

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

FERNANDA ALVES DOS SANTOS

**O JOGO PERFORMÁTICO EM *LUMPÉRICA*:
ESCRITA, CORPO E GÊNERO**

VITÓRIA

2021

FERNANDA ALVES DOS SANTOS

**O JOGO PERFORMÁTICO EM *LUMPÉRICA*:
ESCRITA, CORPO E GÊNERO**

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

Linha de pesquisa: Literatura, Alteridade e Sociedade (LAS)

Orientadora: Profa. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol

VITÓRIA

2021

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

A474j Alves dos Santos, Fernanda, 1992-
O jogo performático em *Lumpérica*: Escrita, corpo e
gênero / Fernanda Alves dos Santos. - 2021.
167 f.

Orientadora: Rafaela Scardino Lima Pizzol.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura hispano-americana. 2. Literatura chilena. 3. Performance
(arte). I. Scardino Lima Pizzol, Rafaela. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Fernanda Alves dos Santos

“O jogo performático em *Lumpérica*: Escrita, corpo e gênero”

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

Aprovada em 24 de maio de 2021.

Comissão Examinadora:

Profª Drª Rafaela Scardino Pizzol Lima (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

Profª Drª Michele Freire Schiffler (UFES)
Examinadora Titular Interna

Profª Drª Rafaela Scardino Pizzol Lima (UFES)
por Profª Drª Elga Pérez Laborde (UnB)
Examinadora Titular Externa



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RAFAELA SCARDINO LIMA PIZZOL - SIAPE 3611743
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 24/05/2021 às 18:19

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/196306?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MICHELE FREIRE SCHIFFLER - SIAPE 1378486
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/06/2021 às 13:21

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/200615?tipoArquivo=O>

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Rafaela Scardino, por ter me indicado, em 2017, a leitura de *Lumpérica*, de Diamela Eltit, de maneira despretenciosa. Durante todos esses anos me ofereceu recomendações de leituras que se tornaram fundamentais para a execução desta pesquisa. Além de nunca lhe faltar paciência, compreensão e comentários amorosos e gentis.

À professora Michele Freire Schiffler que, participando da banca de qualificação, apontou questões importantes e deu sugestões de leituras muito relevantes.

Agradeço aos servidores públicos, estagiários e prestadores de serviço da Universidade Federal do Espírito Santo, principalmente aos do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Secretaria Integrada da Pós-Graduação e da Biblioteca Central e da Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que permitiu que eu e diversos outros estudantes tivéssemos as condições materiais de nos dedicarmos exclusivamente à pesquisa, a partir de aportes financeiros indispensáveis para que o exercício da pós-graduação se mantenha no país.

À *Biblioteca Digital de Chile* e à *Memoria Chilena* pela oferta pública e online de diversos materiais, inclusive o *corpus* de análise desta dissertação.

Aos meus pais, à minha irmã Nathalia, leitora compulsória desta dissertação, e aos meus amigos pela enorme paciência e apoio antes e durante a pesquisa.

Ao BTS e seus lançamentos musicais que me ajudaram a manter a sanidade mental nesse período obscuro de pandemia sem fim (graças aos esforços governamentais¹) de covid-19.

Em memória de minha madrinha Neusa que foi vitimada em maio de 2020 pela política mortífera de propagação do vírus.

A Diamela Eltit, cuja força e potência ecoam em suas obras literárias.

A todas e todos que resistem aos regimes ditatoriais e fascistas na América Latina e no resto do mundo.

¹ Conforme demonstrou os resultados de pesquisa apresentados na 10ª edição do Boletim Direitos na Pandemia, uma iniciativa do Cepedisa (Centro de Estudos e Pesquisas de Direito Sanitário da Universidade de São Paulo), em parceria com a Conectas Direitos Humanos.

RESUMO

Quando Diamela Eltit lançou sua primeira obra literária, *Lumpérica*, em 1983, a escritora já fazia parte do movimento de resistência contra o regime de Augusto Pinochet por meio da sua inserção na cena cultural chilena, sendo uma das fundadoras do *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA), responsável por intervenções artísticas na cidade de Santiago. Apesar disso, a crítica cultural, naquele momento, não pôde identificar em sua obra literária uma oposição ao regime militar. O jornalismo cultural também não entendeu muito bem as operações que se concretizavam em seu texto, que mesclava diferentes linguagens artísticas, gêneros e focos narrativos. Tendo isso em vista, busca-se compreender como a palavra compartilha o protagonismo da criação literária com outras linguagens, se apresentando como escrita performática, e o contexto histórico do momento da publicação da obra. Além disso, entender na obra como são performadas e compreendidas pela autora resistência, cidadania e gênero. Para esta análise foram mobilizadas as teorias da performance e da escrita performática e pudemos verificar o compromisso de Eltit com a linguagem e com a arte, por meio de sua criação literária e compromisso ético com a obra, além de se apresentar como uma narrativa resistente ao regime militar chileno que durou de 1973 a 1990.

Palavras-chave: 1. Lumpérica. 2. Diamela Eltit. 3. Narrativa performática.

RESUMEN

Cuando Diamela Eltit lanzó su primera obra literaria, *Lumpérica*, en 1983, la escritora ya formaba parte del movimiento de resistencia contra el régimen de Augusto Pinochet a través de su inserción en el panorama cultural chileno, siendo una de los fundadores del *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA), responsable por las intervenciones artísticas en la ciudad de Santiago. A pesar de ello, la crítica cultural, en ese momento, no pudo identificar en su obra literaria una oposición al régimen militar. El periodismo cultural tampoco comprendió muy bien las operaciones que se materializaban en su texto, que mezclaba diferentes lenguajes artísticos, géneros y enfoques narrativos. Con esto en mente, buscamos comprender cómo la palabra comparte el rol de creación literaria con otros lenguajes, presentándose como escritura performática, y el contexto histórico en el momento de la publicación de la obra. Además, comprender en la obra cómo se realizan y entiende la autora la resistencia, la ciudadanía y el género. Para este análisis se movilizaron teorías de la performance y la escritura performática, y pudimos constatar el compromiso de Eltit con el lenguaje y el arte, a través de su creación literaria y compromiso ético con la obra, además de presentarse como una narrativa resistente al régimen militar chileno que duró desde 1973 hasta 1990.

Palabras clave: 1. Lumpérica. 2. Diamela Eltit. 3. Narrativa performática.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Diamela Eltit com os braços enfaixados, imagem inserida em <i>Lumpérica</i>	39
Figura 2 — Diamela Eltit lê fragmento de <i>Lumpérica</i> em um bordel de Santiago	39
Figura 3 — Fotografia de <i>Zonas de dolor I</i> , 1980.....	40
Figura 4 — Capa da primeira edição de <i>Lumpérica</i>	42
Figura 5 — “No +”, no Rio Mapocho, CADA, 1983.	138
Figura 6 — Yeguas del Apocalipsis performando “La conquista de américa”.....	139
Figura 7 — A Plaza Baquedano, também conhecida como Plaza de la Dignidad, em Santiago .	144
Figura 8 — Plaza de la Dignidad.....	145
Figura 9 — Coletivo LASTESIS performando “Un violador en tu camino”	147
Figura 10 — Captura da vídeo-performance/intervenção “Manifesto against police violence”..	148
Figura 11 — Performance “Orden y Patria” realizada no dia 31 de outubro de 2019	152
Figura 12 — Performance “Estado de Rebeldía”, ação realizada em 25 de outubro de 2019	153

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ESTUDOS DA PERFORMANCE: A PERFORMANCE COMO PRÁTICA E EPISTEME .	13
2.1 ANTECEDENTES DA ARTE DA PERFORMANCE	17
2.2 PERFORMANCE E ARQUIVO NA AMÉRICA LATINA.....	31
2.3 A NARRATIVA PERFORMÁTICA DE <i>LUMPÉRICA</i> (1983), DE DIAMELA ELTIT	36
3. A INTERVENÇÃO PERTURBADORA NA ORDEM	50
3.1 REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA CRÍTICA	57
3.2 PERFORMANCE COMO EPISTEME: ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	67
4. OS CORPOS INSURGENTES	103
4.1 GÊNEROS FORJADOS PELA VIOLÊNCIA.....	107
4.2 L. ILUMINADA: MULHER VAGABUNDA, ANIMAL ERRANTE	114
5. O LEVANTE PELA DIGNIDADE	131
5.1 REBATISMO DA PRAÇA E <i>LUMPÉRICA</i>	140
5.2 LASTESIS E YEGUADA LATINOAMERICANA	146
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	161

1. INTRODUÇÃO

Mi intervención será caótica.

Diamela Eltit

Diamela Eltit publica, em 1983, durante a ditadura militar chilena o seu primeiro livro de ficção chamado *Lumpérica*. O livro está segmentado em dez capítulos enumerados, que apresentam distintos gêneros e focos narrativos e que podem ser lidos, de certa forma, independentemente uns dos outros, subvertendo o formato tradicional de romance.

A princípio, o cenário literário chileno recebeu a obra primogênita de Diamela Eltit com reações opostas, não exclusivamente pela dificuldade de leitura e transgressão de um gênero literário, mas por ter sido considerada equivocadamente como uma produção que não estava comprometida com a denúncia da ditadura nem se preocupava com o processo de recuperação democrática (OLEA, 1993).

O que não foi observado naquele momento, pelo jornalismo cultural responsável por resenhar novas obras literárias em jornais e revistas, foi que a produção de Eltit, como única autora mulher, se inseriu dentro de um novo cenário literário que fugia dos parâmetros de reducionismo e simplificação encontrados naquele período. A poética da autora se mostrava transgressora no contexto, então atual, porém com antecedentes nos movimentos literários do Pós-Boom, nas artes plásticas, no cinema, no vídeo contemporâneo e nas ações performáticas.

De acordo com Nelly Richard (1994), o golpe militar no Chile de 1973 fraturou o campo discursivo, reorganizando-o em dois que se apresentavam com signos invertidos. Em um polo, dos algozes, tratava-se de apresentar a tomada de poder e o uso da violência bruta e institucional como um instrumento da ordem que funcionaria como um molde disciplinar de uma verdade obrigatória. No polo contrário, vitimizado, aprendeu-se, por meio do trauma, a disputar os sentidos do discurso oficial, até que se conseguisse articular a voz dissidente em circuitos alternativos que desafiavam o formato regulatório de um sentido único. Desta forma que obras transgressoras puderam “enganar” o mecanismo de censura.

Diamela Eltit, seis anos antes de lançar seu primeiro livro, foi um dos membros fundadores do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA). Esse grupo foi capaz de protagonizar a

resistência antiditadura nas ruas, a partir das experimentações artísticas com diferentes linguagens e propostas estéticas que rompiam os muros do espaço privado.

As ações com o CADA e a breve incursão de Eltit pela arte da performance, com *Zona de Dolor* (Zona de dor, 1980), deixam rastros em sua escritura. Se a ditadura chilena buscou paralisar o pensamento crítico e confrontar a interpretação do presente, a escritura poética e política de Eltit, em *Lumpérica*, tratou de evidenciar as desigualdades através dos corpos cativos em uma praça iluminada de Santiago. O desejo de compreender como essa obra compartilha o protagonismo da palavra na criação literária com outras linguagens nos aproximou do conceito de escrita performática, cunhado por Graciela Ravetti, e teorias da performance.

Ainda que, nos anos seguintes à publicação, *Lumpérica* (1983) não tenha adquirido a atenção devida, Eltit ganhou mais notoriedade como autora e intelectual a partir dos anos 1990. Em 1995, recebeu o prêmio José Nuez Martín pelo romance *Los Vigilantes* (1994), em 2020, o Prêmio Iberoamericano de Letras José Donoso e, em 2018, o Prêmio Nacional de Literatura do Chile. Em 2019, seu livro primogênito, *Lumpérica*, é selecionado para a *lista Arcadia* de 2019, que convocou um júri de noventa especialistas formado por acadêmicos e professores de literatura latino-americana de diferentes universidades do mundo e alguns críticos literários para selecionar um conjunto de cem livros escritos apenas por escritoras mulheres em língua espanhola dos últimos cem anos (1919-2019). A lista teve como objetivo resgatar a literatura escrita por mulheres, além de dar visibilidade e reconhecer que elas ganharam um espaço que antes não possuíam.

Até o momento, Diamela Eltit publicou onze romances, alguns dos quais foram traduzidos ao inglês, francês, italiano, finlandês, grego e português: *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), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) e *Sumar* (2018). A escritora também publicou dois projetos de característica de testemunho em que faz o gesto sumamente político de levar ao livro, como instituição, certas vozes que tradicionalmente têm sido marginalizadas da literatura: *El padre mío* (1989) e *El infarto del alma* (1995), este último livro feito em conjunto com a fotógrafa chilena Paz Errázuriz. Além da produção de ensaios como *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto* (1993), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), *Emergencias* (2000), *Puño y letra*

(2005), *Signos vitales* (2007), *Réplicas* (2016) e *A máquina Pinochet* (2017), ademais de roteiros cinematográficos em *Dos guiones* (2017).

Como ponto de partida, realiza-se, no primeiro capítulo, uma revisão sobre as diferentes acepções de performance, seu processo de desenvolvimento, conceituação e estudos desenvolvidos. Em seguida, apresentam-se os antecedentes históricos, a partir dos movimentos vanguardistas, na Europa e na América Hispânica, que engendraram as ações que serão classificadas como arte performática. Os estudos de Diana Taylor sobre a América Latina, que relacionam performance, enquanto prática e episteme, com arquivo e repertório também se farão importantes para compreender sob qual terreno Eltit escreveu *Lumpérica*. Em seguida, categorias da escrita e narrativa performática serão mobilizadas para a análise da obra. Busca-se compreender como o envolvimento da Diamela Eltit no CADA, enquanto movimento de resistência à ditadura a partir de ações de arte na cidade de Santiago, e a breve incursão na arte da performance é transportada para a sua escritura.

Portanto, esta dissertação se organiza a partir de uma leitura performática de *Lumpérica*, buscando descobrir quais indícios o romance apresenta que podem incluí-lo no que Graciela Ravetti denominou transgênero performático. Além disso, busca-se compreender como esse texto também se apresenta com o desejo de registro, arquivamento e conservação, como extensão de uma posição política que não renunciou à experimentação formal e estética durante o período da ditadura militar chilena.

O segundo capítulo desta dissertação propõe investigar qual foi a recepção do *corpus* no contexto do jornalismo cultural chileno no momento de seu lançamento para, em seguida, apresentar uma revisão da bibliografia crítica, focando nos trabalhos de Nelly Rchard, Eugenia Brito e Idelber Avelar. Haja vista as análises revisadas, propomos uma análise do *corpus* com as categorias analíticas da performance, buscando entender como são performados e compreendidos conceitos como resistência e cidadania.

O terceiro capítulo busca compreender quem são esses outros corpos de *Lumpérica*, trazendo uma contextualização histórica sobre a relação entre gênero e poder vigente durante o período da ditadura militar chilena. O quarto e último capítulo propõe um diálogo entre *Lumpérica* e sua praça ficcional de Santiago, ocupada por dezenas de corpos indesejados, com o Chile de 2019/2020, pensando principalmente no levante social que levou milhares de chilenos às ruas de Santiago e à ocupação da Praça Itália, rebatizada de Praça da Dignidade pelos

manifestantes. Além disso, pondera sobre as performances que se deram durante a ditadura e as performances dos Coletivos LASTESIS e Yeguada Latinoamericana, analisando como essas ações servem para a conservação da memória, a partir do arquivamento da performance no repertório.

Por fim, este trabalho propõe reconhecer que a escrita performática de Diamela Eltit em *Lumpérica* (1983) exige uma leitura desautomatizada como parte de uma nova poética que surge contradizendo a cultura conservadora manifestada pelo poder político e econômico do Chile e se inscreve em um novo marco artístico, ampliando as fronteiras estabelecidas por práticas literárias tradicionalistas. Além de possibilitar uma releitura da memória da ditadura militar chilena, pensada neste trabalho como uma espécie de arquivo, uma vez que evidencia a situação do período em que foi publicado, de censura, terror, miséria e exploração, e da extrapolação das ideias econômicas neoliberais para o mundo social, em que os personagens são os marginalizados, desempregados e também os perseguidos pela ditadura.

2. ESTUDOS DA PERFORMANCE: A PERFORMANCE COMO PRÁTICA E EPISTEME

En el borde híbrido entre la literatura y la performance, [...] la escritora Diamela Eltit desplazó fuera de la página impresa del libro.

Nelly Richard

Trabalhos de historiadores, arqueólogos e antropólogos evidenciam que diferentes ações e atividades são coexistentes com a condição humana e ocorrem entre todos os povos do mundo, tais como dançar, cantar, representar outros seres humanos, animais ou seres sobrenaturais, usar máscaras e/ou fantasias, encenar histórias e mitos, preparar locais, cenários e/ou horários especiais para apresentações, com preparações individuais ou em grupo (SCHECHNER, 2004). As pinturas rupestres, encontradas em cavernas² do período Paleolítico, apresentam características relacionadas ao naturalismo e de crença ritual. De acordo com Schechner (2004), essas artes podem ser entendidas performativamente, pois não são apenas arte ilustrativa, são locais de encenações rituais, com uma função semelhante ao teatro, uma vez que esses rituais não cumpriam apenas seu objetivo, mas também davam prazer aos artistas e possíveis espectadores.

A performance, de acordo com Schechner (2013), pode ser lida como um amplo espectro ou *continuum* de ações humanas que podem variar de rituais, peças teatrais, esportes, entretenimento popular, dança e música até ações da vida cotidiana, como a representação social, profissional, de gênero, de raça e de classe, também para exibições de cura (do xamanismo e, inclusive, cirurgias), e ao manejo de mídias e da internet. De certa forma, a noção implícita é a de que qualquer ação que seja estruturada, apresentada ou exibida pode ser vista como tal. Muitas vezes elas pertencem a mais de uma “categoria” ao longo do espectro. Por exemplo, um casal, formado por um homem e uma mulher, dançando tango, em uma rua em Buenos Aires, está exibindo uma performance de dança, ao mesmo tempo em que reforça papéis de gênero que, de

² Para mais detalhes sobre o assunto, conferir o documentário *A caverna dos sonhos esquecidos (Cave of forgotten dreams, 2010)*, que examina as pinturas mais antigas feitas pelos seres humanos, criadas por volta de 30 mil anos atrás nas Cavernas de Chauvet, na França, do diretor Werner Herzog.

certa forma, pode ser visto através das lentes dos estudos da performance, e heteronormatividade³.

Os estudos da performance permitem investigarmos a vasta extensão conferida ao termo e visitar desde as questões dos ritos, cerimônias, xamanismos, na performance de caráter antropológico, até as manifestações da arte-performance ou arte performática, que emerge como um gênero artístico independente a princípios de 1970. A inserção da tecnologia no cotidiano e na arte, as agitações políticas e padrões de comportamentos culturalmente codificados podem também ser analisados através do performativo e do performático, assim como a representação de gêneros, culturas e identidades (COHEN, 2013; CARREIRA et al., 2003). O conceito de performance pode adquirir formas variantes e híbridas, em campos acadêmicos e artísticos e é, a partir desses diferentes campos, que se formula a sua definição.

Zeca Ligiéro, no prefácio “Encontrando Richard Schechner”, do livro *Performance e antropologia* de Richard Schechner (2012), define como uma primeira fase de Estudos da Performance, trabalhos publicados a partir dos anos 1940 que estavam focados na oratória, na análise de discursos públicos, relação do *performer* e do espectador através do texto e na importância das palavras pronunciadas. Um dos importantes expoentes desses estudos é John Langshaw Austin, filósofo que desenvolveu a teoria dos atos da fala, que considera que a fala é, em si, uma forma de ação, isto é, o falar, em determinados discursos, implica em ações concretas e propicia consequências sérias, sendo esse seu potencial performativo (RAMOS, 2013).

Nos anos seguintes, o foco se deu em estudiosos das ciências sociais, como Erving Goffman, que se dedicou aos estudos da interação face-a-face e elaborou um estudo sociológico da realidade social, a partir de uma abordagem dramaturgical da interação humana, onde reconhece que as pessoas sempre estão envolvidas com a representação de papéis, na construção e na representação de suas múltiplas identidades, combinando referências do teatro, dramaturgia e teoria dos jogos (SILVA, 2005). Outros dois teóricos importantes no campo das ciências sociais são Milton Singer e Victor Turner, sendo o primeiro quem desenvolveu o conceito de performances culturais, “nome dado à análise de um acontecimento onde ‘x atores estão em frente a uma determinada plateia, interagindo num tempo determinado’” (CAMARGO, 2013, p.

³ Heteronormatividade é uma ideologia social que concebe que a única forma válida de expressão dos impulsos sexuais e afetivos, assim como a própria identidade, é a heterossexualidade (ACUÑA, 2019). Para pensar mais sobre o exemplo, consultar o artigo de Sofia Cecconi, “Tango queer: territorio y performance de una apropiación divergente”, publicado na Trans. Revista Transcultural de Música, n. 13, 2009.

5), e o segundo quem elaborou um modelo de drama social, baseando-se em seus estudos entre os Ndembu e inspirado na tragédia grega (DAWSEY, 2007).

Na década de 1980, Richard Schechner desenvolveu o conceito de performance em seu livro *Performance theory* (1988). O autor introduz seu trabalho distinguindo, no estudo de performance, duas acepções possíveis para o conceito e sua estrutura. Como um leque, a partir da performance traça-se uma linha contínua “que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana [...] e às apresentações espetaculares” (SCHECHNER, 2012, p.18). Como rede, trata-se do mesmo sistema, entretanto é visto de forma mais dinâmica, em vez de pontos espalhados nas extremidades de um leque, são pontos que interagem entre si. Schechner, em *General introduction to the performance studies series* em um trecho que está na abertura do livro *The Anthropology of Performance* (1988) do antropólogo Victor Turner, apresenta que

[...] Performance is no longer easy to define or locate: the concept and structure has spread all over the place. It is ethnic and intercultural, historical and ahistorical, aesthetic and ritual, sociological and political. Performance is a mode of behavior, an approach to experience; it is play, sport, aesthetics, popular entertainments, experimental theatre, and more [...] (SCHECHNER apud TURNER, 1988, p. 4).⁴

Schechner, a partir do trecho acima, apesar da dificuldade de definir e localizar de forma delimitada o termo performance, por ser um conceito e uma estrutura absorvida por diferentes campos, o reconhece como um modo de comportamento, uma aproximação à experiência. Em *Performance studies: an introduction* (2013), o autor define que as performances são comportamentos restaurados⁵, comportamentos duplamente exercidos, ações que as pessoas treinam e ensaiam. Compreende que todas as performances, sejam artísticas, ritualísticas ou da vida cotidiana, envolvem treinamento, inclusive as do dia a dia, em razão da necessidade de se aprenderem comportamentos específicos culturalmente apropriados, para ajuste de papéis sociais, de acordo com circunstâncias e situações. Esses papéis sociais muitas vezes estão associados às

⁴ “[...] Performance não é mais um termo fácil de definir ou localizar: conceito e estrutura se expandiram por toda parte. É étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, uma abordagem à experiência; é atividade lúdica, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais [...]” (SCHECHNER apud TURNER, 1988, p. 4, tradução nossa)

⁵ De acordo com Schechner (2013), comportamentos restaurados são ações físicas, verbais ou virtuais que não são executadas pela primeira vez, que são preparadas e/ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente de que está performando um fragmento de um comportamento restaurado. Também é chamado de comportamento duplamente exercido.

imagens de gênero, que é a definição cultural de comportamento definido como apropriado aos sexos em dada sociedade, em determinada época. É, então, um conjunto de papéis culturais (LERNER, 2019, p. 289). As performances marcam identidades, sujeitam o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias (SCHECHNER, 2013, p. 28).

Em outras palavras, Jorge Glusberg (2013, p. 52) analisa que toda atividade humana e, particularmente, a atividade corporal estão determinadas por convenções, isso porque o corpo humano, segundo o autor, é o mais plástico e modelável das matérias significantes, é a expressão biológica de uma ação cultural. A cultura, então, é o que nos levaria a assumir como naturais “as sequências de ações e comportamentos a que estamos habituados [...]” (GLUSBERG, 2013, p. 53). A performance, a partir do seu processo de trabalho, de seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico, decodificaria os movimentos, os gestos, os comportamentos e as distâncias, isto é, possibilitaria que o público observasse uma ação que “dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride uma realidade operativa” (GLUSBERG, 2013, p. 57).

As questões fundamentais para saber se uma pessoa vai chamar um evento específico de performance ou de outra coisa, dependendo em grande parte do contexto e função, são: Quem está executando? Quando? E por qual razão? “Uma performance é chamada de um ou outro por causa do lugar onde ela é performada, por quem, em que circunstância e com que propósito” (SCHECHNER, 2012, p. 81). Há estudiosos que consideram performance como efêmero, uma vez que ela desaparece “porque nenhuma forma de documentação ou reprodução consegue apreender o ‘vivo’” (TAYLOR, 2019, pp. 13-14) e outros que a compreendem como sendo fronteira entre a memória e a história (TAYLOR, 2019, pp. 13-14).

Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, em *A máquina performática: a literatura no campo experimental* (2017, p. 7), afirmam que “a arte performática foi definida por não ser repetível, por ser situada e por ter o corpo como protagonista”. O corpo, considerado a matéria prima da arte da performance, segundo Taylor (2011), não é um espaço neutro ou transparente, pois se vive de forma pessoal (é singular), e é produto e coparticipante de forças sociais que o fazem visível (ou invisível), através das noções de gênero, sexualidade, raça, classe e pertencimento (em termos de cidadania, estado civil ou migratório, por exemplo).

O corpo humano ter o papel central em uma determinada arte não é novidade, visto que ao longo da história da humanidade, ele foi cada vez mais elemento principal do olhar e da criação artística. Contudo, é a partir do século XX que o corpo vai perdendo o papel de objeto ou

conteúdo de representação visual e o corpo, agora da artista, passa a ser o sujeito e objeto do seu trabalho (SANTAELLA, 2003).

2.1 ANTECEDENTES DA ARTE DA PERFORMANCE

Para além dos aspectos antropológicos e sociológicos apresentados anteriormente, cabe contextualizar historicamente o surgimento da performance como uma arte de fronteira e de ruptura, como define Renato Cohen (2013, p. 37). É importante entender os antecedentes, mas cabe pontuar que é necessário compreender as histórias do surgimento da arte performática como plural, “para no fetichizar la noción de orígenes, prácticas específicas y autoría”⁶ (TAYLOR, 2011, p. 10).

Alguns estudiosos, como Cohen (2013) e Glusberg (2013), sustentam que essa expressão artística faz referência as produções das vanguardas europeias, movimentações artísticas que ocorreram por toda Europa no início do século XX. O termo vanguarda, de origem militar, significa estar à frente, tem o sentido de estar na linha de frente do combate. Deste modo, trata-se de diferentes movimentos que trouxeram grandes inovações nas artes plásticas, literatura, música, dança e teatro. O período histórico de surgimento das vanguardas foi de intensas mudanças no âmbito social, econômico e político.

Após a Revolução Industrial em 1840, momento que apareceram diversas transformações tecnológicas, o mundo ocidental estava passando por mudanças e os artistas europeus buscaram, de certa forma, dialogar isso em suas obras, ora corroborando ora contestando, de acordo com seu posicionamento e corrente. Procuraram romper com o senso estético da época, uma vez que os artistas lutavam por liberdade de expressão e fizeram isso por meio da transformação da maneira de como a arte pode ser feita e entendida.

De acordo com Eric Hobsbawm (1995, p. 145), as vanguardas acabaram se tornando parte da cultura estabelecida, isto é, parcialmente absorvidas pela vida cotidiana, politizada, mais do que os movimentos artísticos anteriores. A partir do século XV, diferentes manifestações artísticas retomam a noção de conceber o mundo, real ou imaginário, de maneira bem definida e reconhecível (SANTAELLA, 2003). Com o surgimento dos movimentos vanguardas essas

⁶ “Para não fetichizar a noção de origens, práticas específicas e autoria” (TAYLOR, 2011, p. 10, tradução nossa).

noções de ordem, equilíbrio e sobriedade das formas serão transgredidas, apresentando novas formas de se expressar, que podem negar a razão e a lógica estabelecida “e levando a crise dos suportes tradicionais da arte até o seu ponto mais radical” (SANTAELLA, 2003, p. 154).

Os principais movimentos de vanguarda, em contexto europeu, são o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, e o Surrealismo. Serão primeiro apresentados esses, para que, em seguida, se apresentem outros movimentos vanguardistas na América Hispânica. Na Europa, tais movimentos se deram um pouco antes (Cubismo e Expressionismo), durante (Dadaísmo) ou depois (Surrealismo) da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O Futurismo surge na Itália, quando Filippo Tommaso Marinetti, poeta e romancista italiano, publica o Manifesto Futurista em 1909. Enaltecia as inovações tecnológicas da época, em detrimento do antigo e do tradicional, “sendo abertamente político desde o começo”, além de glorificar a ideologia da guerra, “como única higiene do mundo”, tornando-se precursor e colaborador do fascismo (GOMPertz, 2013, Posição Kindle 2279). Buscou retratar a ideia de dinamismo da vida moderna, “entendido como a deformação e desmaterialização por qual passam os objetos e o espaço sob o efeito da velocidade” (RICALDES, 2016, Posição Kindle 676). As obras, tanto plásticas quanto literárias, valorizavam o desejo pelo perigo, destruição, automóveis, máquinas, guerra e velocidade. Na literatura, os textos buscavam destruir a sintaxe.

O Cubismo teve início entre os anos de 1908 e 1910, e suas obras promoviam a revalorização, fragmentação e a decomposição das figuras estáticas e geométricas, de maneira que permitia a visualização simultânea de diversas perspectivas da mesma imagem. O responsável pelo manifesto-síntese do movimento foi o escritor e crítico Guillaume Apollinaire, em 1913. Segundo João Ricaldes (2016, posição Kindle 669), “a decomposição cubista tinha por finalidade não representar, mas sugerir ao espírito a estrutura total dos corpos ou objetos”. Para Will Gompertz (2013), a essência do cubismo é “tomar um objeto e desconstruí-lo mediante intensa observação analítica” (GOMPertz, 2013, Posição Kindle 1995). Na literatura essa fragmentação também era reproduzida por meio da disposição das palavras com intenção de formar imagens.

O Expressionismo tem origem na Alemanha de 1912, sendo a primeira vanguarda que utilizou da deformação da realidade para dar forma à visão subjetiva do artista. Em contraponto

ao Impressionismo⁷, corrente em voga na segunda metade do século XIX, utiliza as aparências visuais da realidade exterior para expressar sentimentos internos, isto é, desenvolveu uma forma de retratar o mundo por um prisma muito pessoal enfatizando o desespero, a angústia e a solidão, todos estados de espírito característicos daquele momento.

