelar, o terror sobre a cidade na obra de Eltit não equivale ao terror às massas, a modelo da teoria do *flanêur*, esse terror é provocado pela ausência dos mendigos, expulsos especialmente durante o dia; uma comunidade ausente na definição de Júlio Ortega.

Reflexos do mundo pós-moderno são apresentados de várias maneiras. As condições de classe aparecem logo no início da narrativa em que os “pálidos” são classificados como “escalafón⁸⁷ provisório” em estado de migração constante, sem lugar certo no mundo contemporâneo. A violação do corpo pela câmara; aproxima-se dos *reality shows*, a super exposição que esvazia o sentido comunitário. Além disso, anúncios de comerciais projetam luz, letras e textos publicitários na pele da protagonista e a torna um receptáculo dos produtos de um mercado globalizador que, nesse momento parece acabar com as fronteiras da desigualdade (AVELAR, 2008).

Embora a estrutura narrativa fuja aos padrões tradicionais, o começo e o fim se relacionam e se invertem na ocupação dos lugares narrativos da praça. Lumpérica, que inicialmente era objeto e alvo do olhar e da dominação do luminoso, na ação final, ocupa o centro da praça e se posiciona como sujeito. Assim, como na ânsia de ocupação da cidade pelo grupo CADA, o corpo de Lumpérica reconquista a cidade, uma ação “utópica” e “efêmera” (AVELAR, 2008).

3.2.3. Feridas de Francisca Lombardo

Durmo, sonho e minto muito. Desvaneceu-se a forma “pajartil”.⁸⁸ Qual forma se desvaneceu? Acompanha-me a todas as partes um olho que causa calafrios que obsta o exercício de minha mão assalariada [...] Sonho, sangue muito. Não-me expulsado a poderosa forma “pajartil” e

⁸⁷ Classe social baixa.

⁸⁸ “Pajartil” é em forma de pássaro. No entanto, o símbolo do pássaro é bastante trabalhado em *Vaca Sagrada* e assume diversos sentidos; entre eles o de mau presságio, órgão sexual masculino, agente ameaçador e mau-caráter.

seu amplo desenvolvimento na cidade. Depois de tanto esforço perdi o fio razoável dos nomes e se desbancaram todas minhas histórias. Sangro, minto muito. Acalentada apenas por um copo de vinho, agora me pergunto: Em que espécie de despenhadeiro irei sobreviver à crueldade deste inverno? Diamela Eltit. *Vaca Sagrada*

O jogo com as palavras *mentira*, *sonho* e *sangue* inicia a narrativa de *Vaca Sagrada* em tom confessional⁸⁹, sem, todavia, abandonar a técnica de variação da focalização do narrador em terceira e primeira pessoas, um olhar que estabelece diferentes versões, na forma ensaística de apresentar os fragmentos narrativos, estrutura já mencionada na tese de Leonidas Morales. Chamada de “novela do desencanto” por Diamela Eltit, a obra, escrita na década de 1990, narra as experiências de corpos errantes que caminham pela cidade em busca de trabalho e de um sentido no esquema neoliberal. O foco narrativo se divide entre a personagem que escreve em primeira pessoa e um outro observador, que narra a vida de Francisca Lombardo⁹⁰, provavelmente a mesma que escreve como narrador-personagem.

Nos dois primeiros capítulos, o sofrimento da narradora se apresenta na angústia sentida pela ausência do companheiro Manuel e na tentativa desesperada de fazê-lo viver na memória. A morte e a aniquilação são temores frequentes entre as personagens. O desaparecimento e talvez o assassinato da personagem Manuel no sul do Chile é uma menção à ditadura.

Não havia forma de detalhar o que foram esses dias, porque esses dias não podem ser contidos em palavras. Não existe a menor maneira de explicar como se começam a debandar os signos. Era sutil e violento, por sua vez. Estava dentro de minha cabeça e estava apenas no espaço exterior [...] A morte se agarrava nos lugares menos esperados. A morte não estava visível em nenhuma parte. [...] Sérgio apareceu no bar e me comunicou que Manuel havia sido detido no Sul junto a toda sua família. Nesse momento invoquei seu rosto e comecei a sonhar [...] Como desejei Manuel nesse dia. Meu corpo estava ardente e a única possibilidade de prazer permanecia reduzida em algum lugar clandestino do Sul. (ELTIT, 2002: 41-42)

⁸⁹ “A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é também um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação” (FOUCAULT, 2007b: 70-71).

⁹⁰ Diamela Eltit afirma em entrevista a Leonidas Morales que o nome Francisca Lombardo foi inspirado em uma amiga, Francesca Lombardo, uma psicanalista chilena que vivia em Paris. Segundo Eltit, Francisca Lombardo representa a mistura, o sintoma da migração e lembra a região da Lombardia (MORALES, 1998)

Diante da perda, a dor se torna uma reação, a partir da qual o eu se ergue e se concentra na representação psíquica do amado perdido. “A imagem de Manuel se multiplica até desfazer-se em incontáveis fragmentos envolvidos nos panos brancos.” (ELTIT, 2001: 126). Com isso, esse eu se ocupa inteiramente da manutenção da imagem mental do ausente e “se confunde então quase totalmente com essa imagem soberana, e só vive amando, e por vezes odiando a efígie de um outro desaparecido” (NASIO, 1997: 28). A representação desse corpo é tão superestimada, “que acaba não só devorando uma parte do eu, mas também se tornando estranha ao resto do eu isto é, inconciliável com as outras representações que foram desinvestidas”⁹¹ (NASIO, 1997: 29). Essa imagem intensa da dor aparece na forma de extenuação máxima e lírica na obra *Jamás el fuego nunca*.

Assombraram-me meus sentimentos: negativos, intensos e dolorosos. Tanto que eu não cabia ali, minha consciência, até converter-me em algo parecido a um feixe que expulsava de mim mesma e paralelamente me retinha em uma aresta irreal prestes a ser atravessada, lançada contra uma solidão humilhante e radical, empurrada a uma experiência de um processo demasiado interior e inclassificável. (ELTIT, 2008b: 39)

No ensaio *O Mal-estar na civilização*, Freud afirma que o sofrimento nos ameaça de três lados: no nosso próprio corpo, do lado do mundo exterior e por último, provém de nossas relações com outros seres humanos (FREUD, 1996). A narradora-personagem de *Vaca Sagrada* é atacada por essas três formas dolorosas, o que torna impossível a sua fuga ou a minimização do sofrimento. “Manuel havia se apoderado do meu porvir orgânico e minha mente. Pela minha mente deslizavam umas quantas simétricas cenas que necessitava esquecer.” (ELTIT, 2001: 121). Da dor mental resulta um “duplo processo defensivo: o eu desinveste subitamente a quase totalidade das suas representações, para superinvestir pontualmente a única representação do amado que não existe mais” (NASIO, 1997: 29).

A maneira que a personagem encontra para enfrentar o sofrimento se dá por meio da mentira; a sobrevivência pela ilusão. Segundo Richard, a mentira é o relato das ambigüidades de falsa evidência que refuta a idéia de que a realidade é uma só (RICHARD, 1993). Por outro lado, a mentira é o que sobra, é o que vai além da verdade objetiva. A escrita é a ilusão de uma trama verdadeira; um espaço que mistura mentiras

⁹¹ Investir é depositar energia; desinvestir, nos moldes freudianos, é fazer com que a energia retorne à sua fonte, o Id.

e verdades, daí talvez a busca de boa parte das personagens elitianas pelo poder narrativo.

Já nesse tempo, havia adquirido o costume de mentir constantemente. Ainda que sempre me repugnasse fazê-lo, então me encontrava invadida por um impulso incontrolável: bastava qualquer afirmação para que eu iniciasse um relato falso que me ia gerando inúmeros problemas, pois, frequentemente esquecia tudo o que havia dito e, em mais de uma oportunidade, tive de enfrentar a minha própria contradição. (ELTIT, 2001: 15)

Assim como em *Lumpérica*, a dor física é erotizada e se transforma em fonte de um prazer. Na obra *Vaca Sagrada*, esses momentos são diversos e se encontram na trajetória da personagem, desde as primeiras experiências da infância até a consumação do corpo e da sexualidade com o passar dos anos. O contato com a dor, torna-se muitas vezes uma fonte de prazer e de auto-conhecimento. No meio do sofrimento e diante da dor da ausência de Manuel, o pensamento da personagem alcança o grande quintal onde brincava e traz de volta o cenário de uma das primeiras experiências com a ferida e o sangue.