O movimento Dadaísta surgiu em 1916 e os artistas originais, segundo Gompertz, “eram consumidos por um ódio que havia sido provocado pela hedionda carnificina [da guerra]” (GOMPERTZ, 2013, Posição Kindle 3552). O movimento foi lançado por meio de uma leitura pública de seu manifesto, no Waag Hall, em Zurique e o trabalho de apresentação coube a Hugo Ball, um jovem escritor alemão, que fugiu para a neutra Suíça durante a Primeira Guerra Mundial e abriu o Cabaré Voltaire, um centro de entretenimento artístico, com companhia de Tristan Tzara, Emmy Hennings, Walter Serner, Hans Arp e outros. Artistas e escritores estavam em casa no Cabaré Voltaire, local em que podiam montar e apresentar peças de teatro, exposições no palco e escrever manifestos (PRYCE-JONES, 2015, p. 26). “Nos cinco meses de existência do cabaré se experimenta de tudo, de expressionismo ao rito, do *guinol* ao macabro” (COHEN, 2013, p. 41).

De acordo com Pryce-Jones (2015), o crítico de arte Peter Fleming descreveu a escultura dadaísta como consistindo em rodas de bicicleta enferrujadas, garrafas quebradas e latas amassadas, móveis antigos e fragmentados, panos descartados e eletrodomésticos. Uma das personalidades consideradas figuras-chave é Marcel Duchamp que apresentou a obra *Fonte*, perturbando o mundo da arte e as noções convencionais por inscrever um mictório de porcelana em uma exibição de arte.

Propuseram chocar a população burguesa da época, com uma reflexão das consequências geradas pela guerra, uma vez que “ferviam de descontentamento e cinismo pelo que viam como suas causas, a saber, o establishment e sua excessiva confiança em razão, lógica, regras e regulamentos” (GOMPERTZ, 2013, Posição Kindle 3552). Proferiam a revolta, a agressividade e a indignação como resquílios da agitação histórica que viviam. Na literatura foi uma forma de

⁷ De acordo com Ricaldes (2016), o Impressionismo surgiu na França, por volta de 1870, e representou uma profunda ruptura na história da arte, pois se antes esperava que os artistas fizessem obras baseadas em mitologia, iconografia religiosa ou na Antiguidade clássica, produzindo paisagens pitorescas ou imagens heroicas de formas humanas que remontassem ao tempo dos gregos antigos, a partir dessa corrente propôs-se o abandono das técnicas tradicionais, isto é, a saída dos ateliês iluminados artificialmente, derrubando a parede entre ateliê e vida real, para resgatar ao ar livre a natureza e a vida metropolitana moderna, uma vez que “o homem esclarecido iria querer adquirir arte que refletisse seu estimulante novo mundo, não enfadonhas pinturas marrons cheias de iconografia religiosa antiga” (GOMPERTZ, 2013, posição Kindle 809).

ridicularizar a tradição imposta, abandonando qualquer vínculo com a lógica, a razão e o sentido, propondo a criação de um novo sistema baseado no acaso. Tristan Tzara preocupado com a experimentação literária cria a *Symphonie Vaseline* que exigiu vinte pessoas no palco gritando "Cra" e "Cri" em uma escala crescente, mirando a elaboração de um poema simultâneo e de um poema sonoro, com formato musical básico correspondendo ao material fonético (INGRAM, 2017) e Hugo Ball inventou uma nova série de versos, versos sem palavras, um poema sonoro, em que a primeira linha de uma dessas invenções diz: "Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori" (PRYCE-JONES, 2015). Alguns dos poemas dadaístas ganhavam forma a partir da disposição dos recortes de palavras de artigos de jornal em um papel, resultando em uma confusão, sendo essa a mensagem dos dadaístas.

[...] Seu argumento era que um poema tradicional (e o status enaltecido do poeta) era falso por sua própria natureza; era uma estrutura ordenada que fazia perfeito sentido. A vida, por outro lado, era aleatória e imprevisível (GOMPERTZ, 2013, Posição Kindle 3621).

Logo, é possível compreender que o Dadaísmo investia no potencial irracional das artes, tal como o Surrealismo, que tem origem francesa e surge em 1924. Porém enquanto o Dadaísmo se opõe a qualquer possibilidade de fazer sentido, o Surrealismo buscou trabalhar com uma nova lógica, valorizando o inconsciente humano e o universo onírico, sendo considerado como uma fragmentação do movimento anterior, pois também começou como um ataque frontal à sociedade. Trata-se da corrente artística moderna que buscou expressar o irracional e o subconsciente, aplicando a seu modo métodos da psicanálise freudiana, como a livre associação e a análise dos sonhos (RICALDES, 2016, Posição Kindle 676-684). Gompertz (2013) considera que André Breton, quem escreveu o manifesto do movimento, “queria por a civilização de joelhos provocando uma crise nas cabeças da burguesia” (GOMPERTZ, 2013, posição Kindle 3811):

[...] A nova ideia era explorar suas mentes inconscientes no intuito de trazer à tona segredos indecorosos reprimidos em benefício da decência. Uma vez que eles tivessem sido revelados, o plano era por a realidade “racional” ao lado dessa versão da “realidade” em tudo e por tudo mais detestável (e mais verdadeira, segundo Breton), numa união descombinada destinada a gerar desassossego. A subversão – esperava-se – conduziria à desorientação em massa provocada pelo pensamento, palavras e atos antirracionalistas dos surrealistas. E isso, como Breton gostava de dizer, seria maravilhoso (GOMPERTZ, Posição Kindle 3811-3817).

De acordo com Cohen (2013, p. 42), paralelamente a esses movimentos, em 1919 surge na Alemanha a Bauhaus. O objetivo dessa instituição de arte, conforme a intenção de seu fundador, Walter Gropius, era “equipar uma nova geração de jovens com habilidades práticas e intelectuais necessárias à construção de uma sociedade mais civilizada, menos egoísta” (GOMPERTZ, 2013, Posição Kindle 3295). Apesar de ser conhecida principalmente pela arquitetura e design desenvolvidos por seus estudantes, foram também desenvolvidas importantes experiências cênicas, como Triádica Ballet (1922) e *Treppenwitz* (1926-1927). Com 14 anos de existência, em 1933, com o advento do nazismo, é fechada, praticamente catapultando com isto o capítulo europeu das performances (COHEN, 2013, p. 42).

A saber, quando Cohen (2013) se refere a esse período das vanguardas europeias como movimento predecessor as artes performáticas está pensando nas características que ambas compartilham, como linguagem de experimentação, sem compromissos com a recepção (seja da mídia ou do público), nem com uma ideologia engajada. Desse modo, as duas podem ser identificadas com uma força anárquica que visa resgatar a liberdade na criação e a transgressão da norma, buscando romper com as interdições que os padrões / os princípios artísticos tradicionais assentavam.

Para Hobsbawm (1995, p. 150), as artes de vanguarda tiveram raízes no solo revolucionário da Europa Central e Oriental e foi desastroso para seu contínuo desenvolvimento e sobrevivência o triunfo de Hitler e Stalin, contribuindo para um desastre cultural. No período anterior aos governos autoritários, de acordo com o historiador, as sensibilidades e as paixões aumentaram, “a visão deles era dura, sem alegria, e a própria dureza e o senso trágico que a infundiam eram o que às vezes dava a talentos não especialmente destacados uma amarga eloquência denunciatória” (HOBSBAWM, 1995, p. 150).

Tendo visto as manifestações vanguardistas em solo europeu, veremos alguns dos movimentos que se deram na América Hispânica, uma vez que tiveram criação artística, não foi meramente imitativo, adquirindo características diferenciadas e conquistando seu próprio espaço na história da literatura (VIDELA DE RIVERO, 2011, p. 20). Em paralelo às mudanças ocorridas nos países europeus, na América Latina os principais movimentos de vanguarda surgiram como uma reação contra o modernismo⁸ e seu conceito de poesia e poeta (SCHOPF, 2000) e também

⁸ Schopf (2000) considera que o modernismo estabeleceu sua concepção da arte como elaboração de objetos preciosos que, fruto da inspiração e elevada técnica dos poetas, comunicavam uma visão tendencialmente sublimada

como repercussão das tendências do velho continente. Tinham intenção renovadora, de avance e exploração, com caráter experimental, no sentido da exaltação da novidade como valor perseguido.

A princípio exporemos neste capítulo as vanguardas, nesse sentido estrito e particular, isto é, como uma série de movimentos e ações, às vezes coletivas e outras individuais, que agrupando escritores ou artistas, se expressam através de manifestos, programas e revistas, destacando-se por um antagonismo radical frente à ordem estabelecida no domínio literário (formas, temas, linguagem, etc.) e, às vezes, no plano político e social (VIDELA RIVERO, 2011, p. 21), num tempo específico, por volta de 1908 a 1938 (SCHWATZ, 1995). A intenção do movimento era de olhar para o passado imediato e propor o rompimento com a tradição⁹ e olhar para o futuro, gerando o porvir e inaugurando uma nova era, mudar rumos e direções, contribuir ao progresso (VIDELA RIVERO, 2011, p. 22). No capítulo seguinte esse termo ganhará prefixos — neovanguarda, nova vanguarda, pós-vanguarda — e outro significado, após o seu uso para classificar a literatura desenvolvida por Diamela Eltit e artistas da *Escena de Avanzada*, sendo visto num sentido amplo como toda conquista estética que implica uma renovação.

As características mais marcantes dessas manifestações (salvo escassas exceções) são seu espírito coletivo, esse sentimento de colaborar em um empreendimento de destruição da literatura anterior e suas bases sociais, propondo novos caminhos e metas; a dissidência e a subversão, em que rejeitam a cultura estabelecida e o reconhecimento oficial, buscam destruir a noção sublime da arte ou arte como sublimação da vida, destruindo também a posição elevada que o modernismo assignava ao poeta. Apresentam a poesia com uma função de ampliar o mundo, iluminar zonas desconhecidas da psique, da natureza, da historia e aprofundar a realidade pelo caminho da fantasia, estremecendo os falsos fundamentos de uma sociedade injusta (SCHOPF, 2000, pp. 30-31).

Ainda que o conceito de vanguarda seja similar em todas as partes, sua finalidade, efeitos, duração e implicações ideológicas são diferentes de acordo com seu contexto e interesses de intelectuais, políticos, artistas e escritores. Desenvolvem suas ações e propostas em dois

da realidade e da vida. Perdeu um caráter subversivo e, com ele, a capacidade de representar e expressar os sentimentos, percepções e eventos que estavam emergindo nas sociedades conflituosas da América Latina. Suas rimas e ritmos refinados começaram a ser vistos como empecilhos à produção literária. Então o vocabulário modernista, muito abundante, se tornou insuficiente para se referir aos temas e objetos que preocupavam os novos poetas.

⁹ Usaremos o termo tradição nos referindo a uma representação consensual e convencional/tradicional da cultura, conforme a aplicação de Graciela Ravetti (2011, p. 26).

momentos igualmente importantes, um que vai de 1915 a 1929 e outro que vai de 1930 a 1940 (DE LA FUENTE, 2005). Estes dois momentos em que se desenvolve o processo da vanguarda se enquadram historicamente pelos marcos que correspondem a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a crise econômica mundial conhecida como a Crise de 1929 (1929-1930) e o início da Segunda Guerra Mundial.

José Alberto de la Fuente (2005) entende que a vanguarda hispano-americana utilizou uma dialética que abriu horizontes de "fronteira" entre a realidade de seu tempo, a criação estética e ensaiou muitas maneiras para transitar do compromisso da palavra a reflexão sobre a história do continente confrontado com dilemas imperialistas. Os vanguardistas ampliam o campo temático da poesia, rompendo as fronteiras entre o real e o irreal, o verdadeiro e o falso, as relações do tempo e espaço perdem sua homogeneidade, relativizando-se os pontos de apoio que ordenam a realidade e a experiência (SCHOPF, 2000, p. 29).

A relação que estabelece com o público é intencionalmente antagônica, às vezes agressiva: querem contradizer os hábitos de seus prováveis leitores, tirando-o de sua posição passiva, mudar a sua maneira de conceber a literatura e suas funções dentro da sociedade (SCHOPF, 2000, p. 29). As maneiras que encontraram de realizar tudo o que se propuseram foram por meio de técnicas de escrita: neologismos, sintaxes anômalas, desconjuntada, o assíndeto, também a escrita automática ou semiautomática. Ruídos, sons ou onomatopeias dissonantes entram na poesia. Além da enumeração caótica, os paradoxos, as antíteses, a hipálage, o oximoro, a montagem de situações e textos diversos, a colagem e bricolagem, outros recursos com que os poetas vanguardistas tentavam comunicar suas contraditórias mensagens. Lugar expressivo também teve a imagem, isto é, a metáfora, a sinédoque ou metonímia surpreendente, nova, original (SCHOPF, 2000, p. 28).

Os movimentos vanguardistas hispano-americanos que buscaremos apresentar, nesse momento, são Criacionismo, Ultraísmo, Estridentismo, o vanguardismo no Peru com César Vallejo e o surrealismo de Pablo Neruda. Outros movimentos ecoaram pelo continente, mas buscamos trazer esse recorte devido ao desejo de ser sucinto. Voltando aos inícios do século XX na América Latina, o chileno Vicente Huidobro inaugura a publicação de manifestos com o *Non Serviam* de 1914, onde propõe que a nova poesia não deve imitar a natureza, mas criar realidades próprias. Chega a Paris em 1916, para uma estadia inicial de dois anos, como autor de três livros e um manifesto (*Ecos del Alma*, 1911; *Adán*, 1916; *Non Servian*, 1914; *El espejo del agua*, 1916)

e conhece importantes representantes do Cubismo, incorporando-se plenamente ao vanguardismo (VIDELA DE RIVERO, 2011, p. 33).

As principais características do Criacionismo (enquanto teoria estética) são uma arte/poesia autônoma, que busca propiciar a autonomia do signo estético com respeito a todo referente exterior e tenta remeter-se ao campo de sua própria pertinência, tratando de liberar o poema das restrições do real empírico; visão cosmopolita, que abre o hispano-americano a todos os estímulos da “cultura universal” e o impulsiona a viajar e conhecer novas paisagens, cidades e modos de viver; e técnicas de simultaneidade. “Uma arte autônoma, anti-mimética por excelência, em que prevalece a invenção racional sobre a cópia emocional” (SCHWARTZ, 1995, p. 75). As técnicas de simultaneidade, de eliminar a perspectiva, as diferenças espaciais ou temporais, apresentando um mesmo plano de recordações, intuições em forma de *collage*, servem ao poeta para a configuração do poema autônomo, para a configuração textual da viagem cosmopolita e para tentar, pela palavra, a viagem transcendente ou totalizadora (VIDELA DE RIVERO, 2011, pp. 33-34).

Em 1918, Huidobro se instalou em Madrid e publicou nesse mesmo ano dois livros essenciais da vanguarda, *Poemas Árticos* e *Equatorial*. Sob sua influência, se desenvolve o ultraísmo espanhol, que Jorge Luis Borges levará para Buenos Aires quando retornar em 1921. Apesar das diferenças, os dois movimentos, Criacionismo e Ultraísmo argentino, mostram uma raiz comum, o mesmo desejo de unir elementos heterogêneos e reconciliá-los em outro plano, de transgredir a lógica de pensamento e de resolvê-lo em uma reorganização paradigmática (VERANI, 1995, p. 80).

Em paralelo a carreira poética, Huidobro se comprometeu com questões políticas em alguns momentos de sua vida. Em 1923, graças a um texto contra o imperialismo britânico, *Finis Britanniae*, é raptado e agredido. Algum tempo depois, ao retornar ao Chile, se candidata à Presidência da República, apoiado pela Federação dos Estudantes. Depois retorna a Espanha a fim de participar da Guerra Civil (1936) e também luta junto aos aliados na Segunda Guerra, entrando em Berlim em 1944 (SCHWARTZ, 1995, p. 76). De acordo com Federico Schopf (2000, p. 34), o poeta chileno teve uma influência notável na poesia em espanhol, mas de forma intermitente, dispersa e pouco visível.

Jorge Luis Borges e os ultraístas argentinos ocupam Buenos Aires com manifestos de uma tendência eclética que condensa uma pluralidade de direções e deseja ser o vértice da fusão das

escolas estéticas de vanguarda (VERANI, 1995, p. 81). Para Schopf (2000, p. 34), o Ultraísmo argentino não foi um movimento consistente ou duradouro, mas serviu de estímulo ao desenvolvimento de uma nova poesia na Espanha e na Argentina. Valorizavam as inovações formais: a imagem desconcertante, síntese de duas ou mais imagens em uma; a montagem, dar espontaneidade a imaginação e liberdade na sugestão descontínua e descomedida; e o verso livre (VERANI, 1995, p. 81). Portanto, seus poemas consistem em uma série de metáforas, em cada uma contém uma sugestão própria e resume uma visão inédita sobre algum fragmento da vida (SCHOPF, 2000, pp. 34-35).

O ímpeto criador desse movimento foi promovido pelas revistas *Prisma* (1921-1922) e *Proa* (1922-1923 e 1924-1926) que culminam em *Martín Fierro* (1924-1927), fomentando o clima propício para acelerar a eclosão contra a prolongação do modernismo e, em geral, contra a cultura estabelecida, seus costumes e gostos literários. Seu objetivo central era a reforma das instituições literárias, a introdução de novos princípios estéticos e a criação de um público que assumiria esse novo gosto literário (SCHOPF, 2000, pp. 35-36). A figura mais significativa da vanguarda argentina foi o próprio Jorge Luis Borges, ainda que, em determinados momentos, tenha desprezado tal vínculo (VIDELA DE RIVERO, 2011, p. 110). De acordo com Jorge Schwartz (1995, p. 106), a revista *Martín Fierro* “marcou toda uma geração” e “foi o equivalente na Argentina da Semana de Arte Moderna brasileira: definiu um antes e um depois nas manifestações culturais e artísticas da América do Sul”.

As primeiras manifestações vanguardistas no México se deram por um grupo de escritores que se denominaram estridentistas: Manuel Marple Arce, Germán List Azurbide, Luis Quintanilla, Arqueles Vela. Esse movimento teve curta duração, de 1921 a 1927. A ruptura com a retórica pós-modernista é uma das principais exigências do grupo, além de criar e não copiar sendo outra de suas postulações (SCHOPF, 2000, 39). De acordo com Hugo J. Verani (1995, p. 82), a estratégia do Estridentismo era escandalizar o leitor com crítica excessivamente rigorosa contra a tradição oficial, concentrando sua fúria na academia, religião, ideologias reacionárias, heróis nacionais e poetas mexicanos consagrados.

O ponto de vista que promovem em suas produções é cosmopolita e o cenário a grande cidade moderna. Influenciados pelo Futurismo, exaltam o mundo da tecnologia, cantam para as máquinas (veem nele um meio de mudar a vida, em um país fundamentalmente agrário) e para os trabalhadores e suas reivindicações (SCHOPF, 2000, p. 40). Compreendem que suas atividades e

produções como uma expressão literária, a que faltava da revolução, ou seja, “motivados pela Revolução Mexicana de 1910 e pela Revolução Russa de 1917, distinguiram-se por lançar um movimento de vanguarda que tentou aliar a criação estética à revolução” (SCHWARTZ, 1995, p. 153). Promovem a renovação lírica com a sucessão de imagens cinéticas justapostas, sem pontuação e sem vínculos gramaticais, de disposição nova e ausência de anedota e descrição (VERANI, 1995, 82).

Para Schwartz (1995, p. 167), o movimento de vanguarda peruano é o que se destaca por sua radicalidade. Verani (1995) analisa que o primeiro grito de rebeldia que ecoou no Peru foi através do poema de Alberto Hidalgo "*La nueva poesía: manifiesto*" (1917) que não houve muita ressonância. Em 1922, com a publicação de *Trilce*, César Vallejo propõe um projeto estético inédito, em que “la lengua castellana es sometida a experimentos de desarticulación y recomposición tan radicales y audaces que el estilo se hace difícilmente comunicativo, es decir, adquiere una apariencia hermética”¹⁰ (SCHOPF, 2000, p. 44). Outras características formais são o verso livre, com ritmo mutável, que sustenta uma sintaxe irregular que estabelece conexões surpreendentes, antíteses, paradoxos e onomatopeias escatológicas, enumerações caóticas, ausência de pontuações e neologismos, por exemplo (SCHOPF, 2000, p. 44).

Os propósitos do *Trilce* (1922) não terminam no estabelecimento de uma comunicação poética, pois cria, a partir das sensações e experiências a que se refere ou expressa, simultaneamente, possibilidades de elaboração de novas descrições conceituais da realidade, justamente aquelas que correspondem às transformações que a modernidade trouxe à sociedade em que viveu o poeta (SCHOPF, 2000, p. 45). A poesia de Vallejo não é nova porque suas imagens ou sua técnica são novas, é nova na medida em que consegue expressar a "nova sensibilidade", ou seja, a subjetividade privada e social de seu tempo e as relações dessa subjetividade com a realidade externa. A palavra é parte essencial do seu poema não porque se fundamenta em nos comunicar estruturas linguísticas, mas porque o texto é significativo, apelativo, expressivo, denotativo, sugere associações, etc. (SCHOPF, 2000, p. 45).

Assim como Borges, Vallejo não compartilhará do fervor da vanguarda, rejeitando-a, pois a identifica como frivolidade lúdica (VERANI, 1995, p. 83). Junto com Pablo Neruda, Vicente Huidobro e Nicolás Guillén, Vallejo é uma das figuras-chave da poesia latino-americana e,

¹⁰ “a língua espanhola é submetida a experiências de desarticulação e recomposição tão radicais e audaciosas que o estilo se torna difícilmente comunicativo, ou seja, adquiere uma aparência hermética” (SCHOPF, 2000, p. 44, tradução nossa).

segundo Schopf (2000, p. 46), os quatro poetas são os fundadores da poesia atual. Schwartz (1995, p. 167) identifica que, se por um lado Vallejo estava propondo um projeto estético inédito, por outro lado estava José Carlos Mariátegui propondo um projeto ideológico, tornando-se o pensador marxista mais inventivo da década e do continente. A revista *Amauta* (1926-1930), dirigida por Mariátegui, apresenta o indigenismo como tendência literária, que denuncia a opressão social do indígena e busca sua reivindicação, sem ignorar a renovação artística, com técnicas de vanguarda e formas linguísticas de raízes indígenas, a tal ponto que alguns livros de poesia da época incluem glossário (VIDELA DE RIVERO, 2011, p. 142).

Outras tendências no Chile não se manifestaram na fundação de escolas ou movimentos coletivos, mas na produção literária de uma série de poetas, como Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casaneva, Luis Omar Cáceres, entre outros (SCHOPF, 2000, p. 47). Gloria Videla de Rivero (2011, p. 67) identifica em Pablo Neruda, desde 1925, influências ou modos surrealistas, com o afloramento do subconsciente, do onírico e do acaso, liberando a imaginação dos controles racionais. Em *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), já utiliza imagens vanguardistas inéditas, uma sintaxe trazida da prosa e a representação de um erotismo que rompeu as estruturas repressivas em que a tradição pós-modernista o manteve (SCHOPF, 2000, p. 47).

A partir de *Tentativa del hombre infinito* (1926) já não se fala de influência do surrealismo em Pablo Neruda, mas coincidência estética com o surrealismo (VIDELA DE RIVERO, 2011, p. 69). São quinze sequências que dão continuidade à "experiência frustrada de um poema cíclico", que carecem de pontuação e maiúsculas, os versos abandonaram o compasso e a rima, a sintaxe é descontínua, seu fio tende a se distorcer, a escrita (parece que) flui automaticamente, embora orientada para um tema: o caminho ao infinito, isto é, para a liberação do tempo, vigiado pelo poeta, controlado intermitentemente (SCHOPF, 2000, p. 47). São as visões de um sujeito perdido em um labirinto de confusões e perplexidades, que faz referência desordenada a intuições indistintas, a emoções indefinidas (VIDELA DE RIVERO, 2011, p. 70).

Por volta de 1927, a vanguarda adquire uma fisionomia diferente: a polêmica, a virulência expressiva e a ânsia por novidades diminuíram. Fatores históricos da época — o descontentamento social em países estagnados, a repercussão da crise econômica de 1929 e a proliferação dos golpes de estado dos anos 1930 — determinam os objetivos e a forma de ver o mundo dos escritores. O isolamento social e a frivolidade de um primeiro momento dão lugar a

uma projeção sociocultural maior, confluência explícita já na obra da revista *Amauta* (VERANI, 1995, p. 83). De acordo com Schopf (2000, p. 54), poetas hispano-americanos importantes, como Lezama Lima, Octavio Paz, Nicanor Parra e Gonzalo Rojas, que começaram seu trabalho inovador no início dos anos 1940 não podem ser considerados vanguardistas no mesmo sentido que os poetas anteriores, pois não se opõem mais diretamente ao modernismo e suas consequências, mas elaboram seus poemas em referência imediata ao sistema expressivo e às concepções de poesia iniciadas pela vanguarda.

Após a experiência da Primeira Guerra Mundial, da Grande Depressão, do fascismo e da Europa sendo o palco principal da Segunda Guerra Mundial, o eixo principal do movimento artístico se desloca para os Estados Unidos. A década de 1950 foi o período em que o mundo do capitalismo desenvolvido passou por uma fase excepcional de sua história, de acordo com Hobsbawm (1995, p. 202), devido à prosperidade econômica e avanços tecnológicos e científicos. Ainda que o avanço da economia americana durante esse período não tenha sido tão excepcional quanto o avanço em outros países de capitalismo desenvolvido, dominaram a economia do mundo após a Segunda Guerra Mundial, sendo responsável por quase dois terços da produção industrial global após seu término. Entre o início dos anos 50 e o início dos anos 70, lideraram a produção mundial de manufaturas, quadruplicando seu resultado, influenciando que o comércio mundial de produtos manufaturados aumentasse dez vezes, houve também um aumento no uso de combustíveis fósseis e o consumo total de energia nos Estados Unidos neste mesmo período triplicou (HOBSBAWM, 1995, pp. 205-206).

Além da exportação dos manufaturados, o país também exportou o modelo de produção em massa fordista para todos os cantos do planeta e a consciência do consumidor, que após a revolução tecnológica, passou a acreditar que a novidade não era apenas melhor que o antigo, mas também altamente revolucionária, tratando-se essa o principal recurso de venda dos anos seguintes (HOBSBAWM, 1995, pp. 207-208). A lista das novidades tecnológicas que se popularizaram nesse período é de tamanho considerável e alguns produtos são

[...] televisão; discos de vinil (os LPs surgiram em 1948), seguidos de fitas (as fitas cassete surgiram na década de 1960) e dos compact discs; pequenos rádios portáteis transistorizados [...], relógios digitais, calculadoras de bolso a bateria e depois a energia solar; e os eletrodomésticos, equipamentos de foto e vídeo. [...] (HOBSBAWM, 1995, p. 208).

A emergência das tecnologias eletrônicas influenciou diretamente o desenvolvimento da cultura de massas e produziu um impacto na divisão tradicional da cultura, que até meados do século XIX, era vista como de um lado, erudita, e de outro, popular. Os movimentos de vanguarda do início do século XX, citados anteriormente, também pensavam sobre a relação entre arte, ciência e tecnologia. Suas questões podiam ser apresentadas em conjuntos de oposições binárias:

[...] individual versus industrial creation, the artist versus the engineer, “art” versus “life”, traditionalism versus progress, the blessings versus the destructiveness of technology, anthropocentrism versus the inhuman character of the machine, “art for art’s sake” versus applied art and commercialism. One effect of the continuous artistic exploration of this field has been the gradual merging of some of these oppositions. This does not mean, however, that they have been annihilated altogether (HUHTAMO, 1996, pp. 236-237).¹¹

Por conseguinte, enquanto essas inovações tecnológicas transformavam a vida humana (e a própria arte), nos Estados Unidos também surgiam movimentos insatisfeitos com as desigualdades e problemas sociais decorrentes da guerra do Vietnã, conflitos raciais e lutas feministas, fomentando um período de radicalismo político. Nesse contexto, emergem dois artistas exponenciais na arte da performance da década de 1950: o músico e compositor John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham. Ambos foram alunos da Black Mountain College que, em 1936, no estado da Carolina do Norte, acolheu a experiência dos artistas europeus vanguardistas e se estabeleceu com o objetivo de desenvolver a experimentação nas artes (COHEN, 2013, p. 43).

John Cage buscou incorporar em seus projetos silêncios e ruídos humanos, evidente na composição *4'33''* (1959), e o não previsto, como em *Water Walk* (1960), em que o músico incluiu em sua composição elementos como eletrodomésticos e utilidades domésticas, sendo um defensor da performance colaborativa por parte da audiência. Cunningham propõe uma dança fora de compasso, isto é, uma dança que não acompanha a música, “abrindo, nessa quebra, passos importantes para o movimento da dança moderna” (COHEN, 2013, p. 43).

No fim dessa década surgem também os *happenings*, ações promovidas por artistas que são, ao mesmo tempo, o evento e a obra de arte (GOMPERTZ, 2013, Posição Kindle 49343),

¹¹ “[...] individual vs. criação industrial, o artista vs. o engenheiro, arte vs. vida, tradicionalismo vs. progresso, as bênçãos vs. as destruições da tecnologia, o antropocentrismo vs. o caráter inumano da máquina, a ‘arte pela arte’ vs. a arte aplicada e a comercialização. Um efeito da contínua exploração artística desse campo tem sido a fusão gradual de algumas dessas oposições. O que não significa, no entanto, que tenham disso completamente aniquiladas” (HUHTAMO, 1996, pp. 236-237, tradução nossa).

com a interação entre diferentes linguagens artísticas. Allan Kaprow passa a ser o centro da ação dos *happenings* ao realizar na Reuben Gallery, em New York, seu *18 Happening em 6 partes* (1959), incorporando um novo conceito de encenação e muitas ideias que serão propagadas nas décadas seguintes (COHEN, 2016, p. 43). A princípio, essas ações têm uma proposição inicial, mas não roteiro. O que se desenrola durante o evento parte do princípio do acaso/acontecimento na relação tríade (ambiente, artista propositor e público) e ocorre em tempo real.

Em paralelo aos *happenings* nos Estados Unidos, surgia no Japão o grupo Gutai e na Europa, pelo nome de Fluxus, um movimento performático similar. Enquanto o grupo de artistas japoneses buscava usar o corpo todo na criação de sua arte, o movimento Fluxus consolidou-se como uma atividade intermediária internacional de artistas, escritores, cineastas e músicos, que

[...] posicionavam o corpo em termos fenomenológicos, fazendo-o emergir com o mundo. Centralizavam-se no corpo como principal meio de interrogação das condições mesmas nas quais os indivíduos interagem para produzir significados sociais. [...] O movimento Fluxus estava preocupado em realizar ações enganosamente simples para se concentrar na sutileza de um gesto e produzir uma fusão entre arte e vida (SANTAELLA, 2003, p. 255).

Outra manifestação surgirá nos anos seguintes nos Estados Unidos e se trata da *body art* (arte do corpo), em que o corpo do artista passa a ser o instrumento da arte. Nesse caso é somada a experimentação cênica, em conjunto com novas tendências de multilinguagem e a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra, noção lançada pelo pintor Jackson Pollock¹² (COHEN, 2013, pp. 43-44). Portanto, o conteúdo da *body art* é o próprio ser físico do artista, isto é, o seu corpo é o próprio material de realização de intervenções. Dessa forma, o conteúdo dessa manifestação é visto como autobiográfico, o artista propositor não está desempenhando um papel nem representando uma entidade abstrata, é uma manifestação primariamente pessoal e privada (SANTAELLA, 2003, p. 261) Essas ações são geralmente associadas à violência, à dor e ao esforço físico. Não é incomum a mobilização do uso de fluidos corpóreos, como sangue, suor, esperma e saliva, na realização desses trabalhos. A materialidade do corpo é abordada em cenas e gestos muitas vezes na forma de rituais e sacrifícios, podem ocorrer inscrições corporais, ferimentos, atos repetitivos, deformações, escarificações, travestimentos etc.

¹² Conhecido pelo *action painting*, Jackson Pollock foi, segundo Beckett (1994, p. 369), o “primeiro pintor a abandonar toda e qualquer convenção temática central e a derramar tinta em vez de usar pincel e paleta”, isto é, ele deitava “as grandes telas no chão e lançava sobre elas não apenas tinta, mas toda a energia de seu corpo” (SANTAELLA, 2003, p. 253).

Para Lucia Santaella (2003, p. 262), “o cenário das artes do corpo estaria completamente dominado pelos homens, nos anos 60, se não fosse pela dança inovadora de Ivonne Rainer e Simone Forti, as atividades do grupo Fluxus de Yoko Ono e Alison Knowles e a música de Charlotte Moorman”.

De acordo com Cohen (2013, p. 44), na transição entre 1960 e 1970 determinadas ações artísticas se tornaram ainda mais complexas, sofisticadas e conceituais, adicionando tecnologias que incrementam o resultado estético e posicionando o corpo do artista como centro da ação. Este período torna-se então o marco temporal no qual os estadunidenses passam a nominar determinadas situações de arte ao vivo como performance. A genealogia dessa prática pode ser diferente, como já citado anteriormente, de acordo com o país ou território que é analisado. Por exemplo, no Brasil, podem-se pensar como precursores da arte da performance Flávio de Carvalho que trabalhou na década de 1930 e os artistas visuais Hélio Oiticica e Lygia Clark nas décadas de 1950 e 1960 (TAYLOR, 2015, p. 61).

O período em que surge essa prática, nos anos 1960 — uma época turbulenta em muitas partes do mundo — é na América Latina um período de extrema violência, com golpes militares ao longo da região, massacres e desaparecimentos. Esse contexto converte toda ação performática em um ato com ressonâncias locais. Logo, um ato corporal que perturba o cotidiano pode ser visto como uma performance de resistência à censura. Em momentos de ditadura, os militares podem controlar os meios, os editoriais, os roteiros e os corpos dos cidadãos; entretanto, escapam os mínimos gestos. Isto é, controlam o ir e vir, mas não todos os gestos do corpo. Este é o exemplo de como a performance, apesar das tradições e trajetórias compartilhadas, sempre brota no local e ganha força local. Enquanto os artistas buscavam formas de interromper o espetáculo hegemônico de dominação cultural e política, os intelectuais e estudantes se rebelavam contra o militarismo, o racismo, o sexismo de suas sociedades e contra as instituições identificadas com o poder (TAYLOR, 2011).

2.2 PERFORMANCE E ARQUIVO NA AMÉRICA LATINA

Diante de toda a discussão em torno do surgimento dos estudos da performance que desenvolvemos anteriormente, pensaremos a seguir com as proposições de Diana Taylor. Em seu

livro *Performance* (2015), afirma que o termo que dá nome ao volume, segundo os artistas, ativistas e acadêmicos do Instituto Hemisférico, faz referência a uma ampla gama de comportamentos e práticas corporais (TAYLOR, 2015, p. 16). Outra maneira ampla de defini-la é ser um fazer, algo feito. A partir desse sentido, pode-se pensar na dança, no teatro, nos atos sociopolíticos e culturais como os esportes, os rituais, as manifestações e protestos políticos, os desfiles militares, os funerais e também as artes performáticas. As performances “operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas”¹³ (TAYLOR, 2015, p. 22). Essas diversas ações e eventos têm elementos reiterados que se (re)atualizam em cada momento que se realizam.

Taylor (2015) identificou que a palavra performance é um termo de origem inglesa que não tem tradução equivalente no português ou espanhol, na América Latina. Em espanhol pode apresentar um uso ambíguo, uma vez que pode ser difundido com artigo definido masculino (“*el performance*”¹⁴) ou feminino (“*la performance*”), em que, correntemente, o primeiro se refere a acontecimentos do mundo dos negócios e da política¹⁵, enquanto o segundo geralmente denota acontecimentos vindos das artes¹⁶. No uso que abarca o segundo sentido, refere-se à arte performática e, mais recentemente, artistas e estudiosos passaram a se referir mais amplamente também a dramas sociais e práticas incorporadas. Essa mudança de foco permite, de acordo com a autora, repensar a produção e a expressão cultural a partir de um lugar que não seja a palavra escrita que domina o pensamento latino-americano desde a invasão e colonização da América, mudando o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático (TAYLOR, 2013).

Ángel Rama em *La ciudad letrada* (1998, pp. 21-22) afirma que por mais que rituais mágicos continuassem a ser aplicados para que fosse garantida a posse da terra nos territórios que

¹³ “[As performances] operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o sentido de identidade a partir de ações reiteradas” (TAYLOR, 2013, p. 22, tradução nossa).

¹⁴ Ainda que seja visto o uso com pronome masculino, o Dicionário da Língua Espanhola da *Real Academia Española* reconhece o termo como substantivo feminino.

¹⁵ Por exemplo, Francisco Gómez García publica o artigo “Responsabilidad social corporativa y performance financiero: treinta y cinco años de investigación empírica en busca de un consenso”, na revista *Principios: estudios de economía política*, em 2008, em que performance equivale a desempenho de algo ou alguém em uma determinada área.

¹⁶ Raquel Cercós Raichs para falar sobre a memória e o trabalho do artista Joseph Beuys publica o artigo acadêmico “El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la memoria y la performance”, fazendo uso do termo antecipado por artigo feminino para tratar de arte performática, na revista *Historia y Memoria de la Educación*, em 2017.

hoje figuram como América Latina durante o período de “conquista” no século XVI, “las ordenanzas reclamaron la participación de un script (en cualquiera de sus divergentes expresiones: un escribano, un escribiente o incluso un escritor) para redactar una escritura”¹⁷. Ou seja, a palavra escrita, escritura, reservada ao escriba/copista/escrevente é a ação que vai dar fé, isto é, testificar, afirmar a verdade do relatado ou a autenticidade de alguma coisa. Ela passa a vista como “la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario”¹⁸, pois “estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia pero, sobre todo, consolidaba el orden por su capacidad para expresarlo rigurosamente en el nivel cultural”¹⁹ (RAMA, 1998, p. 22).

Diana Taylor (2013) deixa claro que, com a colonização da América, o que mudou não foi que a escrita deslocou a prática incorporada, uma vez que os próprios colonizadores trouxeram também suas práticas incorporadas e algumas comunidades locais praticassem a escrita antes da colonização²⁰, mas alterou o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas de saber. Isto é, as práticas não verbais, como dança, ritual e culinária, por exemplo, que serviam para preservar uma noção de identidade e de memória comunitária, não foram consideradas como formas válidas de conhecimento e foram substituídas por outras. Taylor defende a ideia de que a fratura não é entre

[...] a palavra escrita e a falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual) (TAYLOR, 2013, p. 48).

O termo arquivo tem raiz na palavra grega *arkhé* e etimologicamente significa tanto um começo, o primeiro lugar, quanto um comando, o governo. Ele pode assumir diferentes formas, mas todas aparentemente resistentes à mudança, tais como documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, entre outros. Taylor (2013, p. 49) considera que a memória

¹⁷ “as ordenanças pediam a participação de um script/roteiro (em qualquer uma de suas expressões divergentes: um escriba, um escrevente ou até um escritor) para escrever uma escritura” (RAMA, 1998, pp. 21-22, tradução nossa).

¹⁸ “a única válida, em oposição à palavra falada que pertencia ao reino dos inseguros e precários” (RAMA, 1998, p. 22, tradução nossa).

¹⁹ “Estava livre das vicissitudes e metamorfoses da história, mas, acima de tudo, consolidou a ordem por sua capacidade de expressá-la rigorosamente no nível cultural” (RAMA, 1998, p. 22, tradução nossa).

²⁰ Em forma de pictogramas, hieróglifos ou sistema de nós, a escrita tida entre os astecas, maias e incas, não substituíam a expressão vocal performatizada, ou seja, apesar de altamente valorizada, ela era originalmente um lembrete para a performance, um auxílio mnemônico, e dependia muito mais da cultura incorporada para sua transmissão do que o inverso (TAYLOR, 2013, p. 46-47).

arquivística “sustenta o poder” e “trabalha a distância, acima do tempo e do espaço”. Em outras palavras, o arquivo possibilita que quem o consulte recupere fragmentos de um tempo e/ou de um espaço que já não são mais o mesmo, mas isso não significa que a sua própria composição não seja arbitrária e determinada.

O arquivo, assim como a performance, não aspira à neutralidade ideológica²¹. Ele preserva a memória pelo arquivamento de diferentes itens, mas algo ou alguém tem o poder de decidir o que entra e o que fica de fora e essa decisão segue apenas a vontade de quem decide. Além disso, ao longo do tempo, o que muda em relação ao arquivo é a característica de como os elementos que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados, alterando seu valor, relevância ou significância em relação a alguma outra coisa (história de um país ou de uma personalidade histórica/política/social, por exemplo) (TAYLOR, 2013, p. 49).

Tampouco se deve ignorar que o que faz um objeto importante dentro de um arquivo é a sua própria seleção para composição do mesmo, logo se ele está fora, questiona-se seu mérito. E o arquivo também pode sofrer influências externas, não resiste por si só à corruptibilidade e à manipulação política, visto que itens podem aparecer misteriosamente no arquivo ou então desaparecer dele (TAYLOR, 2013, p. 49).

O repertório, por outro lado, funciona como uma espécie de inventário de práticas efêmeras, que se dão no aqui e agora, tais como performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, entre outros. Exige a presença de pessoas, para produção e reprodução do conhecimento, sendo parte da transmissão; e as ações são mutáveis, em contraposição aos objetos do arquivo, que são supostamente estáveis. O repertório guarda e, ao mesmo tempo, transforma as coreografias, mas ainda que “a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo” (TAYLOR, 2013, p. 50).

Em relação à questão do desaparecimento, o arquivo e o repertório se comportam de maneiras distintas. O arquivo não consegue capturar a memória incorporada — uma performance, por exemplo —, mas isso não significa que ela, enquanto comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo, desapareça.

²¹ Donna Haraway em *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991) faz uma análise histórico-crítica sobre a ciência, o humanismo e o feminismo e conclui que nenhuma teoria é livre de juízo de valor (esses, produzidos historicamente) e subjetividade. Ao reconhecer, portanto, a parcialidade de sua própria visão, redefine a objetividade como um conhecimento situado. Sendo assim, afirma-se que nenhuma abordagem ou posição é “neutra”.

[...] O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de ‘agoridade’. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento (TAYLOR, 2013, p. 50).

Tanto o arquivo quanto o repertório são fontes importantes de informação, cada um suplanta insuficiências do outro e, em geral, trabalham em conjunto. Não obstante, o comum é que se tente exilar o repertório no passado, como se num conjunto binário, o repertório pertencesse à memória e ao passado e o arquivo à história e ao tempo vigente. Taylor (2013) não está de acordo com essa leitura e considera que repertório e arquivo não se dão de forma sequencial, em que o primeiro surge e desaparece para que o segundo prospere. Tampouco se trata de um complexo de duas forças iguais, mas contrárias, em que o escrito e o arquivado correspondam ao poder hegemônico e o repertório ofereça a resistência anti-hegemônica. Também as performances incorporadas podem contribuir para a manutenção de uma ordem social repressiva, como podemos observar no amplo espectro de práticas políticas nas Américas,

[...] desde os sacrifícios humanos anteriores à conquista até as queimas nas fogueiras ordenadas pela Inquisição, ou até os linchamentos de afro-americanos ou os atos contemporâneos de tortura e os desaparecimentos, patrocinados pelo Estado. Não precisamos polarizar a relação entre esses tipos diferentes de conhecimento para reconhecer que, frequentemente, eles têm se mostrado antagonicos na luta pela sobrevivência ou supremacia cultural (TAYLOR, 2013, p. 53).

Tendo em vista a abordagem do antecedente histórico da arte performática, a partir das vanguardas europeias, percebe-se que o termo teórico performance é posterior ao objeto e à prática. Emergiu como um deslocamento disciplinar e acabou sendo depois absorvida pelas fronteiras acadêmicas, para ser tratado “como um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo” (TAYLOR, 2019, p. 18). O que os estudos da performance buscam analisar são uma multiplicidade de práticas e eventos que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião e funcionam como “atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados” (TAYLOR, 2019, p. 12). Algo pode ser performance ou ser estudado e entendido como uma performance. A performance, para Diana Taylor, “funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise” (TAYLOR, 2013, p. 17). É, portanto, uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma lente metodológica. Dessa forma,

[...] obediência civil, resistência, cidadania, gênero, identidade étnica e sexual, por exemplo, são ensaiados e performados diariamente na esfera pública. Entendê-los como performances indica que a performance também age como uma epistemologia. (TAYLOR, 2019, p. 12)

Existe, assim, um entendimento em relação à performance que a identifica simultaneamente como “real” e “construída”, isso porque essas práticas tendem a reunir o que historicamente foi segmentado em “discursos distintos, supostamente independentes, ontológicos e epistemológicos” (TAYLOR, 2019, p. 12). Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1999), em seu relatório para a Fundação Rockefeller sobre os estudos da performance, afirma que “os estudos da performance são mais do que a soma de suas inclusões” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1999, n.p.). Isso porque se trata de uma disciplina que se baseia e sintetiza abordagens de diferentes áreas (artes cênicas, ciências sociais, estudos feministas, estudos de gênero etc.) e pode examinar qualquer item ou artefato de arte ou cultura (seja texto, arquitetura, artes visuais) não de forma individual e engessada, mas como atores em relacionamento contínuo (SCHECHNER, 2013). Ou seja, tudo que é estudado pelos estudos da performance é considerado práticas, eventos e comportamentos, não como coisas e objetos. Dessa maneira, mantém-se a qualidade de vivacidade inclusive quando se lida com mídias ou materiais de arquivo.

2.3 A NARRATIVA PERFORMÁTICA DE *LUMPÉRICA* (1983), DE DIAMELA ELTIT

De acordo com Schechner (2013), aceitar as inter-relações que se dão com os estudos da performance significa opor-se ao estabelecimento de qualquer sistema único de conhecimento, valores ou assuntos. É fundamental reconhecê-lo como um campo aberto, multivocal e autocontraditório. Para se pensar o comportamento de um artefato relativamente estável, como uma pintura, por exemplo, pergunta-se:

[...] how, when, and by whom was it made, how it interacts with those who view it, and how the painting changes over time. The artifact may be relatively stable, but the performances it creates or takes part in can change radically. The performance studies scholar examines the circumstances in which the painting was created and exhibited; she looks at how the gallery or building displaying the painting shapes its reception. These and similar kinds of performance studies questions can be asked of any behavior, event, or material object. Of course, when performance studies deals with behavior — artistic, everyday, ritual, playful, and so on — the questions asked are closer to how performance

theorists have traditionally approached theatre and the other performing arts²² (SCHECHNER, 2013, p. 2).

Para este trabalho, compete questionar de que forma podemos entender como performático um texto literário perguntando como, quando e por quem foi escrito, como interage com quem o lê e como ele muda com o tempo. Portanto, no sentido de entender *Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit, como uma narrativa performática pensaremos, ademais das contribuições de Diana Taylor, a partir das proposições de Graciela Ravetti.

Em 1979, o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) foi concebido e a escritora Diamela Eltit foi uma das integrantes e fundadoras do grupo ativista chileno que utilizavam ações de arte para desafiar o governo de Pinochet e intervir no cotidiano de Santiago, questionando as práticas e as instituições políticas. Pensavam em que relação poderia ser feita entre arte e política. As intervenções urbanas buscavam alterar a normalidade da vida pública imposta pelo terror ditatorial, haja vista que atividades coletivas públicas, como greve e manifestações eram uma impossibilidade em decorrência da imposição do toque de recolher, isto é, a proibição de circular livremente pelas ruas, e o Estado de Sítio, que costuma ser decretado em tempos de guerra ou de revoltas populares. O CADA era formado por cinco pessoas: Lotty Rosenfeld (artista visual), Juan Castillo (artista visual), Raúl Zurita (poeta), Fernando Balcells (sociólogo) e Diamela Eltit (escritora). Apostaram em estratégias alternativas de resistência para intervir no silêncio imposto com o golpe militar de 11 de setembro de 1973 e empreenderam uma série de trabalhos na cidade.

Em 1983, Diamela Eltit publica sua primeira obra literária chamada *Lumpérica*, dez anos após o golpe militar no Chile, em que despeja luz e foco sobre L. Iluminada e um conjunto de sujeitos, conhecidos por serem “los desarrapados de Santiago, pálidos y malolientes”²³ (ELTIT, 1983, p. 7), que beiram a invisibilidade, habitando a praça durante um período proibido. São, ao mesmo tempo, os rejeitados pela sociedade chilena, mas vigiados atentamente, pelo/a narrador/a que se serve da captura uma câmera para criar sua voz poética e narrar os eventos que acontecem

²² “[...] como, quando e por quem foi feita, como interage com quem a vê e como a pintura muda com o tempo. O artefato pode ser relativamente estável, mas as performances que cria ou participa podem mudar radicalmente. O estudioso de estudos da performance examina as circunstâncias em que a pintura foi criada e exibida; examina como a galeria ou o prédio que exhibe a pintura molda sua recepção. Esses e outros tipos similares de perguntas sobre estudos da performance podem ser feitos sobre qualquer comportamento, evento ou objeto material. É claro que, quando os estudos da performance lidam com o comportamento – artístico, cotidiano, ritual, de jogo etc. – as perguntas são mais próximas de como os teóricos da performance tradicionalmente abordavam o teatro e as outras artes do espetáculo” (SCHECHNER, 2013, p. 2, tradução nossa).

²³ “Os esfarrapados de Santiago, pálidos e fedorentos” (ELTIT, 1983, p. 7, tradução nossa).

naquele local. O romance é dividido em dez capítulos enumerados, que apresentam distintos gêneros e focos narrativos e que podem ser lidos, de certa forma, independentemente uns dos outros, subvertendo o formato tradicional de romance.

O romance reúne em seu interior

[...] las instancias en las que la literatura dejó de ser libro para existir como *performance* y fundirse en una triple exterioridad: *biográfica* (la autora mujer exhibe las cortaduras y quemaduras de sus brazos y piernas durante una lectura pública cuya imagen de registro volverá fotográficamente a la novela), *social* (el burdel donde se realiza la lectura existe cotidianamente como un escenario de marginación y explotación sexuales) y *multimedia* (el arte, el cine y el video transfiguran la palabra impresa en un cruce de mediaciones extra-literarias). La novela *Lumpérica* recoge fotográficamente la imagen de los cortes que su autora ha experimentado en el tránsito entre *cicatriz* (el cuerpo biográfico) y *grafía* (el cuerpo escritural), y ese tránsito inscribe en el interior del libro las roturas existenciales que las disociaciones entre el registro-arte y el registro-vida le infringieron al marco de la literatura²⁴ (RICHARD, 1990, p. 97, grifo da autora).

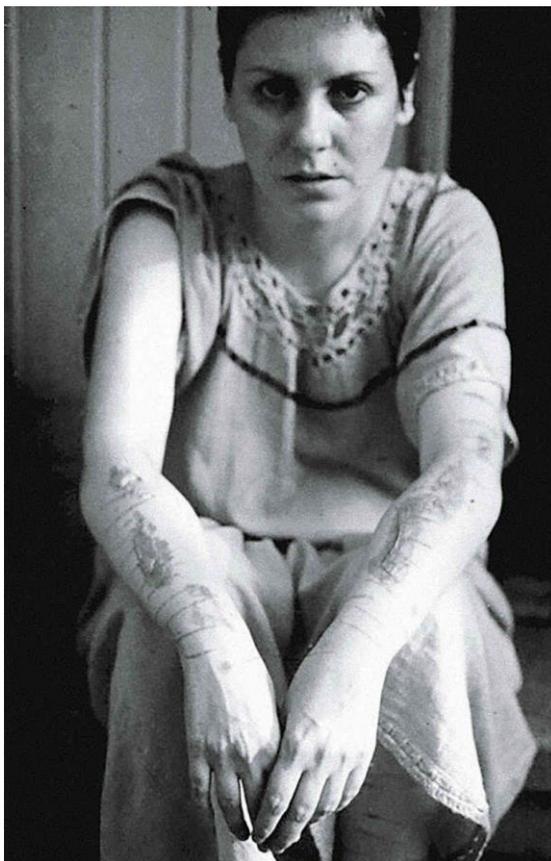
Nelly Richard (1994, p. 63) sugere que o sujeito da arte e da literatura que surgiu no pós-golpe e conformou um novo movimento artístico (*nueva escena* que será retratado no capítulo seguinte) era aquele não sujeito, o sujeito em crise, desconstruído, fragmentado em várias unidades, sendo expresso por meio de biografia pessoal em resposta ao fracasso das grandes delimitações ideológicas da identidade coletiva. Buscava também fazer o cruzamento entre texto e imagem na literatura, incorporando o dispositivo da visualidade à escrita, e também trazendo um caráter metadiscursivo, enunciados que fornecem subsídios conceituais e atestam, ao mesmo tempo, a necessidade (autorreflexiva) que o artista tem de comentar sobre sua própria prática para orientar a decifração da obra em um contexto de censura, opacidades e conflitos de interpretações (RICHARD, 1990, p. 97).

Em 1980, três anos antes do lançamento de sua primeira obra literária, Diamela Eltit performa “Zonas de dolor” (Zonas de dor). O arquivo disponibilizado pelo *Hemispheric Institute of Performance and Politics* (Instituto Hemisférico) sobre essa performance é um vídeo de 14 minutos e 51 segundos, que pode ser segmentado em três partes. A primeira é a exibição de uma

²⁴ “[...] os casos em que a literatura deixou de ser um livro para existir como uma *performance* e se fundiu em uma tríplice exterioridade: *biográfica* (a autora mulher exhibe os cortes e queimaduras nos braços e pernas durante uma leitura pública cuja imagem gravada retornará como fotografia no romance), *social* (o bordel onde a leitura é realizada existe diariamente como um cenário de marginalização e exploração sexual) e *multimídia* (arte, cinema e vídeo transfiguram a palavra impressa em uma encruzilhada de mediações extraliterárias). O romance *Lumpérica* reúne fotográficamente a imagem dos cortes que sua autora experimentou na passagem entre *cicatriz* (o corpo biográfico) e *grafía* (o corpo das escrituras), e esse trânsito inscreve no interior do livro as rupturas existenciais que as dissociações entre o registro-arte e o registro-vida a infringiram ao marco da literatura” (RICHARD, 1986, p. 97, grifo da autora, tradução nossa).

foto da autora (Figura 1) com os braços enfaixados, após ter infligido em seu próprio corpo cortes e queimaduras (corpo como suporte de signos), foto que está inserida em *Lumpérica* (1983) no oitavo capítulo “Ensayo General”.

Figura 1 — Diamela Eltit com os braços enfaixados, imagem inserida em *Lumpérica*



Fonte: Semana (2017).

A segunda parte é uma gravação que se passa em um bordel de um bairro de Santiago, em que Diamela lê fragmentos do texto que pode ser encontrado no quarto capítulo do mesmo livro (Figura 2).

Figura 2 — Diamela Eltit lê fragmento de *Lumpérica* em um bordel de Santiago



Fonte: Memoria Chilena (1979).

E, por fim, a terceira parte é quando lava a calçada em frente ao bordel (Figura 3) e projeta uma foto de seu rosto em uma das paredes adjacentes ao bordel. Para o evento, a rua foi iluminada com um poderoso holofote, sob o conceito de mostrar as áreas obscurecidas pela sociedade. Tratou de derrubar as fronteiras entre as palavras do seu futuro romance, o seu corpo e o espaço habitado por “mulheres públicas”.

Figura 3 — Fotografia de *Zonas de dolor I*, 1980



Fonte: Memoria Chilena (1980).

A artista, portanto, coloca o seu corpo em foco a partir da sua resignificação política e social. Eltit chama suas ações de arte/performances como “su arte de la intención”:

Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún.

Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos del sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales²⁵ (GALAZ, IVELIĆ, 1988, pp. 217-219).

A autora recorreu diversos espaços como prostíbulos, prisões e hospícios que designou como zonas de dor, referências a essas ações se encontram em seu trabalho literário, que as incorporou como registro visual a seu texto final. Magda Sepúlveda (2008, p. 73) questiona as razões das ações de arte:

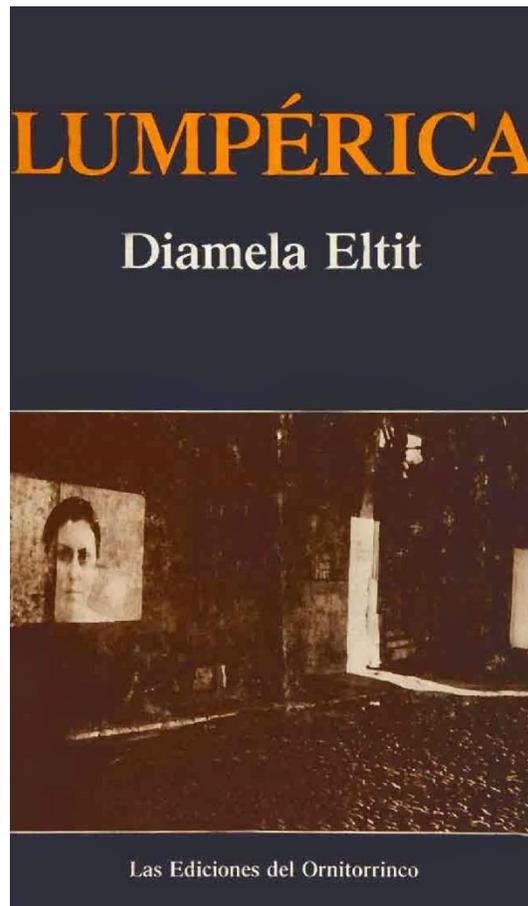
¿Qué significados adquiere aquí el lavado de la calle? Lavar es eliminar la excrescencia, borrar los orines de la noche arrabalera anterior. Llegamos aquí a la misma encrucijada entre mancha, limpieza y derrame de fluidos. Sin embargo, Eltit opta por limpiar la mancha. ¿Busca higienizar la urbe? Por momentos, Eltit se me asemeja al artista naturalista en su deseo de iluminar y limpiar los márgenes oscuros de la ciudad. En otros momentos, la veo interesada en mostrar quién ejecuta los procedimientos de limpieza; [...]. De estas tensiones, la más interesante, para mí, es la acción de situarse en un lugar marginal de la ciudad versus el gesto publicitario de proyectar su rostro en la muralla²⁶ (SEPÚLVEDA, 2008, p. 73).

²⁵“Dos bordéis mais vis, sórdidos e abandonados do Chile, chamo minha arte de arte da intenção. Peço-lhes iluminação permanente: delírio. Digo que não serão sobras, que não serão mais flagelos, digo que resplandecentes serão ainda mais conventos espirituais. Porque são mais puros do que os cargos públicos, mais inocentes do que os programas governamentais mais limpos. Porque suas casas são hoje a mais-valia do sistema: sua dignidade máxima. E eles definitivamente marginalizados, entregam seus precários corpos consumidos em troca de algum dinheiro para se alimentarem. E seus filhos crescem nesses lupanares. Mas é nossa intenção que algum dia essas ruas se abram e sob os raios do sol eles dancem e cantem e que suas cinturas sejam agarradas sem violência na dança, e que seus filhos dominem as escolas e universidades: que eles tenham o dom de noite de sono. Insisto que já pagaram tudo o que fizeram travestis, prostitutas minhas iguais” (GALAZ, IVELIĆ, 1988, pp. 217-219).

²⁶ “Que significados a lavagem da rua adquire aqui? Lavar é eliminar a excrescência, apagar a urina da noite suburbana anterior. Chegamos aqui na mesma encruzilhada entre mancha, limpeza e derramamento de fluido. No entanto, Eltit opta por limpar a mancha. Você está querendo higienizar a cidade? Às vezes, Eltit se assemelha ao artista naturalista em seu desejo de iluminar e limpar as margens escuras da cidade. Outras vezes, vejo-a interessada em mostrar quem executa os procedimentos de limpeza; [...]. Dessas tensões, a mais interessante, para mim, é a ação de se colocar em um lugar marginal da cidade versus o gesto publicitário de projetar o rosto na parede” (SEPÚLVEDA, 2008, p. 73, tradução nossa).

A fotografia de Eltit projetada na parede adjacente ao bordel é a imagem que ilustra a capa da primeira edição de *Lumpérica* (1983).

Figura 4 — Capa da primeira edição de *Lumpérica*



Fonte: Eltit (1983).

Ela imprime seu rosto e corpo na cidade e, instalada em um bordel, se torna mais uma mulher pública. Graciela Ravetti (2002), em “Narrativas performáticas”, presente no livro *Performance, exílio, fronteiras*, considera narrativas performáticas como tipos específicos de textos escritos que compartilham certas características com a performance, no amplo sentido da definição, tanto no âmbito cênico quanto político-social. Os aspectos compartilhados são:

a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local de enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETTI, 2002, p. 47).