Em meu jogo, eu corri por esse enorme pátio fugindo de uma perseguição inexistente e caí entre os vidros. O corte em minha perna foi tão profundo que a carne se abriu de imediato. Não houve dor, parece-me que não senti o menor mal-estar, salvo observar como em minha perna se abria a greta e da greta caía o sangue que se deslizava até se perder na terra. (ELTIT, 2001: 43)

A abertura na perna ultrapassa a descrição de um corte físico para assumir a forma de um ícone simbólico de uma vagina, que lançava seu sangue sobre a terra. Uma outra relação que pode ser estabelecida é com o início do ciclo menstrual e a possibilidade, agora, de gerar vida, assim como a terra, símbolo da fertilidade e da feminilidade.

Outras imagens permeiam em forma de pequenos relatos, um dentro do outro, a imaginação da narradora. No novo cenário, o momento agonizante de uma cadela antes de parir seus filhotes. Após o nascimento desses, a avó encarrega a neta de afogar as cadelas recém-nascidas. Entretanto, sem as fêmeas, os machos também não sobrevivem, uma vez que não havia mais o agente gerador da vida. A avó tanática representa assim a castração do agente ameaçador, o feminino.

Ela me disse que levasse os cachorros em um recipiente cheio de água. Ainda que entendesse o que queria, não estava segura de que poderia fazê-lo. Mas o fiz. Coloquei a luz em cada um dos animais e ela ia me dizendo qual sim e qual não. Foram três cadelas as que afoguei, sem deixar de chorar enquanto as metia na água. A cadela seguiu agonizando dois dias. Foi-se morrendo, morrendo aos poucos. Os dois cachorros também morreram. Minha avó estava tão doente que não contei a ela, mas deu a impressão de que sabia. (ELTIT, 2001: 45)

Uma das reações ao patriarcado, por parte da autora, emerge quando se desinstala a superioridade do poder fálico na forma do órgão masculino; o que ocorre ora pelo apagamento ou o enfraquecimento da sexualidade masculina, ora na gestação do prazer sexual alcançado na manipulação solitária do sujeito feminino.⁹² Em *Vaca sagrada* um exemplo da subversão figurativa da masculinidade se dá no primeiro contato que a personagem tem com um homem, na imagem de um velho decrépito.

Ah sim, essa foi a primeira vez que vi um homem e não pude deixar de rir diante desse velho com as calças abaixo [...] Sim, eu sei, ele não esperava nada, nada mais que eu certificasse que era um homem, não qualquer coisa, não um animal, nem um lixo, sim um homem de verdade [...]. Não recordo seu rosto ou sua expressão, não recordo nada que não seja sua parte indubitavelmente masculina. Na realidade o recebi como a algo comum. Foi como olhar para a palma da mão de alguém, mas sabendo que desde esse dia em diante ninguém podia me enganar. (ELTIT: 2001: 46)

As violências física e moral se instauram no intercâmbio das relações sexuais⁹³ entre Sergio, Francisca e Ana, envolvimento que reúne traição, ódio e crueldade. Este último compreendido como um campo de resistências para o corpo. “Sergio e Ana se conheceram quando ambos eram crianças e, desde esse tempo em diante, iniciou-se uma tensa série de cruéis experimentos. Experimentos destinados unicamente a provar o grau de resistência de seus corpos” (ELTIT, 2001: 173). Francisca alimenta por Sergio e Ana sentimentos difusos e contraditórios.

Sei que não entenderiam minha paixão por eles se não me propagasse em torno da repugnância que com frequência me inspiravam [...] Repugna-me, por exemplo, os corpos suados no estado ascético, repugna-me, com igual intensidade, a miséria exibicionista da dor junto a qualquer gesto de felicidade. (ELTIT, 2001: 176)

⁹² “Nunca havia experimentado uma sensação que a sós já não conhecesse” (ELTIT, 2001: 17).

⁹³ Na teoria de Lacan, não existe relação sexual plena, uma vez que esse contato é parcial e jamais alcança a totalidade (NASIO, 1993).

Sergio é a figura que golpeia e persegue o corpo de Francisca pelos pedaços da cidade: esquinas, escola, bar, na busca de um gozo inalcançável. A violência do masculino parece uma reação à incapacidade de dominação. Francisca estabelece entre os dois uma espécie de jogo, em que muitas vezes o coloca no campo do dominado, da subserviência. A superioridade da personagem aparece ora na indiferença às investidas amorosas, ora na interrupção do coito. No entanto, o sofrimento de Sergio é também a razão existencial para continuar buscando a dominação impossível de um corpo.

A terrível dor no seu braço duplamente quebrado iluminou sua mente. A dor lhe devolveu a razão quando os pedaços de gesso saltaram da árvore contra o que bateu seu braço [...] Antes de romper o braço, Francisca havia provocado Sérgio insistentemente. Humilhava-o, e se retirava impedindo-o de seguir. Entre essa confusão quebrou o braço. Em uma ação inexplicável, caiu e o impacto provocou a fratura. Semi-imobilizado pelo gesso, apenas podia chegar a cumprir movimentos que ela lhe demandava. No último quarto de hotel, Sérgio acudiu à única resposta que lhe ficava. Sem poder conter-se, golpeou-a com seu braço ativo. Golpeou-a com o punho cerrado em um de seus olhos e só então ela se agarrou a ele para conseguir a união mais perfeita que tiveram. (ELTIT, 2001: 71-72; 73)

Entre as personagens, Ana e Francisca, o envolvimento sexual alimenta-se da violência e do erotismo, o que vai ao encontro da relação de ambas com Sergio; um jogo de perversidades. “Caminhei em direção a Ana. Eu a tomei e dancei com ela e logo lhe disse que a amava e disse-lhe, tomada pelo pisco⁹⁴, que a odiava, e quando decidi que estava farta do pisco e do cigarro, lancei-lhe um bofetão que Ana não pôde ou não quis evitar” (ELTIT, 2001: 81). Ana, por sua vez, representa a relação difusa que envolve traição, cumplicidade e rupturas; que destrói as fronteiras entre o eu e o outro.

Ana amava tudo que eu amava e nos desagradavam as mesmas coisas [...] Mas Ana sempre dispunha de recursos e dividia comigo seus bens. É verdade que nesse tempo comecei a desenvolver uma série de sentimentos negativos por ela pela velada forma de pagamento que me exigia. Queria apoderar-se do meu mundo, pretendia tomar tudo o que eu tocava. (ELTIT, 2001: 79)

Entre a busca de um emprego e a necessidade de sobreviver, Francisca encontra na prostituição o trabalho que lhe garante uma subsistência temporária. Entretanto, a alusão à profissão incorpora a história do uso da sexualidade como uma mercadoria. “Tu te negas a soltar o dinheiro, não queres pagar por minhas dores. [...] Sou apenas uma assalariada, uma trabalhadora entre muitas, curvada, de pernas abertas. [...] Não

⁹⁴ Bebida típica do Peru e do Chile, uma espécie de aguardente de uva.

vou me deixar contratar por um salário de fome, para que depois me continue pedindo, na noite, que te faça as coisas grátis.” (ELTIT, 2001: 104-105; 109).

Ao longo do relato, um percurso de expectativas e frustrações vai sendo traçado em cada etapa da vida da personagem; um corpo deplorável e disforme é o contraste entre o capitalismo e o corpo que se recusa ser são.

Não tomei banho em uma semana e em uma semana meu corpo fedia. Alguém me segue. Agora completarei vinte e dois anos e buscarei emprego. Serei assalariada mas, trabalharei um tempo e depois vou ficar doente e alguém deverá cuidar de mim. [...] Tenho trinta anos e não me destes nenhum presente, não me parabenizou. Estou perdendo minha idade ao teu lado. [...] Já não sangrava. Soube que já não sangrava quando deixei de esperar a chegada do sangue. Não o esperava mais, pois seu descenso não me produzia o menor gesto de espanto (ELTIT, 2001: 99; 106; 178).

Diante da deformidade da aparência, a personagem experimenta a perda do controle sobre o corpo e descobre a partir daí uma nova dor. “Sua mente gerou as imagens de que necessitava para seguir avançando [...]. Projetou a imagem da primeira nudez e as mãos tocando, acariciando, extraindo o prazer do corpo que até há pouco lhe pertencia – antes de deformar-se” (ELTIT, 2001:143). A miséria e a abstinência alimentar se apresentam na narrativa como uma crítica ao sistema neoliberal de exclusão e à imposição de padrões estéticos de uma de beleza ilusória. A narradora percebe que a função sexual aos poucos se esvai, fato verificado na ausência do valor simbólico do sangramento. “O sangue havia se transformado em um líquido neutro que apenas me fazia cumprir uma incômoda rotina que arruinava alguns de meus dias. Já não sangrava” (ELTIT, 2002: 179). O momento da queda é também o da lucidez, o fim das ilusões e a busca por uma nova forma de significar a existência; talvez pelo encontro com a escrita, espaço de dor e prazer; permanência de uma memória que não morre com o corpo. “Escreveria sobre eles amparada na solidão de uma das habitações de minha casa. Levantei-me em plena escuridão e busquei as provas que havia conservado. Ali estavam as fitas, as cartas capturadas no quadrante da caixa que comecei a catalogar com a obsessão que já conhecia em mim” (ELTIT, 2002: 188).

3.2.4. Pedacos da cidade

É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidade malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. João do Rio. *A alma encantadora das ruas*

A cidade é o construto social material e político; em *Vaca Sagrada* esse lugar se torna circunscrito na palavra, nas histórias de corpos vigiados e controlados por um poder. “Enquanto caminhávamos pelo centro da cidade – o centro era um dos lugares onde me sentia mais vigiada” (ELTIT, 2001: 52). Diamela Elit transforma o espaço citadino em porta-voz dos sentimentos das personagens; metaforização de um corpo vivo que incorpora todas as dores. “Desarmada, confusa, deixei para trás toda minha história para reiniciar a aprendizagem do mapa da cidade, dos corpos na cidade, dos rostos” (ELTIT, 2001: 31). Apesar de refletir o sofrimento e a angústia, esse espaço é a máquina que não cessa. “A cidade estava intersectada por inúmeras energias [...] aglomerações demarcavam a estrutura de um moderno labirinto” (ELTIT, 2001: 124). O progresso e os avanços tecnológicos não param de ocupar todos os cantos do espaço urbano e seguem indiferentes à dor alheia. “Com a cabeça bloqueada, me neguei a observar as inúmeras mudanças da cidade” (ELTIT, 2001: 48).

A cidade é formada por vários fragmentos, um conjunto de lugares ameaçadores, o bordel, a escola, as esquinas que por vezes atacam e põem em risco a vida das personagens. O espaço urbano se instaura no discurso da narradora como um espectro que condena o sujeito à desintegração, que opera como um fantasma que impõe a essência desse poder que se faz invisível.

Sofria uma espécie de desintegração, sentia que a cidade podia explodir por todas as partes. Minha mente vislumbrava o que estava acontecendo e acontecendo. Não tentei freá-lo porque necessitava permanecer atada à violência para comparar a outra violência (ELTIT, 2001: 51).

A ideia de um livre acesso às ruas é desmentida pela narrativa na presença de uma constante vigilância e na maneira pela qual muitas vezes a cidade é conivente com a violência ao oferecer o seu cenário para isso. Além do terror da cidade, a personagem sofre com o domínio patriarcal; a perseguição de Sergio por todos os cantos da cidade simboliza metonimicamente o olho panóptico.

Ele estava esperando-me em todos os lugares que eu percorria e me olhava dos diversos ângulos com uma urgência que chegou a me colocar em estado de alerta. Nesse momento pensei desfazer-me do peso de sua presença, mas me disse que se o fizesse, a guerra entre os dois não teria mais limite que a morte (ELTIT, 2001: 48).

Do campo da ocupação do espaço público para manifestações populares, um grupo de trabalhadoras, que reivindicam melhores condições, é a representação de uma zona de violência nas ruas e a possibilidade de ataque ao poder estatal. Essa consciência política situa a obra nas demandas do estado de globalização. “Como viveremos se nossos corpos chocam contra as paredes? Como será possível seguir vivendo assim? O espaço habitacional é o pedido mais justo das trabalhadoras tatuadas. O país há de concordar, permitindo que nossos corpos habitem com liberdade” (ELTIT, 2001: 132). A presença dessas mulheres representa o excesso em contraste com o estado de miserabilidade da narradora. O que pode ser percebido na forte maquiagem que oculta a identidade das manifestantes e nas tatuagens que preenchem seus corpos. A marca impressa na pele guarda simbologias históricas que foram esvaziadas e reduzidas a um elemento da moda ou a um ato de rebeldia. No entanto, a tatuagem, na obra, representa a bandeira de luta impregnada na pele.

O uso da tatuagem, como ilustração da pele nos traz à memória as origens de civilização mais primitivas, bem como o travestismo nos leva às fontes de uma cultura paternalista. Através da história, a utilização do corpo tem-se adequado às exigências do meio social, aos limites que cada organização humana impõe a seus membros (GLUSBERG, 2008: 89).

A ocupação das ruas pelo regime militar é bastante presente em narrativas como *Lumpérica*, *Por la pátria* e *Los vigilantes*. Nesta última obra, o espaço urbano se transforma em um campo letal que destrói a possibilidade de um exercício livre e cidadão. “Uma agressão considerável contra uma multidão [...] pulverizada pelo pânico, a dor e o sangue, levando ao extremo o sofrimento como memória dos golpes, enquanto fogem apavorados diante do castigo” (ELTIT, 1994: 102).

Mesmo após o fim do regime militar, a imagem da cidade invadida pela violência e pela hostilidade permanece na figura de instituições que representam a manutenção da ordem e da disciplina nas ruas. Em *Los trabajadores de la muerte*, no capítulo final, o comércio de rua é invadido por policiais que perseguem os trabalhadores e um grupo de mendigos, entre eles, uma menina deficiente, elo entre os ataques violentos na cidade e a tragédia de *Medeia*, atualizada na obra por meio da fala marginal de um cego.

Na rua, os vendedores seguem divulgando suas mercadorias enquanto escutam cada vez mais perto o som da sirene de um carro policial. São três policiais que correm ao largo da quadra, atacando as mercadorias e pisando destemperadamente,

com suas grossas botas [...] Um dos policiais para bruscamente e olha com seus olhos mais severos a menina. Ela não deixa de rir. Então o policial lhe dá uma forte bofetada e logo a toma o cotó e o retorçe com uma das mãos. A menina lança um grito dotado de agudeza lírica. (ELTIT, 2001: 194-195)

Uma das imagens mais simbólicas da cidade é a referência bíblica ao apocalipse que apreço em *El cuarto mundo*. O fim de uma civilização é projetado diante dos olhos do leitor, desvelando todos os vícios cultivados pela sociedade. “Terrivelmente desvencilhada e resmungona, anciã e gananciosa, a cidade, doente de Parkinson, treme [...] O dinheiro caído do céu entra direto pelos genitais e as vozes anciãs se entregam a um adultério desenfreado” (ELTIT, 1996: 158-159).

Ainda sobre a obra *Vaca Sagrada*, fora do centro urbano ameaçador, o espaço-mítico do Sul, a cidade de Pucatrihue⁹⁵, é o lugar de veneração de Manuel, que se remete às origens, mas também ao desaparecimento e à morte. Esse lugar existe na consciência da amante de Manuel como forma de lidar com a perda, com a violência e a falta de perspectivas. O bucolismo do Sul inicialmente não causa nenhum fascínio à personagem urbana, mas, a seguir, transforma-se na única possibilidade de salvação após o desaparecimento de Manuel e a promessa feita por ele quando ainda estavam juntos. “Dizia que um dia em Pucatrihue alcançaríamos a luz” (ELTIT, 2001: 17-18). Entretanto, tudo não passa de uma ilusão, uma fuga necessária à sobrevivência. Manuel mentia. Emigrou do Sul porque o odiava, mas denunciá-lo era denunciar-me e necessitava que confirmasse cada uma de minhas fantasias. Pucatrihue era o inferno. Seu mar encabritado consumia os corpos e as árvores retorcidas emitiam figuras espectrais. (ELTIT, 2001: 19).

Ao viajar para o Sul, a personagem vai ao encontro de si mesma, para assim aceitar a derrota na impossibilidade de uma paz redentora; seja no turbilhão da cidade, seja no espaço mítico de um lugar inexistente.