Segundo o trecho acima, caso exista alguma interferência de informações do espaço privado — como um evento da biografia ou local de escrita da autora — tomando forma no âmbito público através da representação ficcional, isso faz com que tanto os fatos quanto os lugares sejam dotados de novos significados políticos e culturais. Para determinar se um texto assume uma perspectiva performático-performativa²⁷, Ravetti (2002, pp. 47-48) busca analisar as características que os fatos biográficos adquirem nessa transição do privado ao ficcional e público, de que forma o que era experiência passa a ocupar um lugar na ficção. Afirma que esse fato de misturar a “vida real” com a ficção não se trata de um procedimento gratuito ou irrelevante, cabe compreender que essa performance escrita “funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado” (RAVETTI, 2002, pp. 47-48). Ou seja, é necessário desvendar, a partir desses indícios, quais são essas experiências postas novamente em circulação através da metamorfose ficcional, uma vez que são deformadas, parodiadas, desconstruídas, sofridas.

De acordo com Eugenia Brito (1990, p. 129), *Lumpérica* (1983) compõe uma história assumindo uma fratura, com uma série de espelhos que se sobrepõem, formulando, a cada um deles, uma imagem que se levanta, sobe e desce em pelo menos uma de suas partes. E nesse entretecido, como citado acima, em pelo menos dois momentos se confunde a protagonista L. Iluminada na pessoa de Diamela Eltit. Na fotografia da autora com os braços enfaixados após ter infligido em seu próprio corpo cortes e queimaduras que introduz o oitavo capítulo. A mulher-protagonista que se senta em uma praça de Santiago do Chile escreve sobre seu próprio corpo a linguagem do esfarrapados, desta imagem que advém a metáfora espelho e a concretização desse processo se dá no *Ensayo General*, o capítulo oitavo, em que a ruptura da pele coincide com a fratura da sintaxe e com a ruptura de um sentido único, globalizante, que abate todos os planos narrativos por integrados pelo romance (BRITO, 1990, p.114).

E.G. 1

Muge/r/apa y su mano se final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac/a-nal su forma (ELTIT, 1983, p. 142).

Horizontal sentido acusa la primera línea o corte del brazo izquierdo.

Es solamente marca, signo o escritura que va a separar la mano que se libera mediante la línea que la antecede. Este es el corte con la mano.

²⁷ A autora toma para seu trabalho a fundamentação de John Austin acerca do conceito de performativo, “no sentido de que em toda enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, ilocutório, que modifica e determina a relação entre os interlocutores” (RAVETTI, 2002, p. 48).

En cambio —hacia arriba— se vuelve barro, barrosa, barroca la epidermis (ELTIT, 1983, p. 145).

El primer corte, si es aislado, es el ensayo general.

¿Es realmente un corte?

Sí, porque rompe con una superficie dada. Sobre esa misma superficie el corte parcela un fragmento que marca un límite distinto. El corte debiera verse como límite. El corte es el límite.

Entonces ¿cuál es la frontera? ¿el corte mismo?

No, es apenas la señal. El primer corte se establece como ensayo general por cuanto hay otros que sucesivamente se integran. En ese sentido es que se acude a aislarlo solamente para mostrar la primera marca que establece. El primer corte es un arrebató —es un robo— a lo plano de la superficie de la piel a la que se divide rompiendo su continuidad. Se da la línea para que se actúe²⁸ (ELTIT, 1983, p. 148).

Cada fragmento aparece isolado em diferentes páginas, no primeiro fragmento, em como “são condensados o orgiástico (vac/a-nal) [bacanal e vaca-anal, homófonos em espanhol], o escatológico, o animalesco (vaca) e o feminino (muge/r) [mulher, também evocando a forma verbal “muge”] para oferecer uma imagem do contato de corpos na praça” (AVELAR, 2003, p. 201). E quando a identificação entre as figuras da narradora e da personagem partem a partir da afirmação da similaridade de seus corpos. No primeiro capítulo, a narração em terceira pessoa sobre a ação de L. Iluminada na praça “Se exhibe esperando la caída del luminoso sobre la herida”²⁹ (ELTIT, 1983, p. 15) é interrompida por uma primeira pessoa “Si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz. Ya no me acuerdo cuánto ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía”³⁰ (ELTIT, 1983, p. 15). No quarto capítulo, trecho que foi lido na performance de Eltit em um bordel de Santiago e registrado na vídeo-performance *Zona de Dolor* de 1980, a identificação fica mais evidente:

²⁸ “E.G.1/ Muge/lher/rapa e sua mão se nutre final-mente o verde des-ata e maia se ergue e /b/vac/a-nal sua forma” (ELTIT, 1983, p. 142, tradução nossa).

“O sentido horizontal acusa a primeira linha ou corte do braço esquerdo./ É apenas uma marca, sinal ou escrita que separará a mão que se solta diante da linha que a precede./ Este é o corte com a mão./ Em vez disso —para cima— torna-se barro, barrosa, barroca” (ELTIT, 1983, p. 145, tradução nossa).

“O primeiro corte, se isolado, é o ensaio geral./ É realmente um corte?/ Sim, porque rompe com uma determinada superfície. Nessa mesma superfície, o corte traça um fragmento que marca um limite diferente. O corte deve ser visto como um limite. O corte é o limite./ Então, qual é a fronteira? O próprio corte?/ Não, é apenas o sinal. O primeiro corte se estabelece como ensaio geral, pois há outros que se integram sucessivamente. Nesse sentido, serve apenas para isolá-lo para mostrar a primeira marca que ele estabelece. O primeiro corte é uma explosão —é um roubo— na superfície plana da pele para a qual está dividido, rompendo sua continuidade. Uma linha é dada para a ação” (ELTIT, 1983, p. 148, tradução nossa).

²⁹ “Se exhibe esperando que a luz incida sobre a ferida” (ELTIT, 1983, p. 15, tradução nossa).

³⁰ “Se eu mesma também tive uma ferida, mas hoje tenho e carrego minha própria cicatriz. Não me lembro quanto ou como me doía, mas pela cicatriz eu sei que doeu” (ELTIT, 1983, p. 15, tradução nossa).

Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas [...].
 Sus dedos de los pies son a mis dedos gemelos [...]
 Las plantas de sus pies son a mis plantas ásperas y arqueadas [...]
 Sus ojos son a mis ojos sufrientes de la mirada [...]
 Su alma es este mundo y nada más en la plaza encendida.
 Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.
 Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver.
 Su alma es a la mía gemela³¹ (ELTIT, 1983, pp.78-81).

De acordo com Denise Pedron (2011, p. 56), há uma equivalência gêmea entre os corpos da narradora e da personagem, que se nega igualdade pela diferença nomeativa “Su alma es no llamarse diamela eltit [...]” (ELTIT, 1983, pp.78-81). Um dos principais modos de problematizar o estatuto da ficção em narrativas ocorre na exposição da figura do escritor e das condições de produção da obra, mas não de uma maneira que provoque uma identificação entre os personagens e a figura real da autora ou na determinação de os processos de criação exibido sejam reais ou simulações (PEDROSA et al, 2018, p. 170). Brito (1990, pp. 113-114) reconhece que *Lumpérica* (1983) propõe certos modos de operar uma mudança na estrutura da produção social, dentro dos quais se inclui o modo de ficcionalizar.

Outra característica que indica que uma narrativa é performativa pode ser identificada quando

apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente (RAVETTI, 2002, pp. 48-49).

Considera-se que o espaço da literatura é um bom espaço para que se possam programar atos performativos que assinalam pontos de fuga em relação à imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos, definidos antecipadamente pelo poder performativo do discurso oficial, assim como o das teorias culturais de qualquer signo (RAVETTI, 2002). Então, se para muitos performance significa artificialidade, construção e ficção, algo que represente a antítese do real e verdadeiro, Taylor (2011) revela que, em leituras mais complexas, o construído é reconhecido como coparticipante do real.

³¹ “As unhas dos pés dela são minhas unhas gêmeas [...]/ Seus dedos estão para meus dedos gêmeos [...]/ As solas dos pés são ásperas e arqueadas nas minhas solas [...]/ Seus olhos estão nos meus olhos sofrendo com o olhar [...]/ Sua alma é este mundo e nada mais na praça iluminada./ Sua alma deve ser L. Iluminada e se oferecer como outra./ Sua alma não se chama diamela eltit/ lençóis brancos/ cadáver. / Sua alma é minha irmã gêmea.” (ELTIT, 1983, p. 81, tradução nossa).

O trabalho literário inaugural de Diamela Eltit é o que mais apresenta características performática-performativas, visto que a autora atravessa as barreiras de formatos e gêneros que poderiam restringir seu exercício de criatividade, ampliando os horizontes da experiência literária. Sua escrita contribui para o descondicionamento da percepção de representações, ou seja, permite que sejam vistos outros tipos de conexões na ficção, além das conhecidas como comuns, em que o sentido, o espaço e o tempo se entrelaçam (RAVETTI, 2007). No segundo e sétimos capítulo do romance, quando os personagens mudam abruptamente para um interrogador e um interrogado, em que o primeiro quer extrair do segundo uma confissão sobre a utilidade da praça pública e a identidade de quem a frequenta apresenta-se um interrogatório angustiante. Faz-nos pensar exatamente sobre a função do espaço público e qual é a identidade de quem pode ocupá-lo durante a ditadura militar chilena. Eltit celebrou na ficção uma festa no espaço público com dezenas de “mendigos”, excluindo o corpo militar que oficialmente era o único livre a circular e a se estabelecer em determinados locais, ainda que sob vigilância.

Em outro texto, “Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência”, Ravetti (2003), considera que a performance pode servir como

[...] chave de interpretação, que nos permite reler e reescrever a história da América Latina de outro ângulo, revelando outros saberes e competências, pode também se dirigir à literatura e ser usada — a performance como chave de leitura e de escrita — para deslindar novos espaços de conhecimento cultural e literário; para iniciar a descrição de outro arquivo; para fundar uma nova autoridade no manejo desse arquivo. [...] (RAVETTI, 2003, p. 39)

Quando reconhece a performance como uma forma de desvendar novos espaços de conhecimento cultural e literário, o faz criando o conceito de “transgênero³² performático”, que define como um corpus amplo e versátil, uma espécie de transarquivo, mas não apenas registrado por escrito, e de transescritura, não apenas alfabética (RAVETTI, 2003, p. 39). Esse transgênero performático é engendrado por escritores e escritoras que fazem uso de seu corpo e de seu saber corporal para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos. A partir de suas criações, ampliam a possibilidade dos leitores sensibilizarem-se com novos códigos. Além disso, oferecem “um

³² O uso do prefixo trans tem como objetivo reconhecer que é um termo que está “para além de”; “através de”; “posição ou movimento de passagem”. Quando se refere à transgênero significa que não se prende em um gênero literário, significa “atravessar os gêneros em um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensifica-los em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática” (RAVETTI, 2003, p.40).

registro de experiências que permite, primeiro, um reconhecimento; logo, alguma recuperação para, por último, permitir fazer projeções” (RAVETTI, 2003, p. 59).

Em sua performance *Zona de Dolor* e em sua escrita responde e contesta o poder vigente. De acordo com Richard (2011), interrompeu a rotina do estabelecimento e “su lectura poética cargada de un imaginário erótico quebró la lógica (masculina) del comercio de los cuerpos pagados, con el don de una palabra suntuaria y desenfrenada”³³ (RICHARD, 2011, p. 51).

Conforme podemos visualizar acima, Eltit deixa claro seu interesse nos espaços-limite, onde as vidas humanas se encontram no estado mais vulneráveis. Posiciona seu corpo, sua imagem e sua palavra nas ações de arte e também no seu primeiro romance.

A recente aquisição dos seus manuscritos pela Biblioteca da Universidade de Princeton, não trabalhados nesta dissertação, trouxe novas possibilidades de estudo sobre este romance, uma vez que foi encontrada em uma das caixas de arquivo de Eltit uma carta datilografada por um militar, funcionário do escritório de censura prévia do Ministério do Interior, que autorizou com um carimbo com a data de 18 de maio de 1983 “a doña Ana Diamela Eltit González para editar, publicar y distribuir el libro titulado *Lumpérica* [...]”³⁴ (MIRANDA, 2017, p. 2). A carta, que não faz parte da obra, assume importância anos depois, primeiro porque a autora seguiu as regras, não transgrediu no aspecto legal, como seria se tivesse publicado seu livro na clandestinidade, por exemplo, segundo, porque com essa jogada, caso, em seguida, a obra fosse apontada como subversiva, ela teria como comprovar que tinha sido autorizada a publicá-la e terceiro, porque mostra que a censura daquela época não era algo abstrato, mas um escritório específico onde os funcionários estavam ocupados revisando (ou seja, censurando) tudo o que era publicado no Chile (MIRANDA, 2017).

O Estado autoritário, para se manter, precisa ser o único contador de histórias, de acordo com seus interesses. O Estado chileno, com sua obsessão de proibir dissensões, se apresenta institucionalmente através da censura. A censura como instituição só é conveniente quando precisa inibir um discurso que põe em risco o discurso governamental, isto é, se todos pudessem falar abertamente sobre tudo, o discurso estatal correria um grande risco de deixar de funcionar, uma vez que a liberdade de pensamento quase sempre agiria contra os interesses do poder. Ela

³³ “Sua leitura poética, carregada de um imaginário erótico, quebrou a lógica (masculina) do comércio de corpos pagos, com o dom de uma palavra suntuosa e desenfreada” (RICHARD, 2011, p. 50, tradução nossa).

³⁴ “À senhora Ana Diamela Eltit González para editar, publicar e distribuir o livro titulado *Lumpérica*” (MIRANDA, 2017, p. 2, tradução nossa).

busca destruir seu próprio arquivo antecipadamente, isto é, trabalha para destruir o arquivo, com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus “próprios” traços (DERRIDA, 2001). Nesse sentido, transforma-se no interlocutor direto das obras literárias publicadas no período da ditadura, forçando os escritores a criarem mecanismos para que possam derrotar, ainda que simbolicamente, o poder militar.

Eltit conta que em *Lumpérica* (1983) escreveu com o censor do lado, no sentido figurado do termo, mas que sua integridade como escritora nunca a permitiu escrever para o censor:

En ese sentido yo escribí con un sensor al lado, en el sentido más simbólico del término, porque yo sabía exactamente que mi libro iba a dar a esa oficina. Entonces, tuve varias censuras: por una parte, este censor real que estaba allí aunque yo no lo conocía; por otra parte, las censuras que yo misma podía pensar — las mías; y después, todas las censuras estéticas que uno trabaja para escribir un texto. [...] En fin, estaban los cortes propios de una escritura, más esa censura proveniente de la atmósfera, más el censor — un censor con el que yo escribí siempre. Yo escribí con el censor al lado. Entonces, era interesante porque de pronto escribí algo que a mí me parecía muy políticamente insurreccional. Y yo decía, bueno, aquí jodí al censor, ¿me entiendes? (LAZZARA, 2002, p. 120).³⁵

As primeiras críticas à obra não conseguiram identificar nem compreender a escrita resistente de Eltit à ordem autoritária e à ditadura chilena e nem mesmo o censor foi capaz de entender as operações simbólicas da escritora. Operações simbólicas que, segundo Paloma Vidal em *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea* (2006), desafiam os leitores, uma vez que “em qualquer um de seus textos, está-se longe do ideal de contar boas histórias” (2006, p. 117). E esse tampouco é o objetivo da autora, Eltit em *Emergencias* (2000) assume em um de seus ensaios que “[...] la espléndida actividad condensada en contar historias no está en la línea de mis aspiraciones, y por ello permanece fuera de mis intereses centrales”³⁶ (2000, Posição Kindle 2958). A escritora se diz interessada na parte artesanal durante a construção de um romance, isto é, nas designações únicas de cada palavra, na lentidão com a qual se vão organizando os sentidos, em certa noção de tempo, etc. Ocupa-se, por conseguinte, no

³⁵ “Nesse sentido, escrevi com o censor ao lado, no sentido mais simbólico do termo, porque sabia exatamente que meu livro ia parar naquele escritório. Então, eu tive várias censuras: por um lado, esse censor real que estava ali, embora eu não o conhecesse; por outro lado, as censuras que eu podia pensar - as minhas; e depois, todas as censuras estéticas que uma pessoa trabalha para escrever um texto. [...] Enfim, havia os cortes típicos de uma escrita, mais essa censura vinda da atmosfera, mais a do censor - um censor com quem eu escrevia sempre. Escrevi com o censor ao lado. Então era interessante, porque, de repente, eu escrevi algo que me pareceu muito politicamente insurreccional. E eu disse, bem, aqui eu confundi/fodi o censor, você me entende?” (LAZZARA, 2002, p. 120, tradução nossa).

³⁶ “A espléndida atividade condensada em contar histórias não está de acordo com minhas aspirações e, portanto, permanece fora dos meus interesses centrais” (ELTIT, 2000, Posição Kindle 2958, tradução nossa).

divagar que permite a fragmentação, a pluralidade, a aresta e a margem (ELTIT, 2000, Posição Kindle 2965).

Diamela Eltit posicionou-se a favor do colapso do sistema repressivo, isto é, da ditadura e da censura, mas o fez a partir da imagem, com rupturas antilineares, e da palavra, com alfabetos torcidos, como zonas de fraturas simbólicas dos códigos oficiais do pensamento cultural (RICHARD, 1994, pp. 61-62). De maneira não evidente, o romance exibiu uma resistência contra a ditadura, através da elaboração do esboço de um roteiro cinematográfico e a simulação da gravação de um filme, além da adição de capítulos que não retomam necessariamente o roteiro elaborado no primeiro capítulo, mas apresentam indícios que podem ser relacionados com ele a partir de uma leitura atenta.

Ainda que se perceba, atualmente, que a linguagem que Diamela assumiu em sua primeira obra tenha sido necessária para escrever durante a ditadura (MOLINA, 2015), com o propósito de deixar o texto o menos transparente possível para enganar os censores, nas obras seguintes continua recorrente seu processo performático na escrita. Logo, ainda que a autora tenha se armado de uma linguagem imagética e metafórica, a partir de diferentes focos narrativos e da desorganização da língua, para escapar dos censores, escondendo referências da cidade de Santiago como nomes de ruas e praças, não deixou de se apresentar contrária à ordem autoritária vigente através de sua escrita e atuações (MIRANDA, 2007).

3. A INTERVENÇÃO PERTURBADORA NA ORDEM³⁷

Ah, por una pura mirada, por un gesto, yo habría contado otra historia.

Diamela Eltit

Objetiva-se, neste capítulo, avaliar o contexto do jornalismo cultural chileno no momento da publicação de *Lumpérica* (1983) para, em seguida, apresentar uma revisão da bibliografia crítica, focando nos trabalhos de Nelly Richard (1994; 1990; 2011), Eugenia Brito (1990) e Idelber Avelar (2000). Num segundo momento, a obra será analisada a partir de categorias analíticas da performance, já apresentadas no capítulo anterior, e do conceito de “literaturas pós-autônomas”, de Josefina Ludmer (2013).

Imediatamente após sua primeira edição, *Lumpérica* recebeu escassa atenção e julgamentos negativos da crítica literária chilena. José Agustín Pastén (2012, p. 89) parodia o possível cenário em que críticos machistas se perguntavam após o lançamento dessa sua primeira ficção e *Por la patria* (1986), sua segunda obra, “[...] ¿cómo se le ocurría escribir así, quién se creía, cómo podía una mujer, más encima, escribir de ese modo, qué diablos quería decir, dónde estaba la trama de sus novelas?”³⁸.

Eugenia Brito, em *Campos minados* (1990, p. 115), analisa o contexto socioliterário em que surgiu o romance e relata que sua publicação gerou no “escasso medio ambiente literario chileno una reacción dual: fascinación, por un lado; horror, denotado como ‘oscuridad’, ‘cripticismo’”³⁹. A autora defende que há uma explicação para essa recepção por parte do grande público, pois a imprensa gerava um repúdio às práticas verdadeiramente questionadoras. A imprensa de “direita” demonstrava resistência a quem se opusesse, através da literatura, ao regime político estabelecido; e a de “esquerda” estava desinteressada em receber a literatura dissidente que não se manifestasse nos modos habituais de rejeição à ideologia imposta pelo

³⁷ Parte da discussão empreendida neste capítulo foi aceita para publicação em formato de artigo, sob título “As estratégias narrativas de *Lumpérica*, romance de Diamela Eltit”, publicado em coautoria com Rafaela Scardino Lima Pizzol, que orientou este trabalho, no número 40, referente ao segundo semestre de 2021 da Revista *Contexto*, ISSN 2358-9566 – Qualis Capes Estrato B1, da Universidade Federal do Espírito Santo.

³⁸ “[...] como ela pensava em escrever assim, quem acreditava que era, como podia uma mulher, acima de tudo, escrever dessa maneira, o que diabos ela queria dizer, onde estava a trama de seus romances?” (PASTÉN, 2012, p. 89, tradução nossa).

³⁹ “uma dupla reação no escasso meio literário chileno: fascínio, por um lado; horror, denotado como “oscuridad”, “cripticismo”.” (BRITO, 1990, p. 115, tradução nossa).

regime militar. Brito entende que a imprensa de esquerda estava interessada em continuar com o modelo da produção cultural pré-militar, com seus temas e formas preferidos — tais como o tema dos exilados, canções de protesto, teatro de rua — sem sequer questionar o valor estritamente literário dessas e das novas produções que surgiam. O público, sem meios alternativos, isto é, escolas, revistas e universidades que pudessem fornecer critérios de compreensão e ferramentas para interpretação desses novos produtos artísticos, os ignoravam (BRITO, 1990, p. 115).

Buscando compreender um pouco mais desse cenário de crítica cultural e literária, procuramos no arquivo digital de referências críticas, disponibilizado pela *Biblioteca Nacional de Chile*, o nome da escritora Diamela Eltit e encontramos 310 documentos, sendo 307 artigos jornalísticos e científicos. Um artigo publicado dias após o lançamento de *Lumpérica*, em dezembro de 1983, informa que, depois de um trabalho de 6 anos, Eltit foi capaz de “da[r] a luz su primer libro intensamente rupturista con respecto a la narrativa tradicional y donde la autora da cuenta de un mundo obturado, marginal y brillante [...]”⁴⁰ (APSI, 1983, p. 2).

Em março de 1984, apenas um artigo se dedica a fazer uma crítica literária a *Lumpérica*. Em “Una novela experimental”, de Ignacio Valente, publicado no jornal chileno *El Mercurio*, revela que havia tempo que não lia um romance tão “difícil” (aspas encontradas no texto original). Porém o livro rompe o seu padrão de abandono de leitura, por razão do tédio, que o crítico tem com histórias difíceis, de aparência indecifrável e de pouco ou nenhum suspense narrativo: “me ha movido a leerla como se lee un poema, y aún en aquellas páginas que permanecen indecifrables para mí percibo un rigor poético del lenguaje: presiento una coherencia oculta”⁴¹ (VALENTE, 1984, s.p.).

Valente (1984, s.p.) acredita que só por analogia possa-se reconhecer *Lumpérica* como romance, uma vez que “su afán experimental, rompe con casi todas las convenciones del género”⁴². Pois, em vez de um argumento ou uma história, encontramos uma sucessão de tomadas — dez perspectivas, uma por capítulo. Além de agregar em si, uma variedade de gêneros literários,

⁴⁰ “dá à luz seu primeiro livro intensamente rupturístico sobre a narrativa tradicional e onde a autora concebe um mundo fechado, marginal e brilhante” (APSI, 1983, p. 2).

⁴¹ “comoveu-me lê-lo como se lê um poema, e mesmo nas páginas que me permanecem indecifráveis percebo um rigor poético da linguagem: sinto uma coerência oculta” (VALENTE, 1984, s.p., tradução nossa).

⁴² “seu zelo experimental, rompe com quase todas as convenções do gênero” (VALENTE, 1984, s.p., tradução nossa).

[...] es narrativa en lo esencial, pero hay dos capítulos que son estrictamente objetivos y dramáticos [...]. A su vez lo poético, además de ser una dimensión general de este lenguaje, se concentra a veces en escrituras que son estrictamente las del poema: por ejemplo el capítulo 4, a mi entender el más logrado, que se inicia con un poema y tiende luego aceleradamente al poema, a medida que la mujer se animaliza y la sintaxis se arremolina [...]”⁴³ (VALENTE, 1984, s.p).

Outro artigo que se dedicou a apresentar um resumo crítico de *Lumpérica* foi o da escritora chilena Ágata Gligo, “Lumpérica: Un libro excepcional”, publicado na revista *Mensaje*, em outubro de 1985. Apesar de não estar presente no arquivo digital da Biblioteca Nacional, cabe mencioná-lo, decorrente da escassez de atenção dedicada exclusivamente a esse lançamento. Inicia defendendo o ponto de vista que toda obra de arte, e, muito mais esse livro específico, não seria o que é sem sua forma. Quanto a sua forma, menciona, por exemplo, o adjetivo que a obra foi chamada inicialmente: “experimental”. Afirma que chamá-la dessa maneira, atrai um sentido, implicando uma acepção de jogo, de busca formal e de falta de solenidade com a tradição, e a afasta de outro, como o que o experimento poderia ter de gratuidade, de salto criativo.

Gligo (1985) compreende que há em *Lumpérica* um mundo com uma coerência própria, que move Eltit a escrever desse jeito e não de outro modo. E o assunto deste livro se inscreve, então, de acordo com a jornalista, em perguntas antigas como: “¿Quién soy? ¿Quiénes somos? ¿Qué lugar ocupo? ¿Cuál es nuestro rol? [...] ¿Cuál es nuestro papel ahora? ¿Qué lugar ocupamos en esta ciudad, en este país y en este tiempo? [...]”⁴⁴. Apresenta uma fusão entre vida e ofício, na trama concreta vida e literatura, com a linguagem ganhando o protagonismo no livro.

Apresentaremos a seguir outros seis artigos, que exemplificam um pouco de como a obra de Eltit foi vista, e ainda o é, de certa forma, pela crítica jornalística chilena. Estes artigos cobrem um período de onze anos, de 1987 a 1998, e ainda que não façam crítica de *Lumpérica*, o citam brevemente, ao tratar de outra obra e/ou evento. Patricio Ríos Segovia escreve o artigo “Chile, ni desprecio ni puro amor” em que entrevista Eltit após o lançamento de seu segundo romance *Por la patria* (1986). Alega que as produções de Diamela não são simples e “refiriéndose a su obra, ciertos comentarios han hablado de ‘literatura experimental’, cuestión que en muchas ocasiones

⁴³ “[...] é essencialmente narrativo, mas são dois capítulos que são estritamente objetivos e dramáticos [...]. Por sua vez, o poético, além de ser uma dimensão geral desta linguagem, às vezes concentra-se em escritos que são estritamente os do poema: por exemplo, o capítulo 4, a meu ver o mais exitoso, que começa com um poema e tende depois acelerado para o poema, à medida que a mulher se animaliza e a sintaxe gira [...]” (VALENTE, 1984, s.p., tradução nossa).

⁴⁴ “¿Quem sou? ¿Quem somos? ¿Que lugar eu ocupo? ¿Qual é o nosso papel? [...] ¿Qual é o nosso papel agora? ¿Que lugar ocupamos nesta cidade, neste país e neste momento?” (GLIGO, 1985, s.p., tradução nossa).

es sinónimo de ‘cosa volada, ‘difícil’”⁴⁵. Postula que esta obra, *Por la patria* (1986), abriu caminhos, fazendo-se a contrapelo da tradição. É outra coisa, outra concepção e pergunta a Diamela: — Vanguarda literária? Ela responde:

No sé si vanguardia. Después del 73 se opera una ruptura política y también lingüística. En lo cotidiano hubo un nuevo cómo decir las cosas y qué decir. Por lo mismo, toda producción literaria fue alterada. La cosa distinta de la generación literaria emergente yo me la explico a partir de esta tortuosa manera de nombrar la realidad que hay en la vida cotidiana. En mi caso debo agregar mi percepción de la literatura. Creo que la novela nacional es tremendamente represiva. He buscado, entonces, una manera de estructurar una obra sin esta represa de la novela que conocemos, pidiendo prestados algunos tics de otros géneros, como el tic de la poesía, del teatro, del ensayo⁴⁶ (RÍOS SEGOVIA, 1987, s.p.).

No início de 1989, foi publicada na seção Arte y Cultura, da Revista *Analisis*, o artigo “La narrativa femenina: Desafío de sospechosas. ¿Son todas las chilenas hijas de dueños de fundo? Rebeldía e imperativo de democracia”⁴⁷. Nesse artigo, Virginia Vidal (1989, p. 48), no primeiro parágrafo, descreve que “Si un extraterrestre quisiera conocer Chile a través de sus escritoras, llegaría a la conclusión de que todas las mujeres de este país, salvo raras excepciones, son hijas o nietas de dueños de fundo [...]”⁴⁸. Haja vista essa situação que figurava naquele contexto socioliterário, busca mencionar as autoras que “son las sospechosas, las marginadas, las que no suelen nombrar lectores habituados a transitar la geografía literaria”⁴⁹ (VIDAL, 1989, p. 48). Entre muitas, menciona Diamela Eltit como um caso singular de busca de caminhos inéditos no romance, cujo trabalho não é “divertido” para ninguém, mas que se opõe corajosamente a quem se refugia no encobrimento, tangencialmente, na sugestão tímida que acaba sufocando a proposta.

⁴⁵ “No que se referem à sua obra, alguns comentários falam de “literatura experimental”, questão que muitas vezes é sinônimo de ‘coisa complicada’, ‘difícil’” (RÍOS SEGOVIA, 1987, s.p., tradução nossa).

⁴⁶ “Não sei se é vanguardista. Depois de 73, ocorreu uma ruptura política e lingüística. No dia a dia havia um novo como e o que dizer. Pelo mesmo motivo, toda a produção literária foi alterada. As coisas diferentes sobre a geração literária emergente eu explico para mim mesmo desta forma tortuosa de nomear a realidade que existe na vida cotidiana. No meu caso, devo acrescentar minha percepção da literatura. Acho que o romance nacional é tremendamente repressivo. Por isso procurei uma forma de estruturar uma obra sem essa barragem do romance que conhecemos, emprestando alguns tiques de outros gêneros, como o tique da poesia, do teatro, do ensaio” (RÍOS SEGOVIA, 1987, s.p., tradução nossa).

⁴⁷ “A narrativa feminina: Desafío de sospeitas. São todas filhas de fazendeiros chilenos? Rebelião e imperativo da democracia” (VIDAL, 1989, p. 48, tradução nossa).