O Sul não era mais que o vôo fatídico dos pássaros que às minhas costas exibiam uma arma afiada, pronta para destroçar qualquer obstáculo que detivesse seu avanço [...] O Sul havia destruído minha confiança ao fazer evidente que o prazer inútil de meu fio de sangue cujo gozo jamais poderia compartilhar” (ELTIT, 2001: 183).

⁹⁵ Lugar de grande beleza, localizado no sul do Chile, na província de Osorno. Seu nome significa uma localidade situada em região escarpada.

3.3. Fragmento II: a busca do gozo do Outro

Ce n'est pas une petite affaire, messieurs, que de s'énoncer devant un cercle comme le vôtre. Accoutumés à tout ce que les lettres produisent de plus fin de plus délicat, comment pourrez-vous supporter le récit informe et grossier d'une malheureuse créature comme moi, qui n'ai jamais reçu d'autre éducation que celle que le libertinage m'a donnée? Le Marquis de Sade. *Les 120 journées de Sodome*.⁹⁶

“O mundo do perverso é um mundo sem vida, povoado de mímicos e manequins inertes, cheio de máscaras e vestimentas, de movimentos e fixações.” J. D. NASIO. *O livro da dor e do amor*

Se alguém perguntar qual é o escritor que melhor simboliza a perversão e a libertinagem na literatura, muito provavelmente ouvirá como resposta o nome Marquês de Sade. Depois de escandalizar a França no final do século XVIII, com seus escritos e com a própria vida, Sade tornou-se um ícone da liberação sexual na contemporaneidade, estudado tanto em termos psicanalíticos, quanto literários. A leitura subversiva das regras e da moralidade ataca a hipocrisia da burguesia e das instituições religiosas. “A sexualidade de Sade é uma provocação direta à lei, não apenas pela desproteção corporal, e sim pelo que representam aqueles que organizam a cerimônia de despojo, ou seja, a ordem institucional” (ELTIT, 2008: 64).

O livro *Os 120 dias de Sodoma*⁹⁷ é uma das obras mais polêmicas de Sade, nele o retrato de uma busca violenta pelo gozo, com cenas de sodomia, assassinato e crueldade chocam pelos detalhes e pela destituição do sagrado na sua forma convencional. Na década de 1975, a obra foi adaptada para o filme *Saló, 120 dias em Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. A relação entre o sadismo, a crueldade e o fascismo também não contou com a compreensão do público; a produção, considerada pornográfica, perdeu-se nas considerações preconceituosas que ocultaram o seu aspecto político. Na pergunta de Diamela Eltit uma provocação a estilo de Sade: “Quem são os

⁹⁶ “Não é coisa pouca, senhores, falar diante de um círculo como o vosso. Acostumados a tudo o que as letras produzem de mais fino e delicado, como poderíeis vós suportar a história disforme e grosseira de uma infeliz criatura como eu, que não recebi nenhuma outra educação, além daquela dada pela libertinagem” (SADE, 2005: 88; tradução própria).

⁹⁷ Sade termina de escrever essa obra enquanto esteve preso na Bastilha em 1785. Toda a obra do Marquês teve uma profunda influência na arte do século XX. É preciso lembrar de Jean Genet com seus temas sórdidos, da obra cinematográfica de Luis Buñuel, na qual aparecem reiteradas citações a Sade, sem contar com Stanley Kubrick e sua *laranja mecânica*, de 1971, baseado na obra distópica de Anthony Burgess.

responsáveis pelo excesso que leva à destruição de cada uma das normas?” (ELTIT, 2008b: 63). As próprias instituidoras da lei são agentes de dor e da profanação do ser humano. Para a autora, a crueldade do sexo em Sade consegue desvelar a maldade pulverizada nos discursos de naturalização da violência e da exclusão.

A agressão à qual recorre Sade para organizar sua obra é de ordem sexual. A sexualidade excessivamente violenta vai ser o modo pelo qual vai articular os efeitos devastadores da dominação de uns sobre os outros. A orgia dolorosa, a ferida, o suplício genital, a infecção deliberada se expressam não somente pelas doses de dor ocasionado, e sim, especialmente, pela impotência e repugnância que produzem os responsáveis dessa dor, dessa orgia lancinante, desse prolongado assédio genital. (ELTIT, 2008b: 63)

Sade possui o olhar “gozoso”⁹⁸ de quem teima em escapar do universo simbólico do falo, mesmo sabendo que é impossível. Entretanto, tal feito conseguiu descortinar os mecanismos de controle da sexualidade e suas relações com o poder. Seus pensamentos são hoje bastante difundidos entre críticos e intelectuais da contemporaneidade. Simone de Beauvoir afirma que a “sexualidade em Sade não depende da biologia: é um fato social. As orgias com as quais se compraz são quase sempre coletivas” (BEAUVOIR, 2002: 60). Otávio Paz, na obra *Mais-além erótico: Sade*, defende que crueldade desse escritor é de ordem filosófica: “não é uma sensação, é uma dedução” (PAZ, 1999: 88).

Poderia se dizer que Sade se aproxima do perverso no sentido psicanalítico, pois é o ser que tenta alcançar um gozo que sabe impossível; diferente do neurótico, que teme encontrar esse momento, ou do sujeito do gozo fálico, impedido de continuar essa busca suicida. O gozo do Outro é um imenso sofrimento, um perigo hipotético, a dor também é um sofrimento que, entretanto, é parcial. (NASIO, 1997).

Diamela Eltit faz um percurso parecido pela radicalidade com que ataca os signos do poder, fazendo com que seus personagens sejam propagadores de uma sexualidade subversiva e desestabilizadora. “Não sabia se estava livre à glória e ao suplício, queria ir mais além, devia ir mais além ainda, até unir o lento com o vertiginoso, a desordem e o máximo de rigor conjugados vertebralmente na carne sagrada” (ELTIT, 1996: 58). A tentativa de um “furo” no falo e a busca de um gozo-além beira a destruição e pode chegar à morte, triunfo final. Na obra *Los trabajadores de la muerte*, o filho primogênito, enviado pela mãe para o destino incestuoso, aproxima-se dessa imagem de uma sexualidade sem “Lei” e da irrealizável plenitude.

⁹⁸ Entendido aqui em termos lacanianos como tensão, um espaço não preenchido pelo controle.

“Entro em ti e de imediato começas a conjurar o mais abjeto, sinto como murmurar tua luxúria e defiro o prazer e sigo cultivando cada um dos jogos aos que te hei acostumado para retirar mais gozo ao gozo e reconheço que um fragmento teu se modificou, mas chegamos já demasiado longe e te peço que sigas [...] morre agora e um inferno de fluxos nos transborda e desperto a partir desse pleno inferno até o centro de mim mesmo” (ELTIT, 2001: 186).

3.3.1. As vozes que habitam o corpo

O gozo além, ou o gozo do Outro é o espaço encontrado para agir nas mediações do discurso, estado de tensão. Diamela Eltit busca nas representações simbólicas do sangue⁹⁹ e no devir animal uma linha de fuga, o *rizoma* inapreensível, que cresce para baixo, longe dos olhos do controle da Lei, o furo que possibilita, alegoricamente, o impossível, fugir à tríade edipiana, destruir o simbólico, matar o Pai.

Socialmente, o sangue assumiu diversas acepções ao longo dos séculos. Entretanto, a relação entre vida e morte parece ter sido uma das mais difundidas. Esse elemento emerge nas rupturas do corpo e aparece também no valor simbólico de sua representação. Foucault afirma que o sangue é o sexo da burguesia (2007b), uma vez que essa classe escolhe o parceiro sexual com respaldos na saúde e nos termos cientificista do determinismo e do naturalismo. No campo do gênero, essa representação se estabelece em campos opostos; para o “masculino” é símbolo da guerra, da luta e da morte gloriosa; já para o feminino é o símbolo da vida e da dor, seja na hora do parto, seja nas relações sexuais, relacionadas principalmente à fecundação. Em outras simbologias entre o sangue e o feminino, o sangue menstrual se estabelece como um dos mais ininteligíveis para a sociedade, signo do mistério e da maldição para muitas culturas. Entre os Aleutas, imagina-se que se o pai vir a filha quando das primeiras regras, ela pode ficar cega ou muda (BEAUVOIR, 2001 v.1). Pensa-se que, durante esse período, a mulher é possuída por um espírito e carregada de forças perigosas.

⁹⁹ O sangue é, certamente, um dos símbolos máximos da vida. Daí sua importância em sacrifícios e juramentos. No código das relações de gênero do mediterrâneo é muito comum se encontrar a ideia de “lavar a honra com sangue”, redenção única do macho, após sua “desonra”, quase sempre perpetrada, não contra ele diretamente, mas contra um parente seu, do sexo feminino. O sangue se liga também ao simbolismo da cor vermelha, pode-se mesmo dizer que a força de um alimenta o outro. Significando poder, paixão e, claro, sacrifício. O sangue derramado em sacrifício, eis o mais forte ponto desse símbolo. Todo líquido usado para libações, água, vinho, leite, óleos, são, de algum modo, representações do sangue; significantes de um suposto sacrifício primordial.

Sem dúvida, o sangue é em si um elemento sagrado, penetrado mais do que qualquer outro pelo mana misterioso que é a um tempo vida e morte. Mas os poderes maléficos do sangue menstrual são mais singulares. Ele encarna a essência da feminilidade. É por isso que põe em perigo a própria mulher cujo mana assim se materializa. (BEAUVOIR, 190)

Em praticamente todas as narrativas elitianas, o sangue é um elemento presente; seja na representação da tortura em *Por la patria*, no símbolo sagrado batismal em *Lumpérica*, na morte de referência histórica de Carlos Prats, em *Puno y Letra*, nas imagens das dores da maternidade em *Los trabajadores de la muerte*, na visão asquerosa e maculada em *Mano de Obra*; ou ainda na força reivindicatória de trabalhadoras contra o poder patriarcal, em *Vaca sagrada*. “O mundo do trabalho desfila diante dos meus olhos. As trabalhadoras caminham em linha reta e sangram pelos narizes. Quero sangrar, desfilando com o punho no alto, gritando pela restituição de nossos direitos” (ELTIT, 2001: 115).

Entretanto o sangue da menstruação é aquele que talvez mais desperte temerosidade, especialmente do masculino, esse sangue não emana de uma agressão aos tecidos ou é proporcionado por uma lesão, ainda assim a força simbólica que representa o coloca no espaço das proibições do discurso, o tabu, e na associação com impureza. Em *El cuarto mundo* esse momento aparece na chegada do ciclo menstrual da irmã gêmea, fato tomado como assustador pelo irmão; mais assustadora do que a relação incestuosa que os envolve.

Ah, o terror e a perseguição do sangue! Recordo quando minha irmã sangrou pela primeira vez [...] iniciou uma viagem cheia de mal estares jamais sentidos por mim. Já antes havia tentado falar disso, assustada, ansiosa pelo processo que a esperava. Não quis escutá-la e menos ainda fazer comentários sobre o que me parecia um sintoma sujo e pessoal. (ELTIT, 1996: 69)

Na obra *Ulisses*, James Joyce rompe com diversos tabus no campo sexual, entre eles o discurso sobre o sangue menstrual no monólogo de Molly Bloom. A Penélope moderna analisa os incômodos corporais que esse ciclo provoca. A imagem da pureza virginal se opõe à mancha da mancha vermelha sobre os lençóis, que é, entretanto, desmistificada pela personagem e reduzida a um outro significante qualquer.

Ó Jesus espere sim aquela coisa chegou em mim agora sim não é para a gente ficar naturalmente atormentada com toda aquela socação e trepada e penetração dele em cima de mim agora o que é que eu vou fazer sexta sábado e domingo não é de desmontar a alma de uma pobre mortal a menos que ele goste disso alguns homens gostam só Deus sabe há sempre alguma coisa errada conosco 5 dias de três em três ou quatro em quatro semanas o costumeiro desmanchar mensal. [...] Ó haja paciência

para este despejamento de sangue fora de mim como um oceano de qualquer maneira grande do jeito que ele é ele não me engravidou eu não quero estragar os lençóis limpos que eu acabei de pôr na cama suponho que a roupa de cama limpa que eu usei atraiu essa droga eles sempre querem ver uma mancha na cama para saber se a gente é virgem para eles é isso que os perturba eles são também tolos que a gente podia ser viúva ou 40 vezes divorciada e uma mancha de tinta vermelha ou suco de amora preta funcionaria não essa é arroxeadada demais. James Joyce. *Ulisses*.

Indo um pouco além, da narrativa joyceana, *Vaca sagrada* inverte a visão maléfica do sangue para imprimir um valor sagrado e de força vital. A obra de Eltit institui no sangue menstrual o gozo inalcançável de seus significantes. O sangue inonimado é fluido do gozo e descortina o real, ou seja, o indefinido. O encontro sexual entre Manuel e a narradora é reverso significativo do tabu social, um gesto de rebelião e libertação na experimentação diferente do corpo, fora dos limites impostos pela sociedade. “Terrivelmente cálidos, nada conseguia nos deter. Nem meu sangue [...] De pé, de pernas abertas, meu sangue corria sobre Manuel e essa imagem era interminável [...] Manuel pedia que lhe contagiasse com meu sangue” (ELTIT, 2001: 24-25).

Também o signo discursivo que proíbe que se fale sobre esse evento é invertido na obra de Eltit, uma vez que o sagrado desse sangue dispensa sua sujeição ao discurso e a força desse momento não pode ser reduzida a palavras. A palavra cria as proibições e limita as atitudes, é a função reguladora e castradora do corpo. “Jamais falávamos do sangue. Simplesmente o esperávamos para gerar a confusão nos nossos corpos. Fundidos no sangue, as palavras se faziam genocidas” (ELTIT, 2000: 25).

Vaca Sagrada trabalha o sangramento do corpo da mulher como um modo de reinstalar, com outra dimensão, uma diferença corporal evidenciada pelos setores que tentam neutralizar as diferenças nos corpos e construir um sujeito único, como por aqueles que propõem sinalizar a diferença no essencialismo das categorias imóveis do feminino e o masculino.” (OLEA, 1993: 93)

A relação pulsional da personagem com o sangue permeia toda a obra em diversos momentos; na violência da agressão física, na morte, na ferida. No entanto é no sangue que emana do órgão genital, que se encontra o prazer e a satisfação narcisística.

“Querida meter-me debaixo de minhas próprias saias e caminhar enrolada entre minhas pernas. Desejava ser o pano que detivera o fluxo e contivera o coágulo. Ah! Eu teria gostado tanto de caminhar metida entre minhas pernas, subindo-me, subindo-me e penetrando-me até chegar ao depósito do meu sangue.” (ELTIT, 2001: 84)

O sangue menstrual é o mantenedor da memória, que restitui à personagem a existência de um sentido e é capaz de alterar a versão oficial do relato que a separa de Manuel. “Eu não estava morrendo, mas sangrava. Manuel estava detido no Sul e meu sangue conseguia suspender sua morte por uma noite” (ELTIT, 2001: 51).

Complementando a relação do gozo além, no devir animal, a recusa pelo simbólico encontra na metamorfose um espaço e um tempo que destroem a existência humana coerente.

Devir-animal é, precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidade que só são validas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. (DELEUZE; GUATARRI, 2003: 34, grifo do autor)

No relato de Kafka, a transformação de um homem que perde a hora do trabalho em um inseto é o mito moderno que revela os conflitos existenciais em um mundo tecnológico e movido pelo capital. Desejar inconscientemente ser um bicho representa a fuga máxima e a não aceitação da avalanche de regras e imposições. Todos os símbolos sociais se esvaem nessa “metamorfose”: família, moralidade, obrigações, e penetram um mundo completamente distante da projeção da economia organizacional do Estado e das instituições que representam o poder.

Quando certa manhã Gregório Samsa despertou, depois de um sono intranquilo, achou-se em sua cama convertido em um monstruoso inseto. Estava deitado sobre a dura carapaça de suas costas, e ao erguer um pouco a cabeça viu a figura convexa de seu ventre escuro, sulcado por pronunciadas ondulações, cuja proeminência a colcha mal podia aguentar, que estava visivelmente a ponto de escorrer até o solo. Inúmeras patas, lamentavelmente esqueléticas em comparação com a grossura comum de suas pernas, ofereciam a seus olhos o espetáculo de uma agitação sem consistência. Franz Kafka. *A metamorfose*

Para Deleuze e Guatarri os animais de Kafka se diferenciam dos arquetípicos e dos mitos, pois estes são procedimentos de reterritorializações, ou seja, deslocamentos. Os “devires animais” da narrativa kafkiana, ao contrário, são desterritorializações absolutas (DELEUZE; GUATARRI, 2003: 33).