⁴⁸ “Se um extraterrestre quisesse conhecer o Chile por meio de suas escritoras, chegaria à conclusão de que todas as mulheres deste país, com raras exceções, são filhas ou netas de fazendeiros” (VIDAL, 1989, p. 48, tradução nossa).

⁴⁹ “São as suspeitas, as marginalizadas, aquelas que não costumam citar leitores acostumados a viajar pela geografia literária” (VIDAL, 1989, p. 48, tradução nossa).

Além disso, a vê como “empeñada en el arte del texto sexuado y en el buceo de asuntos que parecían insondables”⁵⁰ (VIDAL, 1989, p. 48).

Em 1992, para o jornal chileno *La Tribuna*, Wellington Rosas Valdebenito, escreveu que desde a publicação do primeiro livro, passando por *Por la patria* (1986) e *El cuarto mundo* (1988), não é possível falar sobre as histórias ou sequências argumentativas dos romances elitianos. E essa é uma das razões de suas obras serem desqualificadas *a priori*, segundo o crítico, o que leva, por consequência, a que seus livros sejam mais conhecidos por ouvir falar do que por terem sido lidos. Apesar disso, alega que a autora tem ganhado destaque nas letras chilenas, por seus romances serem objeto de estudo em importantes centros acadêmicos estadunidenses, fato que levou mais de um escritor chileno declarar, de forma breve, que “los gringos estudian y analizan todo lo que les suena a exótico”⁵¹ (ROJAS VALDEBENITO, 1992, s.p.).

Outro artigo que sustenta um ponto de vista interessante é o artigo “Novela en tiempos hostiles”, do jornal *La Nación*, de dezembro de 1994. Considera que, dos autores que começaram a publicar nos anos 1980, classificados como pertencentes a nova narrativa chilena, Diamela Eltit é o caso mais relevante, tanto por sua escrita como pela elaboração de um mundo narrativo coerente ao extremo, além de complexo. Afirma que desde *Lumpérica*, primeiro romance, até o último, *Los Vigilantes* (1994), Eltit se instalou na contramão, em oposição ao que se poderia chamar de estética do entretenimento. Reitera que seus romances constroem um projeto narrativo em expansão pouco habitual na tradição literária do Chile e sua escrita perturba o leitor acostumado ao mínimo esforço, mediante uma linguagem altamente elaborada, criando uma narrativa que incomoda, desestabiliza e, ao mesmo tempo, seduz.

Em 1995, quando Diamela recebe o prêmio José Nuez Martín pelo romance *Los Vigilantes* (1994), Alejandra Gajardo a entrevista para o jornal *La Epoca*, escrevendo o artigo “Diamela Eltit y su novela premiada”. Durante a premiação, o presidente da Fundação Nuez, Ramón Calvo, afirmou estar contente com o fato de a premiada ser uma mulher, ao mesmo tempo, que opinou que o romance é de difícil leitura. Na leitura de seu discurso de agradecimento intitulado *Quisiera*, Eltit reitera:

⁵⁰ “empenhada na arte do texto sexuado e mergulho em questões que pareciam insondáveis” (VIDAL, 1989, p. 48, tradução nossa).

⁵¹ “Os gringos estudam e analisam tudo o que lhes parece exótico” (ROJAS VALDEBENITO, 1992, s.p, tradução nossa).

Como escritora, sometida a ciertos avatares producto de una cultura restrictiva, como autora considerada quizá, en parte, conflictiva quiero resistir en dejarme envolver en catalogaciones que ya me parecen, por qué no decirlo, inaceptables y sospechosas. Con trabajo y sólo con un exhaustivo trabajo he ido construyendo a través de creatividad, estudios y lecturas algunos saberes móviles a los cuales no quiero renunciar en aras de un facilismo complaciente⁵² (GAJARDO, 1995).

Como podemos identificar no discurso acima, Diamela reconhece que é qualificada de certas maneiras, mas se opõe a ser catalogada ao que a ela parece ser inaceitável e suspeito. Se, por acaso, pensamos que, após onze anos do lançamento do primeiro livro e depois da publicação de cinco romances, poderíamos considerar a escritora como já estabelecida no mercado editorial, nos deparamos com o artigo “Novela abandonada busca lector”, de Gabriel Castro Rodríguez, para o jornal *El Expreso*, em novembro de 1998. E a certeza que não existe estágio final da carreira de uma autora. As primeiras informações concedidas pelo crítico sobre a autora são “narradora para pocos, ex de Raúl Zurita [...]”⁵³ (CASTRO RODRÍGUEZ, 1998), deixando claro que, em primeiro lugar, o público leitor de Eltit é reduzido e ela pouco conhecida por seus textos e, em segundo, que o dado pessoal de sua vida amorosa é informação relevante para compreender algo de sua obra, ou, ainda pior, que sua vida e obra pudessem ser referenciadas em função de um relacionamento amoroso que já não existe. Busca, em seguida, apresentar os resultados da leitura de *Los trabajadores de la muerte* (1998), que “resultó ser un texto luchando por hacérmelas difícil”⁵⁴. Defende que o mundo narrativo criado pela autora o remete ao universo que José Donoso criou em *Obsceno pájaro de la noche* (1970), mas, enquanto Eltit apresenta um mundo narrativo e formato linguístico complexíssimo, Donoso “tuvo piedad con sus lectores y nos presentó una diáfana sintaxis (no hablo de correcta o incorrecta, sino que de transparencia)”⁵⁵ (CASTRO RODRÍGUEZ, 1998, s.p.).

Castro Rodríguez pergunta “Para quê?”, por qual razão Eltit cometeria o grave pecado de escrever uma história complexa, com uma maneira complexa de contá-la? Apesar de ser incapaz de pensar em hipóteses que respondam a essa questão, declara que não há nada de novo na

⁵² “Como escritora, sujeita a certas vicissitudes em consequência de uma cultura restrictiva, como autora considerada talvez, em parte, conflituosa, quero resistir a me deixar envolver em catálogos que já me parecem, por que não dizer, inaceitáveis e suspeitos. Com trabalho e apenas com trabalho exaustivo tenho vindo a construir através da criatividade, dos estudos e da leitura de alguns conhecimentos móveis que não quero desistir por uma facilidade complacente” (GAJARDO, 1995, s.p., tradução nossa).

⁵³ “narradora para poucos, ex de Raúl Zurita” (CASTRO RODRÍGUEZ, 1998, s.p., tradução nossa).

⁵⁴ “terminou sendo um texto lutando para se fazer de difícil leitura para mim” (CASTRO RODRÍGUEZ, 1998, s.p., tradução nossa).

⁵⁵ “teve misericórdia de seus leitores e nos apresentou uma sintaxe diáfana (não falo sobre certo ou errado, mas sobre transparência)” (CASTRO RODRÍGUEZ, 1998, s.p., tradução nossa).

escritora e é esse o motivo de ter poucos leitores, ser muito menos lida e estimada do que, por exemplo, Isabel Allende. De acordo com o crítico, a comparação não é feita ao acaso, mas porque são da mesma geração e “representa justamente, me parece, el otro extremo, en el centro de ellas está lo mejor”⁵⁶ (CASTRO RODRÍGUEZ, 1998, s.p.). Infelizmente, não nos indica quais seriam essas inestimáveis escritoras que estão ao centro (ou o centro estaria reservado aos escritores?) do que é feito de melhor na literatura chilena. Por fim, finaliza reiterando que guardou o romance e que tratou de elaborar uma crítica nesse artigo sem terminar a sua leitura.

Eltit, desde o lançamento de *Lumpérica*, tem se dado conta dos diversos adjetivos que foram depositados sobre suas obras. Em mais de um momento, reconheceu que a ela, como autora, foram dadas categorizações pejorativas e coube a ela modificá-las ou resisti-las. A autora também admite que as críticas não se baseiam em algo tão óbvio como ela ser mulher ou escritora, mas desconfia que seja pelo tipo de literatura que faz, sendo ser mulher ou escritora um detalhe (GAJARDO, 1995). Em uma entrevista de 2016, reconhece que o cenário enfrentado por escritoras mulheres como complexo, “como lo ha sido para mí también, emerger en cualquier condición porque hay una pedagogía muy extensa que excluye a la mujer, una larga pedagogía”⁵⁷ (SOLORZA, 2016, p. 87). Embora não nos diga qual seja essa pedagogia, podemos supor que o machismo seja membro interino.

Uma das escritoras presentes na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) de 2017 e participante da mesa “A contrapelo”, Eltit contou que a recepção do seu primeiro romance a deixou surpresa, pois acreditou que estava fazendo um romance simples, mas as críticas que saíram após a publicação foram de incompreensão:

— Me senti culpada [...] Eu pensava: o que eu vou fazer agora, já publiquei o romance. Depois, eu decidi parar de escutar o que as pessoas diziam — lembra a autora, que criticou tentativas de impor regras para a literatura. — Eu defendo a liberdade do sistema artístico em relação às leis, à pedagogia. Existem normas de leitura e de escrita, que são ensinadas desde a escola. Para mim, a literatura são saltos, desordens, desobediência. Por isso continua sendo fascinante. Eu estou velha para ordens (O Globo, 2017).

Algumas maneiras de definir a literatura de Eltit são recorrentes para enquadrar as suas obras como, por exemplo, experimental, difícil, com mais pessoas que ouviram falar de seus livros do que os leram de fato, que apresenta mundo narrativo complexo, com linguagem

⁵⁶ “representa precisamente, parece-me, o outro extremo, no centro delas está o melhor” (CASTRO RODRÍGUEZ, 1998, s.p., tradução nossa).

⁵⁷ “como foi também para mim, emergir em qualquer condição porque existe uma pedagogia muito extensa que exclui a mulher, uma larga pedagogia” (SOLORZA, 2016, p. 87, tradução nossa).

complexa, na contramão da estética do entretenimento, como parte da nova narrativa chilena, vanguarda literária, neovanguarda, *escena de avanzada*. Se os jornalistas dedicados à produção cultural que ocupavam espaços nas mídias não deram atenção suficiente às obras de Eltit, no campo acadêmico elas obtiveram atenção e interesse, que geraram essas classificações que reverberaram para fora dos muros das universidades e revistas especializadas.

3.1 REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

Nelly Richard, teórica cultural, crítica, ensaísta e acadêmica francesa residente no Chile desde os anos 1970, apresenta uma crítica consistente em relação ao cenário artístico durante o período ditatorial no Chile (1973-1990) e suas transformações. Com publicações da segunda metade dos anos 1980 em diante, não parou de trabalhar para abrir, promover e aprofundar o debate cultural antes e durante a transição à democracia chilena e disseminar a obra de pensadores e escritores contemporâneos, dentre os quais Diamela Eltit.

Em sua análise sobre as produções culturais durante a ditadura militar, Richard (1994, p. 37) considera que o desenvolvimento artístico chileno, que vinha desde os fins dos anos 1950 apresentando uma série de modernizações, no sentido de estar consciente de si e organizado como campo de indagações e execuções, se vê sacudido depois de 1973. Os movimentos, os programas estéticos e as forças culturais tiveram que abandonar a pretensão de apresentar mútuas correspondências de signos porque a interreferencialidade dos conceitos arte, sociedade, cultura, modernidade etc., haviam sido deslocadas pela quebra da totalidade histórica e política. Afirma que, além de quebrar a institucionalidade democrática, o regime militar chileno transformou a vida social e política da sociedade, instaurando uma cultura do medo e da violência que penetrou todo o tecido comunitário (RICHARD, 2011). Os corpos e as cidades foram submetidos à proibição, exclusão, perseguição e ao castigo. A política e o político se tornaram duas categorias vigiadas e censuradas pelo sistema ditatorial. E, sob tais condições de vigilância e censura, a cultura e a arte se convertem em campos em que são projetadas manifestações indiretas do que é reprimido pelo discurso oficial (RICHARD, 2011).

Richard (1994) identifica que o golpe militar gerou uma fratura social que reorganizou o país em dois campos de discurso com signos invertidos. Enquanto o campo dos algozes encobre

sua tomada de poder e faz da violência um instrumento da ordem, que funciona como molde disciplinar de uma verdade obrigatória, o campo vitimizado aprende traumáticamente a disputar os sentidos do discurso oficial, até conseguir rearticular as vozes dissidentes em microcircuitos alternativos que desafiam o formato regulatório de um sentido único (RICHARD, 1994, p. 55).

Além disso, a esquerda chilena enfrenta uma grande crise, após as profundas convulsões políticas desencadeadas pela ruptura da democracia pelo poder ditatorial, que desintegra antigos esquemas de representação ideológica e estabelece a restrição partidária. As posições adotadas diante dos desafios da crise e suas exigências de reformulação teórica e política foram assumindo uma bifurcação entre uma esquerda clássica, ou tradicional, e uma esquerda renovada, que possuíam linhas separadas de pensamento, de conduta sociopolítica e caracterizavam também dois tipos de ponderações sobre estética, cultura e política (RICHARD, 1994, p. 58). A cultura agora será concebida, pela oposição do regime militar, com diferentes valências de sentido e de expectativas. Essas divergências, que se manifestavam entre as práticas reunidas dentro do mesmo campo, fizeram sobressair certas controvérsias significativas do ponto de vista de uma discussão sobre forma e ideologia, poética e política, presentes inclusive nas primeiras críticas às obras de Diamela Eltit.

Na primeira metade da década de 1970, desenvolveu-se no Chile uma arte militante que recorre ao repertório ideológico da esquerda tradicional “para evocar-invocar las voces silenciadas, las representaciones mutiladas y los símbolos desintegrados”⁵⁸, de maneira que busca forjar “en torno a estos restos de memoria e identidad los lazos de una comunidad simbólica que debía unir solidariamente a las víctimas de la historia”⁵⁹ (RICHARD, 2011, p. 38). Portanto, trata-se de uma arte de denúncia e protesto, que se apropria de significados ligados ao povo, memória, identidade, resistência e expressões culturais como o folclore, a música popular, o teatro e os murais para simbolizar a identidade de um Chile mártir. Porquanto a esquerda tradicional localizava a cultura em relação de subordinação instrumental à política, elevando a classe trabalhadora como único porta-voz da Verdade revolucionária e ao nacional-popular como símbolo da luta anti-imperialista do latino-americano (RICHARD, 1994, pp. 58-59).

⁵⁸ “para evocar-invocar as vozes silenciadas, as representações mutiladas e os símbolos desintegrados” (RICHARD, 2011, P. 38, tradução nossa).

⁵⁹ “em torno destes restos de memória e identidade os laços de uma comunidade simbólica que deveria unir solidariamente as vítimas da história” (RICHARD, 2011, P. 38, tradução nossa).

Essa posição, que começou privilegiando as manifestações ritualísticas de um “nós” enraizado em tradições comunitárias, que celebravam o passado através de atos-símbolos, entrou em crise devido ao esgotamento dos formatos e de sua orientação orgânico-partidária, à medida que iam passando os anos de ditadura, mas não por isso deixou de favorecer um tipo de cultura nacional em suas raízes e popular em seus conteúdos, própria daquela tradição latino-americana que tende a identificar esquerda com popular (RICHARD, 1994, pp. 59-60). A esquerda renovada criticava o reducionismo da cultura em torno da economia e da política pela esquerda tradicional e buscava projetar uma visão antropológico-social sobre a cultura, privilegiando um espaço muito mais difuso das mediações, da luta em relação aos sentidos, da constituição das identidades, da circulação de conhecimento, da modelagem de percepções, por fim, da construção social da realidade (RICHARD, 1994, pp. 58-59).

Não obstante, no fim dos anos 1970, emergem práticas, identificadas como neovanguardistas, que Nelly Richard (2011) irá nomear como *Escena de Avanzada*. Os artistas que compuseram este movimento são reconhecidos pelo radicalismo crítico de suas experimentações de linguagens dirigidas veementemente contra o sistema-arte (RICHARD, 1994, pp. 37-38), por suas transgressões conceituais, quebras de linguagem e explorações de novos formatos e gêneros, trabalhando com a performance, as intervenções urbanas, a fotografia, o cinema e o vídeo, etc. Se a arte militante antes se refugiava na continuidade da memória de um passado, a *Escena de Avanzada* diferencia-se reivindicando de maneira anti-histórica o corte, o fragmento e a interrupção, para enfatizar a violenta ruptura que a ditadura militar provocou nos códigos desestabilizando os universos de sentido da sociedade chilena. Portanto, a inspiração neovanguardista e o corte desconstrutivo foram essenciais para redefinir a relação entre arte e política fora da trajetória reconhecida pela subordinação ideológica aos repertórios da esquerda tradicional.

Esse conjunto de artistas tratou de produzir e pensar trabalhos culturais fora das instituições e circuitos comerciais. Com isso,

La escena de avanzada pretendió operar una reformulación del cuerpo de la obra que la desadaptara de su rol de conformidad a las estructuras de producción artística dominante, sea negando dicha obra a la oficialidad de las gestiones encargadas por la institución-Museo, sea sustrayéndola de la red de apropiaciones mercantiles de las galerías⁶⁰ (RICHARD, 1990, p. 89).

⁶⁰ “A *escena de avanzada* tentou operar uma reformulação do corpo da obra que a desadaptaria de seu papel de conformidade às estruturas de produção artística dominante, seja negando referida obra à oficialidade das gestões

Portanto, a arte de “*avanzada*” se propôs a criticar a tradição das Belas Artes, com extensões de técnicas e formatos, levando as marcações das fronteiras do gênero artístico até seus limites da experimentação e risco (RICHARD, 1990, p. 94). Ou seja, apresentavam essa crítica à tradição aristocrática das Belas Artes, buscando a desmontagem do quadro (e dos suportes) e do rito contemplativo da pintura (sacralização da aura, fetichização da peça única, etc.), propondo a reinserção social da imagem no contexto serial e reprodutivo da visualidade de massas (foto documental, a notícia de imprensa) e os subgêneros da cultura popular (as tirinhas, a telenovela) (RICHARD, 1994, p. 38). Por exemplo, Richard (1990, p. 94) identifica que o primeiro trabalho que reformulou a noção de suporte, entendido como a estrutura material que sustenta a obra, foi executado por Raúl Zurita em 1979. Fez circular, durante a exposição “Homenaje a Goya”, um texto como fotocópia perguntando “¿Cuáles son los soportes? No ya una hoja de papel no una fotografía no una cinta de film o vídeo no ya un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada en (...) nuestros paisajes sudamericanos ciudades / aldeas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra (Hoy el arte soy yo / el desamparado, 1979)”⁶¹ (RICHARD, 1990, p. 94).

As estratégias adotadas de descondicionalismo institucional e comercial, propostas a partir de um novo espaço de pensamento artístico, fez com que se pensasse na ruptura dos campos tradicionalmente demarcados, isto é, que rompessem as fronteiras que condicionam os gêneros e isolam as práticas em campos de especialização (RICHARD, 1990). Acabaram produzindo uma nova poética que contradizia a cultura conservadora refletida no poder político e econômico do Chile (RICHARD, 2011).

As artistas viveram e lutaram, com seus próprios instrumentos, contra uma realidade sociopolítica imposta pelo regime ditatorial e intensificaram o cruzamento de textos e imagens em obras que, na literatura, incorporaram o dispositivo da visualidade na escrita, e na arte, levaram as obras a assumir a textualidade como um de seus recursos (RICHARD, 1986).

encarregadas pela instituição-Museu, seja subtraindo-a da rede de apropriações mercantis das galerias” (RICHARD, 1990, p. 89, tradução nossa).

⁶¹ “Quais são os suportes? Não apenas uma folha de papel, nem uma fotografia, nem um filme ou fita de vídeo, nem um ato. O suporte é a nossa própria vida objetivada em (...) nossas paisagens sul-americanas, cidades / vilarejos onde as pessoas buscam sua comida como no Museu as pessoas buscam a beleza: essa é a obra (Hoje a arte sou eu / o desamparado, 1979)” (RICHARD, 1990, p. 94, tradução nossa).

O grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), do qual Diamela Eltit foi uma das fundadoras e membro, é parte da cena de arte chilena chamada *Escena de Avanzada*, que formava um campo de propostas estéticas, que compartilharam, entre outras características, a exigência de evidenciar na obra lucidez analítica acerca da condicionalidade social e ideológica de seu próprio exercício e uma tensa lógica de confrontação entre seus status (e sua vontade) de marginalidade e as distintas instâncias institucionalizadas (RICHARD, 1994, pp. 37-38). O CADA manterá ao longo de sua história a mesma tensão em suas produções, uma combinação de registros entre o cultural (a arte, a literatura), o social (o corpo urbano como zona de intervenção da biografia coletiva) e o político (sua vinculação às forças de mudança mobilizadas por referentes de esquerda) (RICHARD, 1994, pp.38-39).

As reformulações socioestéticas que propõe a *avanzada* e que o CADA acentuou foram a desmontagem do suporte, mediante uma crítica à tradição, o questionamento do marco institucional de validação e consagração de uma obra (além de seu circuito de mercantilização) e a transgressão dos gêneros discursivos. Essa fratura que promovem no cenário de produção cultural enfatiza, segundo Richard (1994, p. 38), o chamado vanguardista a transportar os limites e fundar os cenários da arte, da política e da sociedade. Esse chamado a viver a arte como fusão integral entre estética e cotidianidade implica superar os limites simbólicos e materiais da instituição artística e desmontar a noção maniqueísta da arte como alternância de vida, ou seja, implica reconciliar arte e vida em um todo sem divisões ou compartimentalização.

Desde que aparece seu primeiro romance, a literatura de Eltit, de acordo com Michael Lazzara (2002), tem tido reconhecimento entre a crítica literária latino-americana, europeia e estadunidense como um projeto radical de neovanguarda. Alguns elementos são constantes como “una fuerte preocupación por el cuerpo como texto y el texto como cuerpo, una fuerte postura anti-autoritaria, un intento de escribir sus textos desde los márgenes sociales”⁶², além de inserir textualmente em suas obras sujeitos que usualmente não se manifestam no fazer literário “y también un deseo constante de problematizar lo social, lo político y lo artístico a través de un cuestionamiento de las nociones de género (literario y sexual), clase social, ideología y discurso”⁶³ (LAZZARA, 2002, p. 113).

⁶² “uma forte preocupação pelo corpo como texto e o texto como corpo, uma forte postura antiautoritária, uma tentativa de escrever seus textos desde as margens sociais” (LAZZARA, 2002, p. 113, tradução nossa).

⁶³ “e também um desejo constante de problematizar o social, o político e o artístico através de um conhecimento das noções de gênero (literário e sexual), classe social, ideologia e discurso” (LAZZARA, 2002, p. 113, tradução nossa).

Nelly Richard foi uma das primeiras intelectuais a apresentar uma pequena análise de *Lumpérica*, exibindo-a no seminário “Arte em Chile desde 1973”, realizado entre os dias 22 e 23 de agosto de 1986, um trabalho que seria reformulado e publicado no livro *Márgenes e instituciones* (1990), capítulo “Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre géneros”. Identificando que, tanto o CADA quanto Diamela Eltit, estão inscritos na tendência de estender o formato da obra para apagar as fronteiras entre os gêneros e, dessa forma, violar a pureza das classificações arbitrariamente impostas em nome da tradição, buscando dissolver as divisas entre arte e vida.

Para Nelly Richard (1990), essa disposição para transgredir as regras se deu em razão da série de restrições e de proibições que imperaram na vida social e política durante o período militar. Portanto, esse foi o impulso para que os artistas e suas obras desobedecessem, pelo menos dentro da arte, os limites e as limitações. A forma que encontraram de simbolizar a vontade de ter outra perspectiva de vida e de experiência, diferentes da imposta pelos dispositivos de manutenção da ordem repressiva, foi atravessando as barreiras de formatos e gêneros que limitavam o exercício criativo (RICHARD, 1986). O CADA desafiou através da intervenção urbana a repressão da ditadura militar de Pinochet e o primeiro romance de Eltit trata também de desafiar o controle autoritário sobre três elementos (corpo, espaço público e linguagem), a partir da elaboração de um texto que se apresenta numa fronteira híbrida entre literatura e performance, entre ação artística e gravação de vídeo, entre intervenção urbana e roteiro cinematográfico (RICHARD, 2011).

Compreender o contexto sociocultural ao qual Diamela pertencia, e em que circulava, nos ajuda a iniciar um processo de compreensão de sua primeira ficção. Diamela Eltit afirma em entrevista em 2001, “yo no estoy pensando en buscar lectores y tampoco en desecharlos, pero suponer que escribo para que no me entiendan es ridículo”⁶⁴ (CÁRDENAS, 2002, p. 8), diferentemente do que alguns jornalistas culturais acreditavam nos anos 1980 e 1990. Se o objetivo não era fazer-se difícil aos leitores, apresentava o desejo de apagar as fronteiras entre os gêneros, para cometer o que denomina como “incesto” e assim violar a pureza das classificações arbitrariamente impostas em nome da tradição (RICHARD, 1990, p. 89).

⁶⁴ “Não estou pensando em procurar leitores ou descartá-los, mas supor que escrevo para que não me entendam é ridículo” (CÁRDENAS, 2002, p. 8, tradução nossa).

Junto aos artistas visuais, os mesmos poetas que giram em torno da *avanzada* procedem à criação de obras nas quais a palavra compartilha seu protagonismo com outras linguagens. Do cinema ao vídeo, do vídeo à fotografia, da fotografia ao corpo, do corpo à escritura, da escritura ao cinema, etc., suas obras transitam pelos gêneros que falam de um nomadismo criativo definitivamente rebelde à fixação de fronteiras e molduras, sendo o trabalho artístico-literário de Diamela Eltit a maior prova desta inclinação para o transgênero (RICHARD, 1990, p. 96).

Em *Campos Minados* (1990), Eugenia Brito busca compreender quais são os sentidos literários presentes em um conjunto de textos escritos no Chile⁶⁵, após a queda de Allende e, consequentemente, da democracia. Parte de dois pressupostos: o primeiro pressuposto é que o golpe militar silenciou qualquer relação da literatura com outras áreas do saber; o segundo, é que mudou o paradigma da literatura chilena, gerando o que ela classifica como uma “escena de la escritura”. De acordo com Brito (1990, pp. 10-11), a “escena de la escritura” é um programa literário que desenvolve mecanismos tanto literais (formais) como potenciais (metafóricos) que, a partir de uma linguagem cifrada e de máxima opacidade, busca configurar outro mapa cultural, que contenha em seu interior um imaginário que emerge nesse período com uma força muito mais potente que a dos períodos anteriores.

Brito (1990, pp. 11-12) identifica que esse novo programa, preocupado com os mecanismos de censura do governo de Augusto Pinochet, reorganiza seu dizer e cria uma arte dissimulada, na tentativa de evitar ser captado nas interpretações do código do opressor. Portanto, é a partir desse contexto de opressão e violência que os escritores e os artistas transgrediram os formatos tradicionais/dominantes e surgiram novas propostas. Portanto, se a ditadura militar buscava controlar a linguagem, o programa literário precisava cifrar e voltar a cifrar seus códigos, com máxima opacidade. Analisa duas obras de Eltit, *Lumpérica* (1983) e *Por la Patria* (1986), pela convergência de problemas literários vigentes nessas obras que até aquele momento estavam pendentes pela cena literária do pós-golpe.

Além disso, assim como Nelly Richard, Eugenia Brito (1990, p. 18) declara que essa *nueva escena* (nova cena) não aderiram à tradição chilena, já que irá transgredi-la, “y en el mejor

⁶⁵ A análise crítica da autora inclui textos escritos por Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Antonio Gil, Carla Grandl, Carmen Berenguer e Soledad Fariña.

de los casos, la va a absorber como contexto, pretexto para generar otro discurso [...]”⁶⁶.

Considera que

[...] la tradición literaria — que en este país es por lo demás una de sus ficciones queridas — es más bien una manera perceptiva codificada ya por la cultura. Dichas percepciones culturales son siempre replanteadas por la gran literatura que surge en los momentos de crisis. Y las prácticas escriturales realizadas en Chile post-golpe no son, en sus mejores ejemplos, más que reescrituras de la historia de un grupo y por lo tanto, el corte vertical que abre a sus paradigmas socio-simbólicos de lectura es fuerte⁶⁷ (BRITO, 1990, p. 18).

De forma que os artistas, para desarmarem as estruturas coercitivas do poder, depositam sua atenção na forma da produção de suas obras e, com isso, reelaboram os gêneros. Brito (1990, pp. 15-16), então, defende que a força potente pós-1973 está nessas operações inventivas que se colocam a contrapelo da lógica e da padronização, pois assumir esse legado negativo da história (da colonização aos golpes de estado) é permitir permear o simbólico que resta ou falta na América Latina. Compreende que Diamela Eltit é a pessoa que, a partir do gênero romance, buscará uma transgressão aos modelos dominantes

[...] haciéndolos aparecer en la superficie de su narrativa, para difuminarlos y volverlos a plantear desde otros-mecanismos que, trazando sobre la materia lingüística, una vertical que oscurece sus paradigmas, los reabre hacia un modelo nuevo de lectura/escritura⁶⁸ (BRITO, 1990, p. 111).

Outra questão que emerge no trabalho de Eltit é a noção de intertextualidade, já que em *Lumpérica* a autora irá manter um foco tensionado entre a problemática existente entre “literatura” entendida como ficção e “vida” entendida como verossímil que deve trazer toda nova ficção. O romance propõe a ampliação do suporte, apresentando um corpo fotografado e ocupado como material de trabalho, como um código a mais entre outros subcódigos, que são tomados, usados e descartados como remanescentes de uma letra que falta em todas as operações realizadas por *Lumpérica* no nível do relato e meta-relato. Entre esses códigos está o código fílmico, o fotográfico e o linguístico; neste último emergem com força os processos de gestação

⁶⁶ “e, no melhor dos casos, vai absorvê-la como um contexto, pretexto para gerar outro discurso” (BRITO, 1990, p. 18, tradução nossa).

⁶⁷ “A tradição literária — que neste país é, aliás, uma das suas adoradas ficções — é antes uma via perceptiva já codificada pela cultura. Essas percepções culturais são sempre repensadas pela grande literatura que surge em tempos de crise. E as práticas de escrita realizadas no Chile pós-golpe não são, em seus melhores exemplos, mais do que reescrever a história de um grupo e, portanto, o corte vertical que se abre para seus paradigmas sócio-simbólicos de leitura é forte” (BRITO, 1990, p. 18, tradução nossa).

⁶⁸ “[...] fazê-los aparecer na superfície de sua narrativa, para borrá-los e reposicioná-los de outros mecanismos que, valendo-se da questão linguística, uma vertical que obscurece seus paradigmas, os reabre para um novo modelo de leitura / escrita” (BRITO, 1990, p. 111, tradução nossa).

da atual linguagem espanhola e sua variável, o espanhol do Chile: dando origem, às vezes, à criação de vocábulos novos, por meio de procedimentos fonéticos fusão de campos semânticos e redistribuição da sintaxe (BRITO, 1990, pp. 111-112).