Os animais de Kafka nunca apontam para uma mitologia nem para arquetipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres em

que os conteúdos se libertam das respectivas formas, assim como as expressões do significante que as formalizava. (DELEUZE & GUATTARI, 2003: 34)

Da mesma maneira, a incorporação de animais nas obras de Diamela Eltit promove linhas de fuga que se distanciam de uma territorialidade marcada pelo controle. Nas concepções de Deleuze e Guattari, esse espaço não é apenas físico, mas percorrido por processos psicanalíticos e simbólicos. A assimilação dessa transformação aparece em algumas obras de Diamela Eltit para demarcar um território que foi desestruturado. Em *Los vigilantes*, a mãe, ao perder o dom da palavra, termina como um cachorro, “uivando para a lua.” e transmitindo um novo código linguístico (ELTIT, 1994: 130). Já em *Lumpérica*, a experiência violenta com o regime militar, transforma o corpo da personagem em animais diversos. “[...] segue no esperpento da produção de seu iluminado público/oferece sua anca/seu focinho/sua baba/que escorre sobre o verde banco. Muge e relincha copia esses sons/tapa-se com suas mãos essas queimaduras.” (ELTIT, 2008: 70).

Na obra, *Vaca sagrada*, o título antecipa a relação paradoxal entre os dois signos. Em vários territórios e países a denominação “vaca”¹⁰⁰ assume valor pejorativo se relacionado à sexualidade feminina que apresenta comportamentos fora dos padrões da moralidade. Na cultura indo-europeia, a “Grande Mãe” é animal sagrado; símbolo da fecundidade materna. O símbolo desse animal também se remete às atuações artísticas de Diamela no CADA, em que o leite é o alimento, produto da ação política dos ideais socialistas, duramente golpeados, no Chile, com a deposição de Salvador Allende. Na novela de Eltit, a junção entre o sacro e o profano atua, muitas vezes, com vistas à atuação fálica de um animal feminino que detém os códigos da sexualidade.

Quis sua língua, quis tanto sua língua, quis tragar-me sua língua. Mas nunca fui eu, fui meu animal que mugia por sair com uma enorme língua rosada. Eu estava áspera para saliva, estava suave para o quarto. Cada um de meus peitos caiu sobre

¹⁰⁰ A vaca aparece já no Egito antigo como deusa da fertilidade, símbolo das cheias do rio Nilo. As mulheres usavam amuletos de vaca para ficarem férteis e uma das deusas mais populares era Hátor, a vaca. Para os gregos era uma divindade associada a Afrodite e representava não a fecundidade como seria de se esperar, mas a jovialidade, a alegria, a dança e a música. Entre os povos germanos o ser primordial foi uma vaca Aumdula, que lambendo um bloco de gelo fez surgir o primeiro ser vivo, o gigante Ymir, depois derrotado e esquartejado pelos asgardianos comandados por Wootan. Ela é, nesse caso, anterior não só à terra, da qual geralmente é a imagem, mas aos próprios deuses. Não se pode esquecer obviamente da Índia, onde a “mãe vaca” é respeitada como em nenhum outro lugar do mundo. Símbolo da própria nação, templo vivo de todo o panteão hindu, com seus milhares de deuses, a vaca é, além de tudo, um hermes, um psicopompo, responsável por levar a alma dos mortos a um bom lugar. O próprio nome de origem sânscrita *Vac* designa a versão feminina do deus da criação Brahma.

cada um de seus olhos. Disse que não queria nada comigo se eu estivesse com sangue. Que não suportava os lençóis manchados. (ELTIT, 2001: 97)

A presença de bichos asquerosos, como baratas e ratos, formam um paralelo analógico com o estado de marginalização dos corpos subalternos e com o estado de uma performance deplorável em que às vezes se apresentam. Em *Vaca sagrada* essas imagens coincidem com o processo de decadência e experimentação da miséria pela falta de trabalho e logo dos meios de subsistência dos corpos errantes de Sérgio, Ana e Francisca.

Minha cabeça estava voltada para alimentos repulsivos. Sobras materiais putrefatos, vermes começaram a atrair minha fantasia, até que tomei um pedaço de carne decomposta e a fui comendo lentamente. [...] Venha a noite, que entre a escuridão e se abram as pernas e urine no solo do meu quarto. Venha a noite. As baratas manchadas de urina se tornam indistinguíveis. O lavatório tinha uma barata patas para cima, ‘pataleaba’¹⁰¹, e matei o bicho, matei toda sua família. (ELTIT, 2002: 89-90; 99).

O ser-animal encontra-se no reduto da significação social associado à bestialidade e agressão. Contudo, na obras de Diamela Eltit, o devir animal, que age nos interstícios do poder, assume sentido inverso, uma vez que as características negativas atribuídas a outros animais, os não civilizados, são justamente os mecanismos imprescindíveis à sobrevivência do capitalismo “selvagem”. “Empreenderei uma nova vida como uma assalariada a mais, e meu pagamento servirá para ir matando friamente o meu animal” (ELTIT, 2002: 100).

¹⁰¹ Dava patadas.

Nas sobras da resistência

A cidade precisa de nossas figuras esgotadas para executar o sacrifício. Diamela Eltit, *Los vigilantes*

Na rota oblíqua dos corpos marginais, Diamela Eltit encontra a linha de fuga para contestar o poder. Na mulher lúmpen que caminha à noite na praça ou no devir vaca de Francisca Lombardo, as latinidades se fazem uma só e se encontram em irmandade e identidade que tem em comum: a marginalidade, o estigma da colonização. “Na universalização do mercado, onde os homens se vendem uns aos outros, somente os mendigos, somente os irmãos do ostracismo, podem enunciar a pureza radical de um sacrifício fraterno, de uma destruição da família, da pessoa e seu lugar social” (ORTEGA 1993: 78).

Procurou-se nessa trajetória analisar “os restos” sociais como um campo de resistência e contestação de um poder pretensamente absoluto. Pensar a marginalidade não é apenas analisar as demandas corporais de uma miséria local em países subalternos, mas pensar nos sistemas mundializados que promovem a exclusão. Nos fragmentos na contemporaneidade, dispersos no estado niilista do fim das representações, a América Latina é o território marcado pela luta de uma identidade perdida nas mãos do colonizador. Da literatura de testemunho ao movimento McOndo, o espírito crítico e renovador da literatura hispano-americana é o corpo que resiste, mesmo na utopia do fim das discrepâncias populacionais.

No campo das margens, busquei traçar um breve histórico da ditadura, a vigilância panóptica, que tanto castigou os ideais dos povos latinos, um dos pontos centrais da discussão política e literária de Diamela Eltit. Também nos movimentos de contestação, hoje analisados principalmente nos estudos culturalistas, entre eles o feminismo. O gesto dissidente de lutas que repensaram a epistemologia e desconstruíram o discurso falocêntrico ajudaram não só a visibilizar a violência simbólica, como também desestabilizaram os discursos de verdade e de valor unívoco. Entretanto, além da marginalização do feminino, o silenciamento das vozes populacionais é o grande objeto de estudo e de interesse da autora, que fez do corpo uma busca errante pela compreensão do social e dos estruturas do poder. Essa trajetória, entretanto, significa mais: o encontro entre uma poética narrativa e o desvelamento da pobreza naturalizada.

Em Diamela, os princípios de alteridade são enfraquecidos a partir do momento em que os estigmas sexuais (homossexuais, heterossexuais, transexuais) inexistem na atuação de corpos distintos (neste, naquele ou naquele outro). A ruptura linguística e a negação canônica são a recusa de um imperativo na literatura, a fala do Pai. Uma literatura “orgiástica” surge diante dos olhos do leitor, imbuída de estruturas sintáticas, com uma semântica pelo avesso, assim como a reunião de diversos gêneros textuais e artísticos: poesia, entrevista, teatro, cinema, a forma epistolar, a fotografia, ou seja, a negativa da padronização canônica.

A poética de *literatura menor* da autora faz com que corpos de mendigos, loucos, prostitutas, deficientes tenham a força da linguagem, não só no seu sentido linguístico de significantes e significados estruturadores das palavras, mas também nas manifestações diversas, até mesmo no semiótico de Julia Kristeva, a linguagem materna que penetra o simbólico e se não rompe totalmente com ele, deixa suas marcas e sua força reivindicatória. Na fala esquizofrênica do Padre Mío, nas cartas e nas histórias de amor dos casais de Putaendo, no ritual erótico e poético dos desamparados da praça, uma subversão da mística cristã; a carne que se faz verbo e que habita os pedaços da cidade, da praça e da rua; mesmo na tentativa de invisibilização e de apagamento histórico, os passos do *flâneur*, continuam nesses corpos marginais.

No encontro entre dor e gozo, o libertino se revela conhecedor do “furo” de uma plenitude impossível e de rupturas utópicas, entretanto, na tensão entre a muralha e o vazio de um não-significante, o sangue sagrado do ciclo menstrual é o mana da vida e a morte do simbólico que lhe impõe o estigma da impureza. Na desterritorialização do devir animal de Kafka, há a negação não apenas da estrutura edipiana, mas de toda máquina burocrática desumanizadora.

Seja na imagem do “super”, em *Mano de obra*, metonímia da mundialização capitalista, seja na proposta de um outro mundo, um “cuarto mundo”, Diamela Eltit imprime seu gesto mais concreto de indignação e de estupor diante da exploração, da miséria e da violência de regimes autoritários e recusa os lugares cômodos e confortáveis de uma existência hedonista. No seu corpo não apenas as queimaduras, os cortes ou as andanças políticas em bairros miseráveis, mas a consciência de que, em algum lugar, a restauração humana das vidas marginais existe.

Referências

- ABDALA-JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002.
- ALEGRIA, Fernando **El paso de los gansos**. (sine loco), Ediciones Puelche, 1980.
- ALLENDE, Isabel **La casa de los espíritus**, Argentina: De bolsillo, 2004.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- AQUINO, Jesus Oscar. **História das Sociedades Americanas**. 8ª ed, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**, São Paulo, Martins: 2006.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
- A vida de Lazarillo de Tormes**. Tradução de Stella Leonardos, Rio de Janeiro, Alhambra, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes. 2000.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg, 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BASTOS, Hermenegildo. **O que vem a ser representações literárias em situação colonial**. In Laborde, Elga Perez; Nuto, João Vianney Cavalcanti (org). Em torno à

integração, estudos transdisciplinares, Congresso Internacional de Humanidades Brasil-Chile, X. Santiago de Chile: UMCE, 2008: 123-133.

BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris**: petits poèmes en prose. Paris: Le livre de poche, 1972.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas**: o fim do social e o surgimento das massas. Tradução de Suely Bastos. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução de Mario Gama; Claudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo vol.1**, fatos e mitos. Tradução: Sérgio Milliet. 11ª ed., São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

_____. **O segundo sexo vol.2**, a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 11ª ed., São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

_____. **Hay que quemar a Sade?** Madrid: Antonio Machado, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito; Tânia Jatobá, 2ª ed., Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 2000.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Loriatti São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BETTO, Frei. **Batismo de sangue**, São Paulo, Rocco, 2006.

BOLLE, Willi. *A metrópole como médium-de-reflexão*. In: SELIGAMANN-SILVA, Márcio (org). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999, pp. 89-108.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**, Buenos Aires: Alianza, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **La dominación masculina**. Tradução de Joaquin Jordá, Barcelona, Anagrama, 2007.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRANDÃO, Gandhia Vargas. **Literatura e pós-modernidade: “produtos” do capitalismo no romance extensão do domínio da luta**, de Michel Houellebecq, Dissertação de mestrado: UnB-DF 2008, pp 9-57.

BRENNAN, Teresa. **Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1989.

BRECHT, Bertold. **Poemas**. Tradução de Paulo César de Souza. 6ª ed., São Paulo: Editora 34, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**, Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Maurício. **Ferida Aberta**, revista VEJA, edição 1649, 17 de maio de 2000.

CASTRO-KLARÉN, Sara. *Escritura y Cuerpo en Lumpérica*. In: LÉRTORA, Juan Carlos. **Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993, pp. 97-110.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida**. 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1984.

CIRLOT, Juan Eduardo. **A dictionary of symbols**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1985.

CORALES, Guillermo García. *La desconstrucción del poder en Lumpérica*. In: Juan Carlos Lértora. **Una poética de literatura menor**: la narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993, pp 111-125.

CORTÁZAR, Julio. **El libro de Manuel**. Buenos Aires, Ed Argentina, 2004.

_____. **Rayuela**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Georges Lamazière; Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DONOSO, José. **El lugar sin límites**. 5ª ed., Chile: Alfaguara, 1998.

_____. **El obsceno pájaro de la noche**. 1ª ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2006.

DORFMAN, Ariel; RENAUX, Marcos. **A morte e a donzela**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

DUMAS, Alexandre. **A dama das Camélias**. Tradução de Sampaio Marinho. Chile: Editora América do Sul, 1988.

ELTIT, Diamela. **El Padre Mío**. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.

_____. *Errante, errática*. In: LÉRTORA, Juan Carlos. **Una Poética de Literatura Menor**: la narrativa de Diamela Eltit. 1ª ed., Cuarto Propio: Santiago, 1993. pp. 17-25.

_____. **Los vigilantes**. Santiago de Chile, Sudamericana, 1994.

_____. **En este limite**. Literatura y Libros del diario La Época. Santiago, 14 de julho de 1996, p.5.

- _____. **El cuarto mundo**. Santiago de Chile: Seix Barral, 1996b.
- _____. **Emergencias**: escritos sobre literatura, arte y política. Primera edición. Santiago: Grupo Editorial Planeta, Junio del 2000.
- _____. **Los trabajadores de la muerte**. Buenos Aires: Norma, 2001.
- _____. **Vaca sagrada**. 2ª ed., Biblioteca del Sur. 2002.
- _____. **Mano de obra**. Santiago de Chile: Seix Barral, 2005.
- _____. **Puño y letra**. Santiago de Chile: Seix Barral, 2005b.
- _____. **Por la patria**. Santiago de Chile: Seix Barral, 2007.
- _____. **Jamás el fuego nunca**. Santiago de Chile: Seix Barral, 2007b.
- _____. **Lumpérica**. Santiago de Chile: Seix Barral, 2008.
- _____. **Signos vitales**. Escritos sobre literatura, arte y política. 1ª ed., Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008b.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**: trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. 11ª ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**: século XX. 3ª ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERRARI, Sônia Campaner Miguel. *Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração*. In: SELIGAMANN-SILVA, Márcio (Org). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999, pp.169-178.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramallete. 33ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 13ª ed., São Paulo: Loyola, 2006.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 18ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 2007b.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**, o mal estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FUGUET, Alberto. **Mala onda**. Santiago de Chile: Planeta, 1996.

FUGUET, Alberto; Gómez, Sérgio. **Presentación del país McOndo**, Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.

Gilgamesh Rei De Uruk (Épico sumério). 2ª ed., São Paulo: Ars Poética Editora, 1992.

GOIC, Cedomil. **Historia y crítica de la literatura hispano-americana**. Barcelona: Crítica, 1988.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 11ª ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Feminismo em tempo pós-modernos*. In: HOLLANDA (org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 7-19.

HUGO, Victor. **Os miseráveis** (2 vl.). Tradução de Regina Célia de Oliveira, São Paulo: Martin Claret, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAGGAR, Alison M; BORDO, Susan R. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

JAMESON, Fredric.. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Tradução: Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Pós-Modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2ª ed., Rio de Janeiro: Ática, 2000.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

LABANYI, Jo. *Cuerpos des-organizados*: la política del amor en “El infarto del alma” (1994). In **Nomadias**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 69-87.

LAFOURCADE, Enrique. **Palomita blanca**. 30ª ed, Chile: Zig-Zag, 1995.

LAGOS, María Inés. *Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit*: “Lumpérica” y “El Cuarto Mundo”. In: LÉRTORA, Juan Carlos. **Una poética de la literatura menor**: la narrativa de Diamela Eltit. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1993.

_____. *Lenguaje, género y poder em Los vigilantes de Diamela Eltit*. In: **Nomadias**. Universidade de Chile. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 127-145

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares**, Campo freudiano no Brasil, Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2002.

_____. **O seminário**: livro 20 mais...ainda. Tradução de M.D. Magno, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA (org), **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 206-238.

LÉRTORA, Juan Carlos. *Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor*. In: **Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1993. pp. 27-35.

_____. *Apuntes sobre un manuscrito: los trabajadores de la muerte de Diamela Eltit*. In: **Nomadias**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 149-162.

LLOSA, Mario Vargas. **Pantaleón y las visitadoras**. 2ª ed., Madrid: Punto de Lectura, 2006.