A novidade de *Lumpérica*, segundo Eugenia Brito (1990, p. 116), consiste em criar uma nova forma de pensar o gênero romance, em particular, e a escrita, em geral. Além disso, um dos grandes avanços que esta escrita consegue recuperar é a criação de uma política literária que se exerce por meio de códigos e meta-códigos literário-linguísticos que dão e, por vezes, apagam as chaves para a compreensão da obra (BRITO, 1990, p. 116).

Brito (1990, p. 116) defende que essa nova cena literária foi muito atacada, por não ter se contentado com os parâmetros daquele momento, de simplificação e reducionismo, e Eltit era a única mulher inserida nesse cenário em 1983. Considera que sua participação no CADA a permitiu que assimilasse as novas tendências, que alguns mobilizadores culturais chilenos difundiam, como Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, etc., no sentido de ampliação/extensão do suporte e no uso do corpo como significante e da letra como parte constitutiva de “un escenario móvil, fluctuante en que cada uno de los elementos apunta a un todo que es siempre el Otro y el Mismo”⁶⁹ (BRITO, 1990, pp. 116-117).

Consequentemente, Brito (1990, p. 117) considera a política literária de Eltit bastante revolucionária no cenário literário, mas aponta que tenha seus antecedentes nos movimentos literários do Pós-Boom, nas artes plásticas, no cinema e no vídeo contemporâneo. Também com inspirações

[...] Del neo-barroco cubano (Sarduy, Lezama Lima, Cabrera Infante: la libertad y el placer y generar combinaciones nuevas en el material del lenguaje). De Borges el pensar la historia como literatura y la literatura como historia; y en esa dialéctica, abrir un espacio hacia lo no tocado por ambas: el enigma de una sensorialidad que es apenas sugerida como: el desvarío, la errata, los anales y que podría encontrar un correlato con lo que Freud denomina los momentos borrados, secretos de la escena primera cuando ésta adviene en el recuerdo⁷⁰ (BRITO, 1990, p. 117)

⁶⁹ “Um cenário móvel e flutuante em que cada um dos elementos aponta para um todo que é sempre o Outro e o Mesmo” (BRITO, 1990, pp. 116-117, tradução nossa).

⁷⁰ “Do neobarroco cubano (Sarduy, Lezama Lima, Cabrera Infante: liberdade e prazer e gerar novas combinações no material da linguagem); Borges pensava na história como literatura e na literatura como história; e, nessa dialética, abrir um espaço para o que não é tocado por ambos: o enigma de uma sensorialidade que apenas se sugere como: o delírio, o erro de impressão, os anais e que poderia encontrar um correlato com o que Freud chama de momentos apagados, segredos de a primeira cena quando vem à mente” (BRITO, 1990, p. 117, tradução nossa).

Tendo visto como duas pesquisadoras, Nelly Richard e Eugenia Brito, se aproximaram do cenário socio-literário chileno e da primeira obra de Eltit, iremos nos debruçar sobre o livro *Alegorias da derrota*, de Idelber Avelar (2003). Neste trabalho, Avelar busca apresentar como e sob quais condições a narrativa latino-americana da pós-ditadura no Cone Sul⁷¹, baseado em linhas do pensamento contemporâneo, lida com o passado e indaga-se pelo estatuto da escritura literária na época da decadência definitiva de sua relação com a experiência.

De acordo com Avelar (2003, pp. 20-21), os golpes de estado na América Latina, que instauraram ditaduras militares após 1960, põem em cena “um devir-alegoria do símbolo, como imagem arrancada do passado, [...] a alegoria remete a antigos símbolos a totalidades agora quebradas, datadas, inscrevendo-os na transitoriedade do tempo histórico [...]”. E esses nós alegóricos são a matéria privilegiada da literatura pós-ditatorial que o autor decidiu analisar. Segundo ele, as ditaduras “representaram um corte na substituição da política pela literatura própria ao boom dos anos sessenta, produtor, ele mesmo, no melhor estilo romântico, de grandes símbolos de identidade” (AVELAR, 2003, p. 21). Ou seja, as ditaduras funcionam como “instrumentos de uma transição epocal do Estado pelo Mercado”.

Nos textos do boom⁷², Avelar identifica que, apesar de suas diferenças estéticas e políticas, se apresentavam “não só em sua suposta independência em relação ao atraso social do continente, mas também como um substituto efetivo de tal atraso” e “descartar o passado era necessidade chave para o resolutivo movimento de ‘colocar-se em dia com a história’” (AVELAR, 2003, p. 21).

Tais objetos literários promovidos pelo boom encontrariam nesse cenário sua vocação histórica, isto é, de substituir com a literatura o atraso de outras esferas na América Latina. A escolha do boom como contexto histórico para a interpretação da ficção pós-ditatorial se justifica, para Avelar (2003, p. 22), porque essa operação de substituição é interrompida com o advento das ditaduras, com data alegórica para a decadência do boom com o golpe chileno de 11 de setembro de 1973, pois elas fazem “da modernização o horizonte inelutável” dos países em que

⁷¹ A análise crítica do autor inclui obras escritas por Silvano Santiago, Ricardo Piglia, Diamela Eltit, Gilberto Noll e Tununa Mercado.

⁷² O boom da narrativa latino-americana, de acordo com Ángel Rama (1985, p. 266), surgiu por volta da metade da década de 1960 e que em 1972-73 já indicava seu declínio. O termo boom não vem “da vida militar, como onomatopeia de explosão, tendo suas origens na terminologia do marketing moderno norte-americano para designar uma alta brusca nas vendas de um determinado produto nas sociedades de consumo” (RAMA, 1985, p. 267). Trata-se de um fenômeno sociocultural, de caráter literário, editorial e mercadológico, em que houve um aumento da venda de romances latino-americanos principalmente na Europa e Estados Unidos.

se instalaram. “O papel magisterial conferido à literatura pelo boom tinha que se dissolver sob a nova refuncionalização de uma tecnicidade agora completamente hegemônica” (AVELAR, 2003, p. 22).

No capítulo “Supercodificação das margens: figuras do eterno retorno e do apocalipse”, Avelar (2003) apresenta leituras parciais de *Lumpérica* (1983) e *Los Vigilantes* (1994), atento à temporalidade da condição pós-ditatorial que deixa vislumbrar nestes textos, com referências também a *Por la patria*, *El cuarto mundo*, *El padre mío* e *Vaca Sagrada*. Reconhece que a publicação dos primeiros textos de Diamela Eltit se deu em um contexto efervescente da literatura e das artes no Chile, em que duas questões estavam vigentes, a crise definitiva da escritura militante e o surgimento de uma ficção e uma poesia que tratam de repensar a experiência traumática do pós-golpe (AVELAR, 2003, p. 191).

Em *Lumpérica*, Avelar (2003, p. 197-198) afirma que não encontra um argumento linearmente resumível, há um esquema cênico que é a praça pública, à noite, às vezes bem e mal iluminada, fria, e ocupada por L Iluminada, a protagonista, e pelos mendigos, os pálidos. Esse esquema será revisitado após o texto tomar outras formas, como interrogatório policial, de poema minimalista, de reflexão meta-literária e apresentar outras questões: “Esta cena se converte em missa negra, representação cinemática, tomada do poder, comunhão erótica, protesto poético-político e abraço niilista da destituição” (AVELAR, 2003, pp. 197-198).

O texto de Eltit provoca então uma fragmentação e quebras de sintaxe e narrativas, sendo organizado a partir de “tomadas rápidas, núcleos imagísticos, mônadas poéticas, através das quais se ativam memórias e experiências irredutíveis ao imaginário da transição chilena” (AVELAR, 2003, p. 191). O autor compreende que essas estratégias narrativas, esse “espetáculo cíclico de dez rounds” não tem como objetivo compor uma espécie de camuflagem para escapar da censura, mas propõe que “o giro em direção à alegoria equivale a uma transmutação epocal, paralela e coextensiva à impossibilidade de representar-se” (AVELAR, 2003, p. 25), nesse sentido, é o período pós-ditadura o momento em que se aceita a derrota e o luto como determinação irredutível da escrita literária no subcontinente.

3.2 PERFORMANCE COMO EPISTEME: ANÁLISE DO CORPUS

Considera-se que em *Lumpérica* é possível identificar o político na arte (RICHARD, 2009), isto é, uma articulação interna à obra que reflete criticamente sobre seu entorno desde suas próprias organizações de significados, a partir de sua própria formulação. Para vermos como se articula o político na arte, pensaremos a performance como episteme e utilizaremos suas categorias analíticas para analisar *Lumpérica*, buscando entender, na obra, como são performadas e compreendidas pela autora resistência, cidadania e gênero. Esse esforço analítico se dá pensando no emprego do conceito de literaturas pós-autônomas de Josefina Ludmer (2007) que, ponderando diacronicamente sobre as produções literárias na América Latina, nos orienta a buscar outras categorias, que não as tradicionais, para a análise literária.

O conceito de literatura pós-autônoma desenvolvido por Josefina Ludmer (2007) se deu quando a autora estava pensando em um tipo de escritura atual da realidade cotidiana, publicada por volta dos anos 2000, que não admite leituras literárias, isto é, não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Seguem parecendo com literatura, têm um formato livro e conservam o nome do/a autor/a, se incluem em algum gênero literário como romance, e se reconhecem e se definem como ‘literatura’.

Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad⁷³ (LUDMER, 2007, pp. 237-238).

Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária que implica em novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. É o que se chama de escritas ou literaturas pós-autônomas. Elas se fundam em dois postulados sobre o mundo de hoje: o primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário); o segundo seria de que a realidade é ficção e que a ficção é realidade (LUDMER, 2007, p. 238).

⁷³ “Eles aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, redação, texto e significado. Não podem ser lidos como literatura porque aplica uma drástica operação de esvaziamento à ‘literatura’: o significado (ou o autor, ou a escrita) é deixado sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora” e totalmente ocupado por ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2007, pp. 237-238, tradução nossa).

Reformulam a categoria da realidade: não se pode lê-las como mero realismo, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma de testemunho, de autobiografia, reportagem jornalística, crônica, diário íntimo e até de etnografia.

[...] Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático⁷⁴ (LUDMER, 2007, p. 239).

Os escritos pós-autônomos podem ou não exibir suas marcas de pertencimento à literatura e aos tópicos de autorreferencialidade que marcaram a era da literatura autônoma: “el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomofirmos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas”⁷⁵ (LUDMER, 2007, p. 243). Ludmer busca apresentar um território, imaginário público ou fábrica do presente, onde propõe a sua leitura ou onde se coloca. Neste lugar não há realidade oposta à ficção, não há autor e também não há muito sentido.

As categorias analíticas da performance mobilizadas para a análise literária de *Lumpérica* são a relação da corporeidade no texto, o comportamento reiterado, as formas políticas de ruptura, a relação entre identidade e pertença, a relação do tempo cíclico e espiralar e a troca com a audiência, através de intermediações, como do registro fotográfico.

Nosso *corpus* de análise, *Lumpérica*, foi publicado no início dos anos 1980, mas se posiciona dentro e fora do que tradicionalmente se considera literatura e ficção, transitando entre diferentes gêneros, e como as literaturas pós-autônomas, desorganiza essa separação das esferas, isto é, apaga as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior, em que a obra é lida ou percebida. Observamos nos subcapítulos anteriores como foi a recepção no meio jornalístico-literário, mas cabe ainda uma contextualização sociohistórica generalista sobre o período em que foi publicada.

Em 11 de setembro de 1973, o Chile, após sofrer um golpe militar, passou por uma reconfiguração. Foram instituídos o toque de recolher e o Estado de Sítio. A capital do Chile, Santiago, se transformou em algo parecido com uma zona de guerra, no qual tanques atiravam

⁷⁴ “[...] É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interior-exterior a um sujeito, que inclui o acontecimento mas também o virtual, o potencial, magia e fantasia” (LUDMER, 2007, p. 239, tradução nossa).

⁷⁵ “O enquadramento, as relações de especulação, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, duplicações internas, recursão, isomofirmos, paralelos, paradoxos, citações e referências a autores e leituras” (LUDMER, 2007, p. 243, tradução nossa).

conforme ganhavam terreno nas avenidas e jatos de combate que bombardeavam prédios do governo. A resistência, encontrada no palácio presidencial, La Moneda, e nos seus telhados, se organizou para defender o espaço da democracia. Embora o número de partidários do presidente eleito Salvador Allende fosse pequeno, 36 pessoas, isso não impediu que os militares bombardeassem o palácio durante 24 horas (KLEIN, 2008), numa demonstração de poder a partir do enfrentamento belicoso das forças e de repressão (FOUCAULT, 1999).

Apesar do golpe não ter sido efetuado através de uma guerra, o comandante Pinochet e seus aliados planejaram para que se parecesse com uma, atentando para que o episódio fosse o mais dramático e traumático possível. Uma vez que não consideraram matar e prender o governo anterior o suficiente para a instituição do novo governo da junta militar, se esforçaram para o apavoramento dos chilenos. Nos dias seguintes à tomada de poder, os militares capturaram cerca de 13.500 civis, transportando-os em caminhões e prendendo-os, de acordo com um relatório da CIA tornado público. Outros milhares foram conduzidos para os dois principais estádios de futebol de Santiago, no qual “a morte substituiu o futebol como espetáculo público” (KLEIN, 2008, p. 96), onde centenas foram torturados e executados.

Nesse mesmo ano, 1973, a Junta Militar dissolveu o Congresso Nacional, concentrando em suas mãos, portanto, o poder legislativo, suspendeu os direitos políticos através da “Declaración de caducidad de todos los registros electorales del país” e decretou o “Estatuto de La Junta de Gobierno” em que assumia os poderes constituinte, legislativo e executivo através do Decreto Lei nº 527. Este golpe de estado interrompeu o projeto nacional defendido por Salvador Allende, presidente eleito em 1970 pelo Partido Socialista, que tinha um caráter anti-imperialista, antioligárquico e antimonopolista que propunha preservar e aprofundar os direitos democráticos e as conquistas dos trabalhadores, e acabou mergulhando o país em um estado de vigilância e repressão (BORGES, 2004).

A instituição militar chilena, tratando de se afastar do que identificavam como marxismo e desenvolvimentismo firmado pelo governo anterior escolhido por via democrática, transformou o país num laboratório autorizado para aplicar o neoliberalismo. As propostas econômicas apresentadas valorizavam a privatização, desregulamentação e cortes nos gastos sociais — a trindade do livre mercado (KLEIN, 2008). Logo após o fim do governo de Pinochet não faltaram menções sobre o suposto “milagre econômico” que ocorreu durante este período, mencionando crescimento econômico, privatizações, gestão da dívida externa e da pobreza. O sociólogo James

Petras (1991) analisando a administração da pobreza durante o regime afirma que esta última se deu, principalmente, por ter sido gerada tanta pobreza, o que conduziu à necessidade de gerenciamento.

A ditadura militar chilena se impôs através de um controle feroz sobre os corpos, os espaços públicos e as linguagens. Os corpos que apresentavam identidades suspeitas, ideologicamente adversas, precisavam ser disciplinados, através da tortura, prisão e/ou desaparecimento. Os espaços públicos permitiam apenas a circulação, a ocupação e demonstração de poder militar. E as linguagens podiam apenas reportar as experiências e sentidos que configurassem adequadas pelo governo autoritário através da censura.

O trabalho de Diamela Eltit como colaboradora no CADA (Colectivo de Acciones de Arte) desafiou tanto as noções de arte, vida e política (através da intervenção urbana) quanto a repressão da ditadura militar de Pinochet. Quando publica seu primeiro romance *Lumpérica* trata também de desafiar o controle autoritário sobre esses três elementos (corpo, espaço público e linguagem), a partir da elaboração de um texto que se apresenta numa fronteira híbrida entre literatura e performance, entre ação artística e gravação de vídeo, entre intervenção urbana e roteiro cinematográfico (RICHARD, 2011).

Como performance, *Lumpérica* propõe uma ruptura com os padrões estéticos, isto é, rompe os padrões de apresentação de um romance, buscando por um novo código artístico (trabalhando com diferentes linguagens – roteiro cinematográfico, fotografia, aproximação com a vida), como veremos a seguir. Ravetti (2007, p. 2) reconhece que a performance na escrita apresenta consequências tanto para o escritor quanto para o leitor, o primeiro tem dificuldade de seguir os modelos pré-estabelecidos, por conta da personalização do conteúdo que se apresenta através de um discurso disruptivo, e o segundo, o leitor, muitas vezes pode perceber a escrita performática como “un dialecto barroco, ideolecto, hermético por su inmanencia y por formar partes de ritos personales”⁷⁶.

O primeiro capítulo é subdividido em quatro partes (1.1, 1.2, 1.3 e 1.4) e nos parágrafos iniciais do subcapítulo 1.1, tomamos ciência que:

Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada [...]

Por eso la luz eléctrica la maquilla fraccionando sus ángulos [...]

⁷⁶ “Um dialeto barroco, ideolecto, hermético por sua imanência e por fazer parte de ritos pessoais” (RAVETTI, 2007, p. 2, tradução nossa).

En que el anochecer sustenta la plaza en su ornamento, para que ella adopte en sí las poses tráfugas que la devoran hasta el cansancio [...]
 Porque el frío en esta plaza es el tiempo que se ha marcado para suponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual, en el proceso que en definitiva les dará la vida: su identificación ciudadana.
 Llegan los desarrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área [...]
 Así serán nombrados genéricamente pálidos como escalafón provisorio. [...]
 L. Iluminada en el centro de la plaza empieza otra vez a convulsionarse. [...]”⁷⁷ (ELTIT, 1983, p. 7)

Uma mulher está deitada em uma praça pública da capital do Chile, embora o livro não apresente as referências dos espaços urbanos de Santiago, sendo observada desde quando a luz natural possibilitava essa ação (“aunque ya no relumbre como antaño cuando era contemplada con luz natural⁷⁸”) (ELTIT, 1983, p. 7). O que resta dessa noite se transformará em uma festa para essa mulher. A esta praça, após o anoitecer, chegam outros personagens, identificados inicialmente como pálidos. Tanto ela, quanto eles ganharão nomes (e sobrenomes), do painel publicitário que se reflete sobre a praça, que lhes darão identificação e autorização para ocupação e movimentação naquele espaço. Esses nomes lhes darão vida, sua identificação cidadã e os confirmarão como existência. Diversas ações se desenvolvem nessa operação identificada na obra como batismo dos que se encontram na praça, “[...] Nadie diría que en Santiago de Chile podría ser esta bautizada para que esos se distiendan como gemas”⁷⁹ (ELTIT, 1983, p. 8).

Até essa publicação de Eltit, a cidade não estava disponível como um roteiro de movimentação e atuação ficcional, os lugares retratados e dos quais se falavam nas obras literárias eram espaços privados, casas, apartamentos e dentro deles, salas de aula, banheiros, terrenos baldios etc. (BRITO, 1990, pp. 13-14). A obra transfere o foco do olhar do espaço privado para a cidade, como o centro da narrativa, corrompendo o território físico e ideológico que os militares tanto tentaram controlar e exclusivamente ocupar. Se o governo autoritário tratou de mudar o caráter público e comunitário da cidade, sendo o único autorizado a transitar livremente, dentro de *Lumpérica* se viu em um campo minado (BRITO, 1990), não sabendo

⁷⁷ “O que resta desta noite será uma festa para L. Iluminada [...] / É por isso que a luz eletrifica a maquia, dividindo seus ângulos [...] / Em que o entardecer sustenta a praça em seu ornamento, para que ela possa adotar em si as posturas tráfugas que a devorarão até a exaustão [...] / Porque o frio nesta praça é o tempo que foi marcado para assumir um nome próprio, doado pelo letrero que se acende e se apaga, rítmico e ritual, no processo que acaba por lhes dar vida: a sua identificação cidadã. / Chega o povo maltrapilho de Santiago, pálido e fedorento para procurar sua área [...] / Assim, eles serão nomeados genericamente pálidos como uma classificação provisória. [...] / L. Iluminada no centro da praça começa a ter convulsões novamente. [...]” (ELTIT, 1983, p. 7, tradução nossa).

⁷⁸ “Embora já não brilhe como costumava ser quando era vista com luz natural” (ELTIT, 1983, p. 7, tradução nossa).

⁷⁹ “[...] Ninguém diria que em Santiago do Chile poderia ser este batismo para esses que se distendem como gemas” (ELTIT, 1983, p. 8, tradução nossa).

interpretar as emboscadas da narrativa fragmentada, que não apresenta um enredo convencional e inclui gêneros mistos, elementos multimídia e sintaxe distorcida.

A narração é realizada em terceira pessoa, que supostamente sabe o que irá acontecer, mas sem acesso ao subconsciente das personagens. Trata-se de uma voz supostamente neutra e distanciada da cena, que assiste e narra/descreve o que acontece na praça pública, como se estivesse se servindo do enquadramento de uma câmera de vigilância. Isto é, considera-se que há o domínio de um narrador onisciente neutro, que se serve das capturas de uma câmera, para a criação de sua voz poética. Derrick de Kerckhove (2003, pp. 18-19) compreende que a câmera é o que determina o foco narrativo de uma gravação. Ela é quem organiza o ambiente físico, seleciona o objeto, enquadra a situação e o uso de objetos específicos, ou seja, enquadra e edita, de maneira intencional, uma organização de informações para os espectadores.

Sobre o texto incide um jogo entre a captura da câmera, o foco de luz do luminoso/outdoor e a literatura.

[...] El luminoso no se detiene. Sigue tirando la suma de nombres que los va a confirmar como existencia; ese haz de luz largado sobre el centro del cuadrante que en la literatura produce índices [...] (ELTIT, 1983, p. 7)

Le ratifica el nombre en dos colores paralelos, el luminoso ampliado sobre el cuerpo escribe L. Iluminada y rítmicamente va pasando la cantidad posible de apodos: le escribe tráfuga y la letra cae como toma fílmica. (ELTIT, 1983, p. 8)

Porque este luminoso que se enciende de noche está construyendo su mensaje para ellos, que sólo a esa hora alcanzan su plenitud, cuando se desplazan en sus recorridos previstos.
Como atentados en sus amenazantes presencias. (ELTIT, 1983, p. 8)

Por eso el luminoso, en plena autonomía, los llama con nombres literarios [...] Por eso es que en la plaza se conjuga dos tipos de engranajes eléctricos: por una parte el asignado al cuadrante y por otra, el que se desliza del luminoso; esa luz que se vende. [...] ⁸⁰ (ELTIT, 1983, p. 9)

⁸⁰ “[...] O luminoso não para. Continue jogando a soma dos nomes que irão confirmá-los como existência; esse feixe de luz espalhado pelo centro do quadrante que na literatura produz índices [...]” (ELTIT, 1983, p. 7, tradução nossa)
 “Ratifica o nome em duas cores paralelas, o luminoso ampliado no corpo escreve L. Iluminado e passa ritmicamente o número possível de apelidos: escreve translúcida e a letra cai como uma tomada de filme.” (ELTIT, 1983, p. 8, tradução nossa)
 “Porque este luminoso que se acende à noite está construindo sua mensagem para eles, que só alcançam sua plenitude naquele momento, quando seguem seus roteiros planejados./ Como ataques em suas presenças ameaçadoras.” (ELTIT, 1983, p. 8, tradução nossa)
 “É por isso que o luminoso, em plena autonomia, os chama por nomes literários [...] É por isso que dois tipos de engrenagens elétricas se combinam na praça: de um lado, a que se destina ao quadrante e, de outro, a que desliza da luz; aquela luz que se vende. [...]” (ELTIT, 1983, p. 9, tradução nossa)

A câmera é a intermediária entre a narração, as relações que se dão na praça e o leitor/espectador. Idelber Avelar considera que a câmera, em *Lumpérica*, é a fonte de terror. É o “objeto fálico e poderoso que preside sobre a feminização dos corpos destituídos dos mendigos na praça pública, assim como sobre a transformação de L. Iluminada numa figura de comunhão prosopopéica com eles” (AVELAR, 2003, p. 198).

Têm-se, nesse primeiro capítulo, ações fracionadas em três diferentes cenas, situadas nos subcapítulos 1.1, 1.2, e 1.4 e a cada término, nos damos conta de que o que foi narrado é parte de um roteiro cinematográfico. Em cada desfecho desses subcapítulos, é apresentada novamente, de maneira resumida, a cena a ser gravada, com as respectivas anotações relativas à gravação que são os comentários, indicações e erros das filmagens da primeira, segunda e terceira cena.

Comentarios a la primera escena:

La escena contempla nada más que la construcción de la pose en donde el lumperío y L. Iluminada, en un trabajo experimental con sus cuerpos frente a la cámara, llegan a constituir estéticamente en el lapso de tres minutos, una mirada admirativa sobre ellos. [...]

Indicaciones para la primera escena:

Conformar cinematográficamente algo similar a un mural en la plaza pública, relevando lo marginal del espectáculo. [...] (ELTIT, 1983, p. 12)

Errores de la primera toma:

Los cuerpos tensados estaban rígidos, no por necesidad interna, sino por efectos de cámara: como terror. [...] ⁸¹ (ELTIT, 1983, p. 14)

O cinema edita o ambiente e o recorta em pequenos quadros, esses quadros são unidos para criar uma sequência de imagens (KERCKHOVE, 2003, p. 19), Eltit transporta essa lógica ao seu primeiro livro, nos apresentando uma sequência não linear de cenas/imagens.

O subcapítulo 1.3 está segmentado em dez partes numeradas.

Aún en la noche —a oscuras— vuelven a la plaza y por eso:

1. Vuelven los pálidos a la plaza para permanecer allí con el cuerpo distendido, apoyados con sus espaldas en los árboles.

árboles – césped – luz eléctrica – cemento
ramas y cables que trasladan luz a los faroles

⁸¹ “Comentários para a primeira cena:/ A cena contempla nada mais do que a construção da pose em que o lumperío e L. Iluminada, em um trabalho experimental com seus corpos diante da câmera, passam a constituir esteticamente no lapso de três minutos, um olhar de admiração sobre eles. [...] / Instruções para a primeira cena:/ Criar cinematograficamente algo semelhante a um mural em praça pública, mostrando a marginalidade do espetáculo. [...]” (ELTIT, 1983, p. 12, tradução nossa).

“Erros da primeira tomada:/ Os corpos tensos eram rígidos, não por necessidade interna, mas pelos efeitos da câmera: como terror. [...]” (ELTIT, 1983, p. 14, tradução nossa).

faroles que también iluminan los bancos
y mi cara de madona mirando su cara de madona.

2. Los pálidos se quedan en esa posición a pesar del frío que les cruza la cara y les hace esconder el rostro.

lo vuelven de distinto modo —se tapan también— desarrapados, pálidos
tengo sed (en la plaza) tengo frío (en la plaza)
perfilada la frente – los labios – la nariz – perfilados enteros
por luz eléctrica
y mi cara de madona busca su boca de madona y toca interior su lengua profana⁸²
(ELTIT, 1983, p. 23).

Sendo essas partes fragmentadas em três eixos, em que se retoma o momento das gravações (durante a noite), o espaço (uma praça) e as personagens do capítulo (L. Iluminada e os pálidos). Segundo Goffman (2010, p. 28), em lugares públicos relativamente desobstruídos, como em uma praça, as pessoas se encontram especialmente acessíveis umas às outras, em virtude não apenas da proximidade, mas, sobretudo, da possibilidade de observação mútua, de ver e ser visto. Neste arranjo social, surge uma espécie de monitoramento recíproco que torna certos padrões de conduta apropriados e desejáveis (classificando, inevitavelmente, por oposição, os comportamentos impertinentes e inoportunos) (RIBEIRO, 2016, p. 6). Entretanto, o que podemos perceber com *Lumpérica* é que, além da possibilidade de L. Iluminada e dos pálidos serem observados uns pelos outros, existe essa voz narrativa que aspira à neutralidade, narrando os eventos que acontecem, através de uma série de gravações fílmicas que são realizadas na praça.

L. Iluminada é a personagem que recebe o foco, tanto da narrativa (gravações) quanto da luz elétrica, “[...] espera ansiosa el luminoso y por eso se remueve entera cuando se siente tocada, con el pecho agitado y los ojos húmedos. El luminoso no se detiene”⁸³ (ELTIT, 1983, p. 07). Há um jogo de luzes, realizado tanto pela luz elétrica que incide sobre a praça quanto pelo reflexo do painel publicitário. *Lumpérica*, jogando luz e foco nesses sujeitos que beiram a invisibilidade, indica o contrário do defendido pelos entusiastas do livre mercado. Esses sujeitos, que habitam a

⁸² “Ainda à noite - no escuro - eles voltam à praça e para isso:/ 1. Os pálidos voltam à praça para permanecer lá com os corpos distendidos, encostados nas árvores com as costas./ árvores - grama - luz elétrica – cimento/ ramos e cabos que transferem luz para as lanternas/ lanternas que também iluminam os bancos/ e meu rosto de madona olhando para seu rosto de madona./ 2. Os pálidos permanecem nessa posição apesar do frio que atravessa seus rostos e os faz esconder o rosto./ eles viram de uma maneira diferente - eles se cobrem também - esfarrapado, pálido/ Estou com sede (na praça) Estou com frio (na praça)/ testa delineada - lábios - nariz - toda delineada/ por luz elétrica/ e meu rosto de madona busca sua boca de madona e toca sua língua profana por dentro” (ELTIT, 1983, p. 23, tradução nossa).

⁸³ “[...] ela espera ansiosamente pelo luminoso e por isso se emociona ao se sentir tocada, com o peito arfando e os olhos úmidos. O luminoso não para” (ELTIT, 1983, p. 07, tradução nossa).

praça durante um período proibido, são rejeitados pela sociedade chilena, mas vigiados atentamente.

A condição das personagens, de marginalizados e despossuídos ocupando espaço público como se este lhes pertencesse (como área privada), e a característica de frio intenso que abate a cidade de Santiago, influencia o início de um episódio indicado como batismo. Este batismo, além de conferir-lhes um nome próprio, doado pelo reflexo do painel publicitário, será o processo que lhes dará “vida”, o que no texto é identificado como “su identificación ciudadana” (ELTIT, 1983, p. 07).