_____. **La casa verde**. 1ª ed., EUA: Santillana, 2005.

_____. **Los jefes y los cachorros**, Espanha: Alfaguara, 2001.

LORENZANO, Sandra. *Cicatrices de la Fuga*. In: **Nomadias**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 91-105.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa, 6ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada**. 5ª ed., Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

_____. **Memória de mis putas tristes**. 1ª ed., Buenos Aires; 2007.

_____. **El otoño del patriarca**, Buenos Aires: Ed. sudamericana, 2003.

MASIELLO, Francine *Los trabajadores de la muerte: estética e mercado*. In: **Nomadias**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 165-180.

MORALES T. Leonidas. **Conversaciones con Diamela Eltit**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1998.

MORENO T., Fernando. *Vaca Sagrada: Goce y Transgresión*. In: **Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1993, pp. 167-183.

MARX, Karl; ENGELS Friedrich. **Manifiesto Comunista**. 17ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

NASIO, Juan David. **5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **O livro da dor e do amor**. Tradução de Lucy Magalhães, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NERUDA, Pablo. **Incitação ao Nixonicídio e Louvor da Revolução Chilena**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1980.

NYE, Andréa. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

OLEA, Raquel. *El cuerpo-mujer*. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit. In: LÉRTORA, Juan Carlos. **Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1993, pp. 83-94.

_____. *Introducción*. In: **Nomadias**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 9-15.

ONETTI, Juan Carlos. **Juntacadávares**. 4ª ed., Madrid: Literatura Alianza Editorial, 2001.

ORTEGA, Julio. *Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad*. In: LÉRTORA, Juan Carlos. **Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**. 1ª ed., Cuarto Propio: Santiago, 1993, pp. 53-81.

PADUA, Juliana de Jesus Amorim. **Da alegoria à carnavalização do corpo prostituído: perspectivas literárias em Gabriel Garcia Márquez e José Donoso**. In:

Laborde, Elga Perez; Nuto, João Vianney Cavalcanti (org). Em torno à integração, estudos transdisciplinares, Congresso Internacional de Humanidades Brasil-Chile, X, Santiago de Chile, UMCE, 2008: 134-143.

PAZ, Octavio. **Sóror Juana Inés de la Cruz**: as armadilhas da fé. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. **Um mais além erótico**: Sade, São Paulo, Mandarim, 1999.

POPE, Randolph D. *La resistencia en el cuarto mundo de Diamela Eltit*. In: **Nomadias**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 35-52.

POTVIN, Claudine. *Nomadismo y conjetura: utopías y mentira en Vaca Sagrada de Diamela Eltit*. In: **Nomadias**. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 55-67.

PRATT, Mary Louise. *Des-escribir a Pinochet: Desbaratando la cultura del miedo en Chile*. In: **Nomadias**. Universidad de Chile. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 2000, pp. 17-31.

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio**. 16ª ed., São Paulo: Ática, 1994.

RAMA, Angel. **Crítica de la cultura en América Latina**. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1985.

RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930. 3ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**. Arte, cultura, gênero e política. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *Três Funciones de Escritura: Desconstrucción, Simulación, Hibridación*. In: LÉRTORA, Juan Carlos. **Una poética de la literatura menor**: la narrativa de Diamela Eltit. 1ª ed., Cuarto Próprio: Santiago, 1993. pp. 37-50.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Schwarcz, 2008.

- ROBYN, Ingrid. **Neobarroco**. Tradições cruzadas. Entrelivros Literatura latino-americana, nº 7, São Paulo, Duetto, 2008.
- ROBERTS, Nickie. **As Prostitutas na História**. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1992.
- SADE, Le marquis de. **Les 120 journées de Sodome** ou l'école du libertinage, Paris: Brodard; Taupin, 2005.
- SAINZ, Gustavo **Gazapo**. Espanha, Random House, 2007.
- SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom. posboom. posmodernismo**. 9ª ed., Madrid: Cátedra, 2008.
- SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA (org), **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 23-57.
- SKÁRMETA, Antonio, **Soné que la nieve ardía**, Buenos Aires: Randon House, 2001.
- SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. 6ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- VALLEJO, Américo; VALLEJO, Lúcia C. Magalhães. **Lacan: operadores de leitura**, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VIDAL, Paloma. **Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea**. Tese de doutorado, PUC-Rio, 2006.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo Seu**. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 2004.
- ZOLLA, Elémire. **Androginia**. A fusão dos sexos. Madrid: Del Prado, 1997.

Referências eletrônicas:

AVELAR, Idelber. **Alegorías de la derrota:** la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo. Disponível em <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>. Acesso em 13/10/2008.

BASTOS, Roa. **Yo, el supremo.** Disponível em <http://books.google.com/books>. Acesso em 15/04/2009.

BLUME, Jaime. **Diamela Eltit:** mujer, mancha y liberación. Disponível em www.Letras.s5.com/arteeltit3.htm. Acesso em 23/9/2008.

BRAGANÇA, Maurício de. **Entre o boom e o pós-boom:** dilemas de uma historiografia literária latino-americana. In: revista *Ipotesi* 19, disponível em: <http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/19/art10.pdf>. Acesso em 10/04/2009.

BRITO, Eugenia. **Campos minados** (literatura post-golpe em Chile). Disponível em <http://books.google.com/books>. Acesso em 10/04/2009.

BRITO, Sara Araújo. **Geração Mc Ondo:** uma nova tendência na narrativa, realidades individuais e privadas como signo da literatura jovem hispano-americana. Disponível em: http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Sara%20Araujo%20Brito.doc. Acesso em 10/04/2009.

FRAILE, Maximiro. **La generacion emergente de escritores chilenos.** Disponível em http://www.umce.cl/investigacion/i_mas_i_13.pdf. Acesso em 15/05/2009.

LESKINEN, Auli. **Huellas de Eros y Thánatos en la narrativa de Diamela Eltit.** La palabra en movimiento en el juego entre tropos, metáforas y desconstrucciones lingüísticas. Tese doutoral, Finlândia, 2007. Disponível em <https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/33587/huellasd.pdf>? Acesso em 21/08/2008.

MARDONES, Bernardita Llanos. **El sujeto explosionado:** Eltit y la geografía del discurso del padre. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716->. Acesso em 10/08/2008.

MORALES, Leonidas T. **Diamela Eltit**: El ensayo como estrategia narrativa. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid>. Acesso em 10/10/2008.

PEDRON, Denise Araújo. In: **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea**: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. Tese de doutorado: UFMG-MG, 2006. Disponível em www.bibliotecadigital.ufmg. Acesso em 18/10/2008.

SWAIN, Tânia Navarro. In: **Banalizar e naturalizar a prostituição**: violência social e histórica. Disponível em: www.unb.br/ih/his/gefem/labrys8/perspectivas/anahita.htm. acesso em 9/1/2007.

TROPA, Emerson. *La nueva narrativa chilena: otro intento de aproximación*. In Documentos Lingüísticos y Literarios 22, disponível em: <http://www.humanidades.uach.cl/documentos>. Acesso em 10/04/ 2009.

Músicas

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Cálice*. Intérpretes: HOLLANDA, Chico Buarque de/ NASCIMENTO, Milton. In: **O político, Chico 50 anos**, Rio de Janeiro, Universal Music, 2005, 1 CD, faixa 3.

VANDRÉ, Geraldo, *Pra não dizer que não falei das flores*. Intérprete: VANDRÉ, Geraldo In: **20 preferidas: Geraldo Vandré**, Brasil, Estação CD Comércio e distribuição de Cds e acesso, s/d, 1 CD, faixa 1.

Documentos oficiais

Novo acordo ortográfico da língua portuguesa, Bauru: Edipro, 2008.

Real academia española, **Diccionario del estudiante**, Barcelona: Santillana, 2005.

Filmes

GUZMÁN, Patrício **A batalha do Chile**: a luta de um povo sem armas I - A insurreição burguesa, 1975 Chile/França/Venezuela, Vídeo filmes/ Videolar S.A.

_____. **A batalha do Chile:** a luta de um povo sem armas II: o golpe militar, 1977 Chile/França/Venezuela, Vídeo filmes/Videolar S.A.

_____. **A batalha do Chile:** a luta de um povo sem armas III: o poder popular, 1979 Chile/França/Venezuela, Vídeo filmes/Videolar S.A.

MADER, Roberto **Condor**, 2007, Brasil, Lumière.