De acordo com Thomas H. Marshall (apud JOHNSON, p. 34), cidadania é uma situação social que inclui três tipos distintos de direitos: civis, políticos e socioeconômicos. Os dois primeiros, durante o período de intervenção militar no Chile, estavam suspensos. O último, direitos socioeconômicos, foi terceirizado para o mercado. Em 1974, a inflação do país atingiu 375%, a taxa mais alta do mundo e quase duas vezes maior do que o nível mais elevado alcançado no governo Allende, o desemprego bateu recordes e a fome tornou-se inquietante (KLEIN, 2008, pp. 99-100). O preceito do sistema econômico durante o período da intervenção era de interferência mínima do Estado nas decisões mercadológicas, ou seja, implementaram-se programas de desregulação que levaram ao desemprego massivo, repressão sindical, redistribuição de renda em favor dos ricos e privatização de bens públicos (ANDERSON, 1995, p. 18). Entretanto, mesmo depois de três décadas, o Chile permanece sendo considerado por entusiastas do livre mercado como a prova de que o neoliberalismo funcionou, mesmo que no primeiro ano de implementação tenha contraído a economia chilena em 15% e o desemprego, que atingira 3% no governo de Allende, tenha chegado a 20% (KLEIN, 2008, p. 103).

O primeiro batismo registrado é o da personagem principal:

[...] L. Iluminada en el centro de la plaza empieza otra vez a convulsionarse. [...] Los pálidos [...] atentos, fijan sus miradas en el bautizo, mientras el luminoso acomete directo en ella que, frenética, mueve las caderas bajo la luz: sus muslos se levantan del suelo y su cabeza colgante se golpea por tantas sacudidas contra el pavimento⁸⁴ (ELTIT, 1983, pp. 07-08).

⁸⁴ “L. Iluminado no centro da praça começa a ter convulsões novamente. [...] Os pálidos atentos [...] fixam o olhar no batismo, enquanto o luminoso ataca diretamente nela que, freneticamente, mexe os quadris sob a luz: as coxas erguem-se do chão e a cabeça pendurada atinge o pavimento por tantas sacudidas” (ELTIT, 1983, pp. 07-08, tradução nossa).

Posicionando o romance dentro do contexto sócio-político do Chile, de acordo com Naomi Klein (2008), juntamente com o choque do golpe no Chile, vieram imediatamente dois outros choques adicionais, “o ‘tratamento de choque’ capitalista proposto por Milton Friedman e [...] outro baseado nas pesquisas de Ewen Cameron com choques, drogas e privações de sentidos, [...] codificados como técnicas de tortura [...]” (KLEIN, 2008, p. 88). Algo dessa ação de *L. Iluminada*, de ser tocada pela luz do luminoso e se convulsionar, faz alusão, ainda que de maneira indireta e simbólica, aos choques elétricos que foram aplicados aos que foram presos após o golpe militar. Essa prática tinha três objetivos fundamentais: conseguir rapidamente informação com o objetivo de efetuar outras detenções e interromper as supostas atividades subversivas; quebrar a resistência do prisioneiro, anulando-o como resistência política e tornando-o inútil para o desenvolvimento de tarefas da oposição; e, por fim, para punir como vingança pela afiliação ideológica ou partidária do detido (ROJAS, 1988).

O batismo, ritual de iniciação e sacramento em religiões, é reconhecido como um renascer espiritual, com purificação de todas as culpas e pecados e também um ato de dar nome. A nomeação feita pelo painel publicitário dos que estão na praça recorrerá a diferentes nomes e apelidos:

El luminoso ampliado sobre el cuerpo escribe *L. Iluminada* y rítmicamente va pasando la cantidad de posibles apodos: le escribe *tránsfuga* y la letra cae como toma *fílmica*. Sin embargo, con nombre tan complejo, ella inicia de nuevo la *algarabía* y por eso el aviso adquiere una función clásica que se vuelve medieval en su constancia, en lo ortodoxo de su forma, en lo helado de su construcción⁸⁵ (ELTIT, 1983, p. 08).

O painel publicitário dá o nome a *L. Iluminada*, a mulher que é a personagem principal, e também lhe confere uma única alcunha, “*tránsfuga*”, que significa pessoa que passa de uma ideologia ou coletividade a outra, isto é, uma desertora que muda de grupo em tempo de conflito. Enquanto os pálicos são chamados por nomes literários, que vão de pedras preciosas a plantas, a personagem principal é quem recebe nome e apelido. Apelido, que no período em que o livro foi lançado, significava bastante coisa tanto para quem estava apoiando as forças governistas quanto para quem se encontrava na oposição. Determinava quem estava protegido e quem estava

⁸⁵ “O luminoso ampliado no corpo escreve *L. Iluminado* e passa ritmicamente o número de apelidos possíveis: escreve *tránsfuga* e a carta cai como um filme. Porém, com um nome tão complexo, volta a alvoroçar-se e é por isso que o aviso adquire uma função clássica que se torna medieval na sua constância, na ortodoxa da sua forma, na gélida da sua construção” (ELTIT, 1983, p. 08, tradução nossa).

vulnerável. E é ela quem participa do espetáculo, caminha erguida até o centro da praça e se detém embaixo da luz do painel publicitário:

L. Iluminada tampoco permanece ausente del espectáculo. [...]

Ella, plenamente teatral por la observación de sus movimientos, camina erguida hasta el centro de la plaza para detenerse bajo la luz del luminoso que la alumbraba por intermitencias. Así se gesta su primera toma fílmica [...] ⁸⁶ (ELTIT, 1983, 11)

Brito (1990, p. 123) considera que Eltit assume como suas as marcas de uma cultura moldada pelo sistema patriarcal⁸⁷ e pelo modelo mariano⁸⁸, que supõe um ato limite: sua constituição como corpo feminino latino-americano; encontro de três setores oprimidos como marcas, isto é, como traços registrados na alteridade de sua aparência: mulher, lumpen e América, encontro que o título do romance absorve.

O termo *lumpen* advém de outros dois termos em alemão, *lump* “pessoa desprezível” e *lumpen* “trapo, farrapo”, que no vocabulário marxista forma o lumpemproletariado que designa a população situada socialmente abaixo do proletariado, formada não apenas de destituídos de recursos econômicos, mas também de consciência política e de classe, sendo mais suscetíveis de servir aos interesses da burguesia.

Idelber Avelar afirma que Eltit relaciona uma “América” minoritária em representação e indigente, “com um corpo feminino em que convergem a maquiagem e a ferida, a performance e o sacrifício. [...] a identificação com os corpos do lumpén (Lumpe-) e da mulher (érica) se frustra em meio de interrupções meta-cinematográficas cuidadosamente intercaladas” (AVELAR, 2003, p. 198). Eugenia Brito (1990, p. 128) defende que a escolha de mulher como metáfora refere-se a buscar o território mais reprimido ou inacessível ao poder. Significa levar ao inominável a busca

⁸⁶ “L. Iluminada também não permanece ausente ao espetáculo. [...] Ela, totalmente teatral ao observar seus movimentos, caminha ereta até o centro da praça para parar sob a luz do luminoso que a ilumina intermitentemente. Foi assim que surgiu a sua primeira tomada de filme [...]” (ELTIT, 1983, p. 11, tradução nossa).

⁸⁷ Fazendo um uso ampliado do termo, sistema patriarcal faz referência à manifestação e institucionalização da dominância dos homens sobre as mulheres e crianças na família e a extensão dessa relação na sociedade em geral. Junto ao modelo mariano, atuou para subordinar e controlar os corpos e as mentes das mulheres, proibindo-as de expressar sua sexualidade e seu desejo.

⁸⁸ O modelo mariano foi o modelo apresentado pelos clérigos às mulheres ao longo da Idade Média ocidental, inatingível em sua totalidade, uma vez que Maria era mãe e virgem, mas carrega uma série de atributos a serem perseguidos pelas mulheres, como castidade, humildade, modéstia, sobriedade, silêncio, trabalho, misericórdia e custódia. Toda orientação era no sentido de interiorização, de não interferência no mundo. Em oposição a Maria, Eva era o modelo a ser evitado, pois simboliza toda exteriorização: dissimulada, extravagante, faladora, sempre manifestando e impondo suas vontades (COSER, 2011).

pelo nome e, nessa busca, em que o significante prolifera de significados, “el exceso de los desbordes subrayando el hueco que queda tras los espejos invertidos”⁸⁹ (BRITO, 1990, p. 128).

[...] la escritura de Lumpérica se sumerge (se hunde) en esos tres cruces: mujer, lumpen y américa. Tres emergencias, tres posibles virtualidades que reordenan al andamiaje sintáctico para producir un imaginario “diferente” que curse esas tres fuerzas en un simbólico que se esgrime desembozadamente frente a las estructuras de poder⁹⁰ (BRITO, 1990, p. 129).

Além dessas relações, pelo texto apresentar uma espécie de roteiro cinematográfico, com fragmentos de cenas e de olhares, Avelar (2003, p. 197) orienta para que se atente “para os vários níveis do significante ‘Lumpérica’: ‘América’, ‘lumpen’ e ‘mulher’, mas também (e de forma crucial para a estrutura e a política do romance) ‘lúmen’, isto é, toda a rede semântica em torno da luz e da visão”.

Estas pessoas, que a princípio são chamadas de pálidos, de forma generalizada, não são identificadas como indivíduos e sim como um grupo. Entretanto,

[...] muestran sus cuerpos que no plantean diferencias entre unos y otros: el aviso luminoso los encubre de distintas tonalidades, los tiñe y los condiciona.
 [...] A ellos, que pudieron brillar de otra manera, están aquí lamiendo la plaza como mercancías de valor incierto.
 Por literatura, podrían ser comparados a zafiros y a ópalos, a celestes aguas marinas.
 [...] Porque este luminoso que se enciende de noche está construyendo su mensaje para ellos, que sólo a esa hora alcanzan su plenitud, cuando se desplazan en sus recorridos previstos.
 Como atentados en sus amenazantes presencias.
 Por eso el luminoso, en plena autonomía, los llama con nombres literarios [...]”⁹¹ (ELTIT, 1983, pp. 8-9).

O reflexo do luminoso será o responsável em diferenciá-los, emprestando uma identidade a partir das distintas tonalidades da propaganda. Aproximando-se do centro da praça, os pálidos

⁸⁹ “O excesso de transbordamentos sublinhando a lacuna que fica por trás dos espelhos invertidos” (BRITO, 1990, p. 128, tradução nossa).

⁹⁰ “[...] A escrita de Lumpérica submerge (afunda) nessas três cruces: mulher, lumpen e América. Três emergências, três virtualidades possíveis que reordenam o andaime sintático para produzir um imaginário ‘diferente’ que veicula essas três forças em um simbólico que é abertamente exercido contra as estruturas de poder” (BRITO, 1990, p. 129, tradução nossa).

⁹¹ “[...] mostram seus corpos que não apresentam diferenças entre uns e outros: o aviso luminoso os esconde em diferentes tonalidades, os tinge e os condicionam./ [...] Eles, que poderiam brilhar de outra forma, estão aqui lambendo a praça como mercadorias de valor incerto./ Pela literatura, eles poderiam ser comparados a safiras e opalas, a águas marinhas celestiais./ [...] Porque esse luminoso que acende à noite está construindo sua mensagem para eles, que só alcançam sua plenitude naquele momento, quando se movimentam em seus percursos planejados./ Como ataques em suas presenças ameaçadoras./ É por isso que o luminoso, em plena autonomia, os chama por nomes literários [...]” (ELTIT, 1983, pp. 8-9, tradução nossa).

“empiezan su particular representación”⁹² (ELTIT, 1983, p. 10). O batismo deles é feito em conjunto,

Con sonidos guturales llenan el espacio en una alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia. Y así de vencidos en vencedores se convierten, resultantes en sus tonos morenos, adquiriendo en sus carnes una verdadera dimensión de la belleza. [...]

Aunque nada es novedoso, el luminoso anuncia que se venden cuerpos.

Sí, cuerpos se venden en la plaza.

A un precio no determinado. [...]

En desgarrador sonido se convierten. [...]

Un oído no entrenado en sus particularidades podría oír allí un espectáculo de desgarrar.

Mas no es así. Es la salvación de la bautizada.

Se celebran en sus identidades. Son sus propios padrinos que se reciben y ella, ella es la que se rebautiza en cada uno.

Es una fiesta.

El luminoso sigue cayendo dándoles más posibilidades, ampliándoles la imaginaria.

Se ven proyectados hasta los bordes de Santiago, ornados de atavíos: por robos y excesos accediendo a todos sus lugares. Por puro deseo propietarios al venderse al luminoso como mercaderías. Esos son los que se esperan con ansias⁹³ (ELTIT, 1983, pp. 10-11).

Kerckhove (2003) analisando anúncios televisivos identifica que a sua finalidade, por conta da velocidade em que são transmitidos, é manter os telespectadores num modo receptivo, não crítico. Muitas vezes levanta questões que não temos tempo de responder e isso nos deixa abertos o tempo todo e, assim, disponível para a dominação comercial (KERCKHOVE, 2003, p. 20). O outdoor que se reflete na praça assumirá uma finalidade contraditória. Se antes os pálidos eram um bando, um coletivo impossível de se identificar indivíduos, com corpos que não apresentam diferenças, após o batismo os pálidos ganham uma identidade doada pela propaganda. Não será uma identidade qualquer, será uma que na ficção literária se compara a gemas preciosas. Esse luminoso clareia a noite e constrói sua mensagem para os pálidos, que somente durante essa hora alcançam a plenitude, quando se movem em suas rotas planejadas.

⁹² "começam sua representação particular" (ELTIT, 1983, p. 10, tradução nossa).

⁹³ "Com sons guturais, eles preenchem o espaço em uma alfabetização virgem que altera as normas da experiência. E assim ficam vencidos, resultando em seus tons marrons, adquirindo uma verdadeira dimensão de beleza em sua carne. [...]/ Embora nada seja novo, a luz anuncia que se vendem corpos./ Sim, corpos se vendem na praça./ A um preço indeterminado. [...]/ Tornam-se um som angustiante. [...]/ Um ouvido não treinado em suas peculiaridades poderia ouvir um espetáculo de laceração ali. Mas não é assim. É a salvação do batizado./ Celebram-se em suas identidades. São seus próprios padrinhos que se recebem e ela, ela é quem se rebatiza em cada um./ É uma festa./ O luminoso continua a cair, dando-lhes mais possibilidades, expandindo seu imaginário./ Veem-se projetados às margens de Santiago, adornados com armadilhas: por furtos e excessos, acessando todos os seus lugares. Por puro desejo de donos ao vender-se ao luminoso como mercadorias. Esses são os que aguardam com ansiedade" (ELTIT, 1983, pp. 10-11, tradução nossa).

Estes sujeitos, que habitam a praça como “productos comerciales” e “mercancías de valor incierto” (ELTIT, 1983, p. 08), que recebem o reflexo dessa “luz que se vende” (ELTIT, 1983, p. 09), nos levam a refletir sobre como alguns preceitos neoliberais estão expostos em determinados momentos do romance. Pode-se extrair dessas imagens que o Estado já não deseja prover aos indivíduos certos direitos e garantias que agora devem ser adquiridos através do mercado. Avelar (2003, p. 199) compreende que o letreiro ocupa “o papel de interpelador, voz da lei ante a qual o sujeito responde e em função da qual o mesmo sujeito vem a reconhecer-se enquanto tal”.

No início do subcapítulo 1.2, L. Iluminada e os pálidos retornam à praça em outro anoitecer: “Por eso lo que resta de este nuevo anocheecer será el verdadero reencuentro para L. Iluminada y los pálidos que, perdidos en el azar de su transcurso, llegarán a la plaza para tenderse tirados sobre los bancos, pero con el insomnio asomado a sus pupilas”⁹⁴ (ELTIT, 2983, 15). As ações da personagem principal se tornam ainda mais inusitadas:

[...] Se puede deducir sin errar que su estado general es precario, su respiración agitada, ese brillo de sus ojos.

Tiende sus manos, se aferra al árbol más cercano y aproxima hasta allí su rostro: esa cara humedecida por las lágrimas, hasta que la separa de la corteza y aparece entonces una de sus decisiones en la plaza:

Estrella su cabeza contra el árbol.

Estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel, le baña la sangre de su cara, se limpia con las manos, mira sus manos, las lame. Va hacia el centro de la plaza con la frente dañada —sus pensamientos— se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis. [...]

Dice —tengo sed— en la plaza, mientras se alimenta de sí, de su excedente y sus ropas manchadas se prenden con la caída del luminoso. [...] ⁹⁵ (ELTIT, 1983, p. 15)

L. Iluminada se auto-inflige cortes e golpeia a própria cabeça contra uma árvore e, em seguida, produz um grito. Atrai os despossuídos para perto de si. Com seu rosto machucado, ela os rege e reinicia o batismo:

⁹⁴ “É por isso que o que resta desta nova noite será o verdadeiro reencontro de L. Iluminada e dos pálidos que, perdidos na oportunidade de seu decurso, chegarão à praça para deitarem nos bancos, mas com a insônia a espreitar pelos olhos” (ELTIT, 2983, 15, tradução nossa).

⁹⁵ [...] Pode-se deduzir sem erro que seu estado geral é precário, sua respiração é agitada, aquele brilho nos olhos./ Estende as mãos, agarra-se à árvore mais próxima e traz seu rosto para lá: aquele rosto molhado de lágrimas, até que ele o separa da casca e então uma de suas decisões aparece na praça:/ Esmague sua cabeça contra a árvore./ Ela bate a cabeça contra a árvore uma e outra vez até que o sangue escorre pela pele, o sangue banha seu rosto, ela se limpa com as mãos, olha para as mãos, lambe-as. Vai ao centro da praça com a testa machucada —seus pensamentos— se mostra no gozo da própria ferida, investiga-a com as unhas e se a dor existe é óbvio que seu estado leva ao êxtase./ Diz —Estou com sede— na praça, enquanto se alimenta de si, seu excedente e suas roupas manchadas se iluminam com o cair do luminoso. [...] (ELTIT, 1983, p. 15, tradução nossa).

Sin duda se prepara para ellos al asumir en sí misma la posibilidad de rehacer la bautizada [...].

Pero el luminoso no se detiene. Sigue transmitiendo los nombres propios hasta que la plaza no es nada más que ella y los pálidos que con la mirada fija se reconocen en el relampagueo.

Están esperando su turno, para que el luminoso los confirme como existencia, es decir, los nombres de otra manera: renacen así en este transcurso purificante, ya menos empalidecidos, porque se borra su color verificando la pérdida voluntaria de sus anales ciudadanos [...] ⁹⁶ (ELTIT, 1983, p. 16).

Aqui, vemos que a ficção que se cria na praça com o luminoso segue fundamental para que se lhes conceda existência aos “pálidos”, que, tocados pela mercaderia — pelo *mercado* — tornam-se “menos empalidecidos” ao abrir mão, voluntariamente, de seus direitos de cidadania. Destituídos, proprietários apenas de seus corpos, esperam ansiosamente “venderse al luminoso como mercaderías” (ELTIT, 1983, p. 11). A ficção que se constrói politicamente é a de um acesso à cidadania através do consumo, que, sabemos, jamais será efetivado.

No fim deste subcapítulo, descobrimos que a produção do grito que forma a segunda cena e mais de uma câmera serão necessárias para a filmagem simultânea dos pálidos, de L. Iluminada e do cenário da praça.

La cámara la capta desde el momento en que lentamente se tiende en el suelo boca abajo para permanecer en esa pose algunos segundos. Se establece una toma aérea que contemple la figura de los pálidos acurrucados sobre los bancos [...]

Simultáneamente, la otra cámara la seguirá en un primer plano de su rostro tocando el suelo, con los labios ligeramente entreabiertos hasta que ella levanta su cara manteniéndola erguida por algunos segundos y violentamente la estrella contra el suelo, golpeando la zona de su frente que se raja dejando salir la sangre que de inmediato la bañará. [...] Serán registrados por tomas aéreas ⁹⁷ (ELTIT, 1983, p. 18).

Diferentemente da primeira cena, em que erros foram notados e ratificados: “Los cuerpos tensados estaban rígidos [...] Ella misma no dejó ver su mejor ángulo [...], volvió el rostro ante

⁹⁶ “Sem dúvida ela se prepara para eles assumindo em si a possibilidade de refazer o batizado [...]./ Mas o luminoso não para. Ela continua transmitindo os nomes próprios até que a praça nada mais seja que ela e os pálidos que com um olhar fixo são reconhecidos no relâmpago./ Estão aguardando a sua vez, para que o luminoso os confirme como existência, ou seja, os nomes de outra forma: renascem neste curso purificador, e menos pálidos, porque sua cor se apaga verificando a perda voluntária dos anais de seus cidadãos [...]” (ELTIT, 1983, p. 16, tradução nossa).

⁹⁷ “A câmera a captura a partir do momento em que ela lentamente se deita com o rosto no chão e permanece naquela pose por alguns segundos. É estabelecido um plano aéreo que contempla a figura dos pálidos amontoados nos bancos [...]./ Simultaneamente, a outra câmera a seguirá em um close-up de seu rosto tocando o solo, com os lábios entreabertos até que ela levante o rosto, mantendo-o em pé por alguns segundos e violentamente o golpeia contra o solo, atingindo a área de sua testa que se rompe deixando sair o sangue que irá imediatamente banhá-la. [...] Serão gravados por meio de tomadas aéreas” (ELTIT, 1983, p. 18, tradução nossa).

el zoom”⁹⁸ (ELTIT,1983, p. 14); para essa segunda cena, registra-se uma melhora da atuação “[...] han soltado sus cuerpos, [...] han aprendido de la exhibición”⁹⁹ (ELTIT, 1983, p. 21). Nos comentários: “[...] Para decirlo de otra manera, no es la herida la que causa el grito, sino exactamente a la inversa; para herirse era preciso el grito, todo lo demás es un pretexto”¹⁰⁰ (ELTIT, 1983, p. 19).

No último subcapítulo do primeiro capítulo, ao escurecer os pálidos chegam adornados à praça. O frio não permite que fiquem parados por muito tempo e os bancos parecem estar molhados por uma geada.

Aparecen envueltos en extraños ropajes. Todas las modas se anuncian a retazos, pero siempre el colorido es tenue, desteñido. La misma opacidad que se complementa también con sus caras. Más bien una suma de trapos los envuelve: ropa sobre ropa se abrigan.

Porque pasar una noche con ese frío a la intemperie requiere de una determinada preparación y es por eso que acuden como complementos a diarios, ramas, desechos; cualquier cosa que por inflamación los caliente¹⁰¹ (ELTIT 1983, p. 26).

A decisão é de acender uma fogueira. L. Iluminada está na praça e se posiciona, com sua roupa cinza, embaixo do reflexo do luminoso para que ele se imprima nela. Depois, se aproxima da fogueira e dos pálidos. Esquenta suas mãos e depois as esfrega no próprio rosto. Afasta-se do grupo e insiste em voltar ao feixe de luz. Contempla de longe os pálidos

Ellos seguirían protegidos del frío, para que ella pueda seguir contemplándolos con la luz del luminoso y así los examine en la perfección de sus poses y cada mano que se extiende sobre el fuego sea analizada en sus características particulares, también sus espaldas curvadas, sus movimientos y hasta el sonido de sus ropas.

[...] Se desplaza con rapidez hasta que el vértigo de la mirada permite sólo la observación de fragmentos. Como un travelling su mirada. Pero también se extenderá la otra mirada y ella allí será consignada como la que mira¹⁰² (ELTIT, 1983, p. 28).

⁹⁸ “Os corpos tensos estavam rígidos [...] Ela mesma não mostrava seu melhor ângulo [...], ela virava o rosto para zoom” (ELTIT, 1983, p. 14, tradução nossa).

⁹⁹ “[...] liberaram seus corpos, [...] eles aprenderam com a exposição” (ELTIT, 1983, p. 21, tradução nossa).

¹⁰⁰ “[...] Dito de outra forma, não é a ferida que causa o grito, mas exatamente o contrário; para se machucar era preciso gritar, tudo o mais é pretexto” (ELTIT, 1983, p. 19, tradução nossa).

¹⁰¹ “Eles aparecem envoltos em roupas estranhas. Todas as modas são anunciadas em retalhos, mas a cor é sempre suave, desbotada. A mesma opacidade que também é complementada por seus rostos. Em vez disso, uma soma de trapos os envolve: roupas sobre roupas eles esquentam./ Porque passar uma noite com aquele frio ao ar livre exige certa preparação e por isso vêm como complementos de jornais, ramos, descartes; qualquer coisa que por inflamação os aqueça” (ELTIT, 1983, p. 26, tradução nossa).

Os pálidos ao redor da luz do fogo continuam desbotados, “esos parecen opacos y disminuidos, ella en cambio construida está”¹⁰³ (ELTIT, 1983, p. 28). A roupa de L. Iluminada adquire as cores e tons do luminoso, “como si la técnica la embelleciera dejando a los otros en la tradición fantasmal”¹⁰⁴ (ELTIT, 1983, p. 28).

O grupo deixa um espaço para que ela se reaproxime do círculo, mas sem que os outros corpos se encostem em seu corpo. Hipnotizada pela chama, adormecida pelo calor, sua atitude é de descanso. Mas a atitude deles a desafia, a maneira como param debaixo das luzes como a provocando é porque “otra identidad los corrompe” (ELTIT, 1983, p. 29). Apesar de tentar resistir é levada a perder o controle.

Solamente para que ella murmure —tengo sed— arrimada al fuego, indefensa, tiranizada por su propia estadía —cuando yo misma estupefacta me he sentido llevada de mí a sabiendas de lo que me esperaba, sola y encendida (ardiente estaba) y esta cara desencajada me auspició una única alternativa—
Solamente para otorgarse nueva identidad acude a la tradición y como una cita, frente a la fogata acerca su mano, adelanta su mano sobre las llamas y la deja caer encima.
Los satisfechos se tienen bajo las luces, reposan sus cabezas en el cemento. No la miran. Y su mano abierta sobre las llamas cambia de color, también su cara se reviene. Mira la mano, las ampollas se levantan, la contracción de los dedos.
El nuevo daño se ha producido y por ella otros dañados comparecen. Se ha abierto un nuevo circuito en la literatura¹⁰⁵ (ELTIT, 1983, p. 29).

Nos comentários à terceira cena, descobrimos que a iluminação do outdoor determina as ações:

Luz del luminoso, herida, grito y atentado, se conviertan sólo en un eco del lumperío que sufre transformaciones hasta que sus pieles se tornen fosforescentes y la imagen de la

¹⁰² “Eles continuariam protegidos do frio, para que ela pudesse continuar a contemplá-los com a luz do luminoso e assim examiná-los na perfeição de suas poses e cada mão que se estende sobre o fogo é analisada em suas características particulares, também suas costas curvas, seus movimentos e até mesmo o som de suas roupas./ [...] Move-se rapidamente até que a vertigem do olhar permite apenas a observação de fragmentos. Como um travelling seu olhar. Mas também se estenderá o outro olhar e ela ali será consignada como a quem olha” (ELTIT, 1983, p. 28, tradução nossa).

¹⁰³ “Esses parecem opacos e diminuídos, ela, por sua vez, construída está” (ELTIT, 1983, p. 28, tradução nossa).

¹⁰⁴ “Como se a técnica a embelezasse, deixando os outros na tradição fantasmagórica” (ELTIT, 1983, p. 28, tradução nossa).

¹⁰⁵ “Só para que ella murmure —Tenho sede— próxima ao fogo, indefesa, tiranizada de sua própria permanência — quando eu mesma, estupefata, me senti tirada de mim sabendo o que me esperava, sozinha e em chamas (queimando estava) e esse rosto deslocado me promoveu uma única alternativa—/ Só para se dar uma nova identidade vai à tradição e como compromisso, em frente à fogueira traz a mão, põe a mão nas chamas e a deixa cair em cima./ Os satisfeitos são mantidos sob as luzes, apoiam a cabeça no cimento. Eles não olham para ela./ E sua mão aberta sobre as chamas muda de cor, seu rosto também fica vermelho. Olha para a mão, as bolhas sobem, os dedos se contraem./ O novo dano ocorreu e para ele aparecem outros danificados. Um novo circuito foi aberto na literatura” (ELTIT, 1983, p. 29, tradução nossa).

literatura aborde y condicione unos cuantos escritos. Encarnados en el brillo que se le saca a esos cueros marchitos, depreciados. Porque tendidos en la plaza sus mentes serán cuerpos para que L. Iluminada —como material de observación— reviente en la letra la pesadilla de estas noches.

Si por ejemplo:

El luminoso no hubiese caído sobre el centro de la plaza éstos no habrían accedido al privilegio de la bautizada. La literatura se construye de azares, de la llegada hipotética a la plaza de unos cuantos que se sientan en los bancos para que los otros los miren y los decifren. Y lo que se vende por la irradiación del luminoso instalado en la altura del edificio cercano, es la equivalencia a la plusvalía que alguien pudiera sacarle a unas palabras desplegadas sobre el libro.

Libro que muestra al luminoso que vende: lenguaje será¹⁰⁶ (ELTIT, 1983, p. 33).

Em *Lumpérica*, o corpo é o reduto e a letra, o traço de um imaginário censurado, mas que, a partir de seus múltiplos temas recorrentes, se abre como festa; se autodenomina L. Iluminada (BRITO, 1990, p. 114). O corpo de L. Iluminada, assim como o corpo de Diamela Eltit em *Zona de Dolor* (1980), e o corpo do texto se tornam o próprio material de realização de intervenções.

L. Iluminada [...] cumple una serie de acciones al límite entre goce y crueldad usando su cuerpo como soporte: estrella su cabeza contra un árbol, se quema una mano, se masturba, se corta la piel, desmigaja contra su cráneo una tiza con la cual anteriormente ha trazado palabras en el piso, se corta el poco pelo que le queda en su cabeza rapada, cae en los brazos de un transeúnte, se expone al luminoso para que imprima en su vestido de lana gris las letras y los colores de la publicidad: variaciones sobre una misma presencia¹⁰⁷ (BORTIGNON, 2011, p.57).

As ações da personagem principal recordam o desenvolvimento do body-art e da arte performática, pois o primeiro se fazia através do corpo da artista, daquilo que era feito com o corpo, os extremos das transgressões e mesmo da autoflagelação, e o segundo abriu espaço para “a autoperformance fotográfica e para o videoperformativo, intensificando a tendência performativa do eu-como-imagem, dos simulacros do eu” (SANTAELLA, 2003, p. 263). O corpo mutilado pode ser compreendido como um corpo exposto, “que extrapola seus limites para

¹⁰⁶ “Luz do luminoso, ferida, grito e ataque, tornam-se apenas eco do lumperio que se transforma até que suas peles se tornem fosforescentes e a imagem da literatura endereça e condiciona alguns escritos. Encarnado no brilho que se tira daqueles couros ressecados e depreciados. Porque deitadas na praça, suas mentes serão corpos para que L. Iluminada —como material de observação— exploda na letra o pesadelo dessas noites./ Se por exemplo:/ A luz não tivesse caído no centro da praça, eles não teriam tido o privilégio de serem batizados. A literatura se constrói sobre o acaso, sobre a hipotética chegada à praça de uns poucos que se sentam nos bancos para que os outros possam olhá-los e decifrá-los. E o que se vende com a irradiação do luminoso instalado na altura do prédio vizinho equivale à mais-valia que alguém poderia extrair de algumas palavras expostas no livro./ Livro que mostra a luz que vende: a linguagem será.” (ELTIT, 1983, p. 33, tradução nossa)

¹⁰⁷ “L. Iluminada [...] realiza uma série de ações no limite entre o gozo e a crueldade usando seu corpo como suporte: bate a cabeça contra uma árvore, queima a mão, se masturba, corta a pele, esmigalha com o crânio o giz que já traçou palavras no chão, corta o resto de cabelo que está em sua cabeça raspada, cai nos braços de um transeunte, se expõe à luz para que imprimam em seu vestido de lã cinza as letras e cores de publicidade: variações sobre uma mesma presença (BORTIGNON, 2011, p.57, tradução nossa).

compartilhar uma dor que é também do outro”, isto é, “assinalam que sobre ele se inscrevem as marcas de uma realidade atroz, como se inscrevem também no corpo social” (VIDAL, 2006, pp. 45-46).

O texto que vinha se formando no capítulo um é interrompido e nos capítulos dois e sete encontramos um interrogatório. O capítulo dois se inicia com o questionamento “Me preguntó: — ¿cuál es la utilidad de la plaza pública?” (ELTIT, 1983, p. 37). Inicia-se, portanto, a inquirição entre duas personagens, que começa com narração em primeira pessoa, dando ao leitor uma observação interna dos acontecimentos descritos:

Yo miré extrañado a ese hombre que me hacía una pregunta tan rara y le dije un tanto molesto: — Para que jueguen los niños.
Pero su mirada siguió pegada a la mía y me dijo: ¿Sólo para eso?
[...] Pero cuando ya creía que se iba a ir a otro tema, me dijo:
¿De veras que es sólo para eso? (...) ¹⁰⁸ (ELTIT, 1983, p. 37)

De acordo com a classificação de Norman Friedman (2002, p. 175), nos deparamos, a princípio, com um narrador-testemunha. Narra-se em primeira pessoa e, descobriremos no progresso da história, que se trata de uma personagem cuja presença na narrativa é fundamental para o desenvolvimento da ação, que vive e revela os acontecimentos descritos, ainda que apenas como personagem secundária. No contexto da ditadura militar, os interrogatórios tinham o propósito de arrancar informações e depois forçar a traição, fazendo com que o interrogado entregasse a localidade em que se escondiam seus companheiros de oposição à ditadura militar (KLEIN, 2008, p. 136). Os torturadores, entretanto, compreendiam como a solidariedade era importante para esse conjunto de indivíduos e trataram de adicionar nesse procedimento um conjunto de técnicas em que a tortura era um instrumento e “enforcamentos, afogamentos, asfixia, surras, estupros e execuções falsas constituíam variações na rotina básica” (DINGES, 2005, p. 156).

Outros dois fatores estavam envolvidos nos procedimentos de interrogatório: fazer com que os interrogados perdessem os sentidos de sua existência no tempo e no espaço, isto é, não saber onde estão, por quanto tempo estão ali e se confundirem nos processos de autoidentificação. Os interrogadores buscaram a todo custo embaralhar a memória e informação

¹⁰⁸ “Olhei perplexo para aquele homem que me fez uma pergunta tão estranha e disse-lhe um tanto contrariado: — Para as crianças brincarem./ Mas seu olhar ficou grudado no meu e ele disse: Só por isso?/ [...] Mas quando pensei que ele ia passar para outro tópico, ele me falou:/ É realmente só por isso? (...)” (ELTIT, 1983, p. 37, tradução nossa)

sensorial, deixando-os isolados, em espaços sem acesso ao ambiente externo (KLEIN, 2008, pp. 48-49).

Durante os interrogatórios que aconteceram no período da ditadura militar chilena, de acordo com John Dinges (2005, p. 156), “a resistência bem-sucedida não era medida pelo silêncio, mas pela quantidade de horas em que se podia retardar a entrega de informações que levariam os agentes aos aparelhos de seus companheiros”.

Essas duas personagens, uma sendo interrogador e a outra o interrogado, que identificamos serem homens pela marcação de gênero gramatical em língua espanhola em substantivos, surgem na narrativa sem sabermos quem são ou o que a narrativa está propondo. O primeiro questiona o segundo sobre qual é a utilidade da praça pública e a identidade das pessoas que frequentam o local e, a partir desse ponto, se desenvolve o diálogo entre os dois.

Como narrador-testemunha, o interrogado está limitado pelo seu campo de visão e de conhecimento, sem saber, por exemplo, o que se passa na cabeça do interrogador, mas isso não o impede de inferir e lançar hipóteses (LEITE, 2002, p. 43). Descobre-se, então, que a praça pública pode assumir diversas funções em uma cidade, como espaço de lazer para crianças, casais e idosos, como área verde que oxigena o ar e refúgio para mendigos e loucos.

— Los mendigos, dijo, llegan a la plaza y permanecen a intervalos en ella. A veces, incluso llegan grupos de ellos. **La gente les teme** y evita que sus hijos se les acerquen. **Son presencias amenazantes, no sólo por el peligro de agresión, sino que por un posible contagio de alguna enfermedad que se pudiera extender por roce o cercanía.** No piden limosna. [...] Se ven demacrados y envejecidos. **Las mujeres apartan a sus hijos y ellos mismos ni siquiera intentan conversar con nadie. Se saben alejados del resto. Pero, sin embargo, están con la propiedad que les otorga el lugar público. También es notoria su indiferencia para con el resto y su enorme capacidad de desconexión con el entorno.** Es frecuente también que empiecen a arreglar la bolsa con cosas que portan e incluso, saquen algunas tiras y vendan sus piernas que yo he visto ulceradas y heridas. Si están en eso y un niño se les acerca, su madre o la persona encargada se los lleva rápidamente, reprendiéndoles y explicando en voz alta que nunca, pero **nunca deben acercarse a ellos, que son peligrosos, que están enfermos.** [...] ¹⁰⁹ (ELTIT, 1983, p. 43, grifo nosso).

¹⁰⁹ “— Os mendigos, disse, vêm à praça e ficam a intervalos nela. Às vezes chegam até grupos deles. As pessoas os temem e impedem que seus filhos se aproximem. **São presenças ameaçadoras, não só pelo perigo de agressão, mas também pelo possível contágio de alguma doença que pode se espalhar por toque ou proximidade.** Eles não pedem esmolas. [...] Eles parecem emaciados e envelhecidos. **As mulheres afastam seus filhos e eles nem mesmo tentam conversar com alguém. Entendem-se afastados do resto. Mas, no entanto, estão com a propriedade que lhes concede o espaço público. Sua indiferença para com os outros e sua enorme capacidade de se desconectar do meio também é notável.** Também é frequente que comecem a arrumar a bolsa com as coisas que carregam e até tirar umas tiras e vender as pernas que vi com úlceras e feridas. Se eles estão nisso e uma criança se aproxima, a mãe ou o responsável os leva embora rapidamente, repreendendo-os e explicando em voz alta que eles **nunca deveriam aproximar-se deles, que eles são perigosos, que estão doentes.** [...]” (ELTIT, 1983, p. 43, grifo nosso, tradução nossa).

Os despossuídos são temidos e presenças ameaçantes para o resto dos cidadãos pelo perigo de agressão ou possível contaminação de alguma doença transmissível por aproximação ou toque. As mães afastam seus filhos dos mendigos, mas estes não mostram interesse em conversar, estão apáticos (“También es notória su indiferencia para con el resto y su enorme capacidad de desconexión con el entorno”) e se reconhecem como diferentes do resto (“Se saben alejados del resto”). Apesar disso, é inegável o domínio que têm do espaço público, pois não existe separação entre privado/público para essas pessoas. Eles selecionam e ocupam permanentemente o espaço público, a praça, a rua, a calçada expondo-se à intempérie e reduzidos à aparência e ao que carregam com eles, são pessoas que (sobre)vivem no plano da invisibilidade. Apesar disso, sob o olhar dos “cidadãos” são vistos, mas não notados, a não ser pela poluição visual e serem uma fissura ao modelo social vigente, de produtividade.

No contexto da ditadura militar, era mobilizado pelos militares um discurso com metáforas relacionadas à saúde, como, por exemplo, um relato sobre a cura e a doença e a sociedade como um corpo. No dia 11 de setembro de 1973 foi constituído a Junta Militar e publicado o Decreto-Lei nº 1 assinado pelos quatro membros do conselho de administração, formado pelo Comandante em Chefe do Exército, Augusto Pinochet, o Comandante em Chefe da Aeronáutica, Gustavo Leigh Guzmán, o Comandante em Chefe da Marinha, José Toribio Merino e pelo Diretor Geral dos Carabineros, César Mendoza Durán (os dois últimos assumiram os cargos em suas respectivas instituições no âmbito do golpe). César Mendoza Durán anunciou que “su principal misión era [...] ‘extirpar’ el ‘cáncer marxista’ de Chile”¹¹⁰ (AMORÓS, 2001, pp. 17-18). Portanto, justificavam a intervenção militar com uma alusão à prática cirúrgica, partindo da noção de que a ameaça marxista/comunista podia ser vista como uma doença localizada que pode ser removida a partir de uma intervenção externa.

De acordo com Magda Sepúlveda (2008, p. 68), “la metáfora de la higienización elaborada por el autoritarismo fue una forma de violencia epistémica que permitió llevar a cabo un programa consistente en erradicar lo sucio y leo ese ‘erradicar’ justamente como un problema territorial”¹¹¹. Os mendigos, os vagabundos, os desocupados representavam uma contradição a

¹¹⁰ “Sua principal missão era, nas palavras de Leigh, ‘extirpar’ o ‘câncer marxista’ do Chile” (AMORÓS, 2001, pp. 17-18, tradução nossa).

¹¹¹ “A metáfora da higienização elaborada pelo autoritarismo era uma forma de violência epistêmica que permitia realizar um programa que consistia em erradicar a sujeira e leio esse 'erradicar' justamente como um problema territorial” (SEPÚLVEDA, 2008, p. 68, tradução nossa).

esse discurso de ordem e limpeza, pois esse valor de higienização promovido durante esse período no Chile ultrapassava o próprio ato de limpeza.

Adiante, o narrador-testemunha será intercalado pelo surgimento de uma voz em terceira pessoa:

El interrogatorio pareció detenerse, o al menos, el silencio lo indicaba así. **Por eso, cuando la voz del otro se levantó de nuevo el interrogado se sobresaltó.**

— ¿Y qué más has visto en la plaza?, preguntó con energía.

El interrogado se demoró unos instantes en contestar:

— He visto viejos que también se sientan en los bancos, especialmente con sol hay muchos viejos, dijo.

— ¿Y qué hacen los viejos sentados en los bancos? ¿Cuánto tiempo se quedan?, preguntó el interrogador.

— No hacen nada, piensan, pero si alguien se sienta a su lado ellos intentan conversar, por eso tal vez siempre están solos o bien se sientan de a dos o tres, pero nunca conversan entre ellos, sólo hablan cuando su vecino de banco no es un anciano, respondió el interrogado¹¹² (ELTIT, 1983, pp. 37-38, grifo nosso).

Como consequência de um procedimento comum durante o interrogatório, de embaralhar a memória e a percepção sensorial do interrogado, percebe-se também a instabilidade narrativa. Ainda que surja uma voz narrativa em terceira pessoa que, supostamente, seria onisciente, permanece o envolvimento com as percepções do narrador em primeira pessoa, o interrogado, que é quem nos guia, a princípio, pelo interrogatório e promove identificação, por termos acesso aos seus pensamentos e sentimentos.

Quanto mais avança o texto, mais o foco da narração permanece em terceira pessoa, centrando-se em uma determinada personagem, o interrogado, voltado aos seus sentimentos, pensamentos e percepções:

— ¿Quiénes más acuden a la plaza?, insistió el que lo interrogaba.

Se agotaban sus respuestas. Tuvo que concentrarse una vez más en su magra observación de la plaza hasta que una imagen llegó a su mente. Por eso le dijo con tono seguro [...]

Él creyó que ya no tendría respuesta. Qué más podría haber en la plaza fuera de unos cuantos que mataban allí el ocio. Dios mío, quiénes más acudían a ese lugar. Sabía sin

¹¹² “O interrogatório pareceu parar, ou pelo menos o silêncio indicava isso. **Por isso, quando a voz do outro se ergueu novamente, o interrogado se assustou.** / — E o que mais você viu na praça?, perguntou energicamente. / **A pessoa interrogada demorou alguns minutos para responder:** / — Já vi velhos que também se sentam em bancos, principalmente no sol há muitos velhos, disse ele. / — E o que os velhos sentados nos bancos estão fazendo? Quanto tempo eles ficam?, perguntou o questionador. / — Eles não fazem nada, eles pensam, mas se alguém senta ao lado deles eles tentam conversar, então talvez eles fiquem sempre sozinhos ou eles ficam sentados em dois ou três, mas eles nunca falam um com o outro, eles só falam quando o vizinho na margem não é uma pessoa idosa, respondeu a pessoa questionada” (ELTIT, 1983, pp. 37-38, grifo nosso, tradução nossa).

embargo que debía responder, más le valía al menos, por eso dijo [...] ¹¹³ (ELTIT, 1983, p. 38, grifo nosso).

Aquele que detém o poder de interrogar questiona o tempo inteiro as respostas dadas pelo interrogado e, em certo momento, o interrogado demonstra cansaço e já não sabe o que poderia dizer para saciar a curiosidade do interrogador:

No sabía más que podría venir si seguían en eso. Ya el haber incluido a los dementes en la plaza le parecía asombroso, pues en realidad, casi no había reparado en ellos. Siempre su permanencia en la plaza era más bien un intermedio entre una cosa y otra y como tal, ese lugar no llamaba su atención. Por eso le parecía ahora que era una especie de observación inconsciente lo que afloraba y que vio mucho más allá de lo que había imaginado. Así estaban las cosas. **Pero estaba seguro que las preguntas se habían agotado.**

Pero no. Se alzó la voz para decir:

— Está bien, revisemos todo de nuevo, ahora en forma ordenada y coherente. Describe la plaza, sólo eso, descríbela en forma objetiva. ¹¹⁴ (ELTIT, 1983, p. 39, grifo nosso)

No trecho acima, o interrogado reflete como parece espantoso ter se lembrado de mencionar os loucos que vivem na praça, pois até aquele momento não havia reparado neles, uma vez que via a praça como um lugar intermediário entre um destino e outro. Mas, ainda assim, continua respondendo às perguntas, pois “en esa situación el comportamiento adecuado era no dejarse vencer por la ira ni por el cansancio. La obediencia era lo que correspondía” ¹¹⁵ (ELTIT, 1983, p. 40).

A incerteza de não saber quem são essas personagens, se estão envolvidos ou não nos acontecimentos do primeiro capítulo, a mudança estrutural do texto para prevalência de diálogos e uma linguagem mais próxima do uso cotidiano, estabelece uma proximidade com a situação da população chilena durante o período do regime militar que durou 17 anos, de 1973 a 1990,

¹¹³ “— Quem mais vem à praça? Insistiu o questionador./ **Suas respostas estavam se esgotando. Ele teve que se concentrar mais uma vez em sua escassa observação da praça até que uma imagem lhe veio à mente.** É por isso que ele falou com um tom seguro [...]/ Ele acreditava que não teria mais uma resposta. O que mais poderia haver na praça do que alguns que matavam ali seu tempo livre. Meu Deus, quem mais veio àquele lugar. Ele sabia, porém, que devia responder, foi melhor para ele pelo menos, por isso ele disse [...]” (ELTIT, 1983, p. 38, grifo nosso, tradução nossa).

¹¹⁴ “**Não sabia mais o que poderia acontecer se continuassem nisso.** Já ter incluído os loucos na praça lhe parecia espantoso, porque, na verdade, mal os tinha notado. Sempre a sua permanência na praça era mais um intermediário entre uma coisa e outra e, como tal, aquele lugar não chamava a sua atenção. É por isso que agora lhe parecia que estava surgindo uma espécie de observação inconsciente e que ele via muito além do que havia imaginado. É assim que as coisas eram. **Mas ele tinha certeza de que as perguntas haviam se esgotado./ Mas não. A voz foi levantada para dizer:** — Ok, vamos rever tudo de novo, agora de forma ordenada e coerente. Descreva a praça, apenas isso, descreva-a objetivamente.” (ELTIT, 1983, p. 39, grifo nosso, tradução nossa)

¹¹⁵ “Nessa situação, o comportamento adequado era não ser superado pela raiva ou pelo cansaço. Obediência era a coisa certa a fazer” (ELTIT, 1983, p. 40, tradução nossa).

marcado por incerteza e instabilidade. As ações efetuadas, logo após a chegada dos militares ao poder, foram fundamentais para o estabelecimento desse período de confusão, uma vez que cancelaram as instituições e mudaram as formas que até aquele momento haviam constituído a democracia chilena, sendo tanto os feitos quanto os discursos manifestações do desejo de despolitização e “desideologização” da sociedade (IGLESIAS VAZQUEZ, 2015).

Essas cenas de interrogatório nos remetem novamente ao contexto em que foi escrito o romance. O interrogatório coercitivo, muitas vezes envolvendo torturas, era uma das práticas utilizadas pela Junta Militar chilena para colocar os prisioneiros em estado de profunda desorientação e choque, de modo a obrigá-los a fazer concessões contra a própria vontade, de modo que o interrogador solicitava a repetição e revisão da fala do interrogado para que em algum momento ele se contradissesse ou se enganasse. Não obstante, percebe-se que o interrogado nem sempre cede todas as informações que detém: “Pensó que debía agregar mucho más sobre ellos, podría hacerlo, pero no lo hizo”¹¹⁶ (ELTIT, 1983, p. 41) e este apresenta que está com sede, porém o interrogador pede para que continue descrevendo a praça, sendo a negação de água para os retidos pelo poder militar durante a ditadura uma das formas de tortura físicas registradas durante o período (ROJAS, 1988).

De acordo com Mario Amorós (2001, p. 18), do dia do golpe de estado no Chile até o dia 11 de março de 1990, milhares de pessoas foram assassinadas e os corpos, de uma boa parte, intencionalmente desaparecidos. Por volta de 12% da população adulta, entre 600 e 800 mil pessoas sofreram torturas e dezenas de milhares foram presas em condições desumanas, milhares perderam seu posto de trabalho e, pelo menos, um milhão teve que partir para o exílio (AMORÓS, 2001, p. 18).

Aproximando-se do final do segundo capítulo, o interrogador assume que assistiu às gravações feitas na praça e, para o interrogado, tal fato justifica sua atitude de querer saber sempre mais do que as informações que ele oferece.

— ¿Qué has visto cuando se enciende la luz?

— No he visto nada.

— ¿Nada? Yo vi las tomas y es más, las desmonté hasta el momento de desarticularlas, cuadro a cuadro. Fue un tiempo excesivo en que el rayo de luz me daba en la cabeza, pero aún así estuve hasta que terminé con ese trabajo.

Eso era, pensó el interrogado, de ahí su actitud. **Todo se simplificaba si el tipo ése había visto las tomas.** Eso le permitió decir:

¹¹⁶ “Pensou que devia acrescentar muito mais sobre eles, podia fazer, mas não o fez” (ELTIT, 1983, p. 41, tradução nossa).

— Sí, yo te vi y te reconocí desde el primer momento. Cuando la cámara te tomó tal vez tu actitud era distinta, pero sin duda era un gesto muy tuyo el copar ese ángulo completo [...] ¹¹⁷ (ELTIT, 1983, p. 45, grifo nosso)

José Alberto Miranda Poza, em seu artigo *El tratamiento pronominal tú(vos)/usted en español: El poder y la solidaridad*, busca justificar a dicotomia *tú/usted* nos eixos do poder e da solidariedade, isso porque na língua espanhola existe um caso particular quanto ao tratamento pronominal, pois é necessário acessar um sistema de significação (de hierarquias e poderes) que apresenta um complexo sistema de relações sociais, profissionais, pessoais, de pertencimento ou não a um grupo etc., para que, então, de acordo com um contexto social, faça o uso de um ou outro pronome pessoal, recorrendo a duas dimensões: poder e solidariedade (POZA, 2013, p. 53). Poza ainda afirma que, “o poder, concebido como eixo vertical das relações sociais, representa as relações assimétricas, diferenciais ou não recíprocas, de tal forma que as relações sociais aparecem governadas pelo conceito de hierarquia [...]” (POZA, 2013, p. 59, tradução nossa), em que se vê o pai superior ao filho; o professor, ao aluno; e, no nosso caso, o interrogador, ao interrogado.

Na citação acima de *Lumpérica*, identifica-se que o interrogado trata o interrogador por *usted*, enquanto o interrogador, desde o início do inquérito sempre o tratou por *tú*. Poza (2013, p. 59) considera que duas pessoas hierarquicamente diferentes dificilmente chegariam a uma relação simétrica de familiaridade (*tú*) ou de respeito mútuo (*usted*), porque as diferenças não diretamente vinculadas com o poder dão lugar, por sua parte, à aparição de *usted* em ambas as direções.

Então nos damos conta de que o interrogado é a personagem que interrompeu a quarta cena de L. Iluminada, não descrita no primeiro capítulo, que é apresentada em sequência, após o interrogatório, e que se trata da queda de L. Iluminada.

Pero olvidemos lo superfluo, se constituye la cuarta escena:
Pongámoslo de esta manera.
La proyección de dos escenas simultáneas.
1. Interrogador e interrogado.
2. La caída de L. Iluminada ¹¹⁸ (ELTIT, 1983, p. 46).

¹¹⁷ “— O que você viu quando a luz acendeu?/ — Não vi nada./ — Nada? Eu vi as tomadas e ainda mais, desmontei-as até o momento de desmontá-las, quadro a quadro. Foi um tempo excessivo que o feixe de luz atingiu minha cabeça, mas ainda assim fiquei até terminar aquele trabalho./ Era isso, pensou o homem questionado, daí sua atitude. **Tudo se simplificava se aquele cara tivesse visto as tomadas.** Isso permitiu que ele dissesse:/ — Sim, eu te vi e te reconheci desde o primeiro momento. Quando a câmera te pegou, talvez sua atitude tenha sido diferente, mas sem dúvida foi um gesto muito seu captar todo aquele ângulo [...]” (ELTIT, 1983, p. 45, grifo nosso, tradução nossa).

De acordo com Avelar (2003, p. 200), nesse segundo capítulo, “Eltit propõe uma relação analítica e anticatártica”, uma vez que “a linguagem do inquisidor contorce a lógica ao interrogar um homem sobre sua presença suspeita na praça com os mendigos”. A violência se localiza na linguagem do inquisidor e “as redundâncias, contradições lógicas e repetições contribuem para emoldurar a cena para o leitor, que se vê forçado a dar um passo atrás ao final do interrogatório, quando o texto se transforma em roteiro de cinema [...]” (AVELAR, 2003, p. 200).

O sétimo capítulo é a continuação e finalização do interrogatório. Aqui prevalece o ângulo da narração em terceira pessoa que tem acesso aos pensamentos do interrogado. No capítulo dois, a inquirição foi em torno da praça para descobrir qual é a sua função, como pode ser descrita e quem a frequenta. Essa cena terminou quando o interrogador declara que havia visto uma filmagem do interrogado na praça, após sua iluminação ao anoitecer, o que fez o interrogado pensar que, a partir disso o desenrolar, seria mais simples “[...] Todo se simplificaba si el tipo ése habia visto las tomas. [...]” (ELTIT, 1983, p. 45). Entretanto, o capítulo sete inicia-se com “Esto no es justo, yo no vi esa escena”¹¹⁹ (ELTIT, 1983, p. 127). A cena ao qual o interrogado se refere é a queda de L. Iluminada descrita no final do capítulo dois. Novamente o interrogado é questionado por suas ações e motivações, não satisfazendo o seu inquisidor com as informações fornecidas, uma vez que o segundo parece estar sempre um passo à frente do interrogado.

As perguntas neste capítulo giram em torno da razão de o interrogado ter interrompido uma cena de L. Iluminada e quais foram as interações que eles tiveram no desenrolar desse episódio, com a solicitação de que as descrevesse detalhadamente. Novamente, o interrogador se posiciona como superior, que possui certo conhecimento dos fatos e por isso exige que o interrogado faça sua parte, confirmando suas suposições. Contudo, a vítima desse processo tem consciência de que o que o interrogador quer é outra coisa, “[...] Usted quiere otra cosa. Por qué

¹¹⁸ “Mas vamos esquecer o supérfluo, a quarta cena se constitui:/ Vamos colocar desta forma./ A projeção de duas cenas simultâneas./ 1. Interrogador e interrogado./ 2. A queda de L. Iluminada” (ELTIT, 1983, p. 46, tradução nossa).

¹¹⁹ “Isso não é justo, eu não vi essa cena” (ELTIT, 1983, p. 127, tradução nossa).

no lo dice de una vez”¹²⁰ (ELTIT, 1983, p. 128) e o seu carrasco rebate “Lo que tienes que hacer es contestar a mis preguntas, sólo eso, le advertió [...]”¹²¹ (ELTIT, 1983, p. 128).

Neste capítulo, o interrogado continua a tratar o interrogador por *usted*, enquanto o interrogador permanece se referindo a ele por *tú*. Segundo Poza (2013), além do poder, a solidariedade é outro fator que influencia na escolha do tratamento pronominal, a solidariedade “concebida como o eixo horizontal das relações sociais, representa as relações recíprocas ou simétricas que derivam fundamentalmente dos atributos de sexo, parentesco e filiação de grupo” (POZA, 2013, p. 59). Essa dimensão está baseada na afinidade, nas semelhanças, no afeto, na gentileza, e dá origem à aparição de *tú* em ambas as direções. Em nossa análise, percebe-se que, apesar do interrogado ter feito uso do *tú* após ser desestabilizado emocionalmente no segundo capítulo, ele retoma o tratamento de *usted* no sétimo capítulo, pois está ciente a assimetria da relação entre ele e o interrogador, e sinaliza, a partir do uso desse tratamento pronominal, que não sente solidariedade, dominando nele, conseqüentemente, o sentimento de hostilidade, desgosto e não afinidade.

A característica repetitiva do interrogatório é evidente para o interrogado:

[...] Era como una escena circular ensayada una multiplicidad de veces. Una escena errada, inútil. Pensó en romper ese círculo, alterar el punto de vista, pasar a otro asunto desenmascarando la fragilidad de la base. Empezar de nuevo pero con otro principio. Modificar su rol, cambiar el tono, socavar su agotamiento¹²² (ELTIT, 1983, p. 131).

A fragilidade da base, à qual se refere o narrador do trecho citado acima, pode aludir tanto ao procedimento ao qual está sendo submetido quanto às críticas que o livro de Eltit propõe ao gênero romanesco, uma vez que as formas tradicionais de inteligibilidade proporcionadas pelo fio narrativo que guiaria os leitores são sistematicamente recusadas e ressignificadas. Enquanto o interrogado percebe apenas as reincidências do interrogatório, é possível perceber que o romance enquanto um todo trabalha exaustivamente com essa operação de repetição. No primeiro capítulo, vimos uma cena quase circular¹²³, em que alguns fatos se repetem, nos capítulos dois e sete, trata-

¹²⁰ “[...] Você quer outra coisa. Por que você não fala logo” (ELTIT, 1983, p. 128, tradução nossa).

¹²¹ “O que você tem que fazer é responder às minhas perguntas, só isso, ele avisou [...]” (ELTIT, 1983, p. 128, tradução nossa).

¹²² “[...] Era como uma cena circular ensaiada uma multiplicidade de vezes. Uma cena errada, inútil. Ele pensou em quebrar aquele círculo, alterar o ponto de vista, passar para outro assunto, expor a fragilidade da base. Comece de novo, mas com outro começo. Modifique seu papel, mude o tom, mine seu esgotamento” (ELTIT, 1983, p. 131, tradução nossa).

¹²³ As ações se apresentam como comportamentos reiterados, que mudam com o tempo, ainda que pareçam os mesmos. De acordo com Taylor (2002, pp. 16-17), a performance, assim como as lembranças traumáticas, são atos

se do interrogatório, em que essa operação é evidenciada por se tratar também de uma estratégia utilizada durante a ditadura militar para atordoar suas vítimas, enquanto tratam de subtrair informações relevantes para desmontar a oposição.

Esse capítulo segue com o interrogado sendo instigado a ceder sempre um pouco mais. No entanto, este tem a percepção de que o interrogador, ainda que tenha visto a filmagem da cena na praça, não poderia saber o que foi dito entre as personagens, posto que a captação de som da gravação foi insuficiente, “— Usted nunca podría saber lo hablado, está tentándome, es fácil notar eso, respondió el que interrogaban”¹²⁴ (ELTIT, 1983, p. 134).

Por fim o interrogador cede e faz a pergunta que permite que o impasse entre personagens avance “¿por qué impedir la caída? Estaba programada. ¿Por qué lo hiciste?”¹²⁵ (ELTIT, 1983, p. 135). Impedir a queda de L. Iluminada era o papel que o interrogado assumia para si, ainda que a queda estivesse programada e seu impedimento, não.

— Así, exactamente así fue, pero insisto que era mi rol. Era una mala escritura después de todo. Ese escrito no merecía tal golpe. No para ser golpeada de esa manera, mucho más bello al fin y al cabo mi gesto de recogerla.

[...]

— Que mi guión era malo ¿eso quieres decir?¹²⁶ (ELTIT, 1983, p. 135)

Em ambos os capítulos, segundo e sétimo, torna-se evidente a relação de poder. Seja através do tratamento pronominal utilizado entre as personagens ou a forma através da qual o interrogatório é conduzido. O poder que o interrogador tem sobre as personagens não é o coercitivo da força policial, mas se trata de alguém importante para a construção da história, pois é o roteirista da performance na praça retratada no primeiro capítulo. “O interrogatório termina outra vez com a afirmação de que ‘se acenderá a luz da praça. Seguirá o espetáculo’, enquanto a cidade assume esse inevitável aspecto de normalidade tão próprio dos piores momentos, os verdadeiramente terríficos” (AVELAR, 2003, p. 200). Da mesma forma que a voz narrativa aponta para essa estrutura de poder, pode-se correlacionar com a estrutura de poder que vigorava

normalmente concebidos como conhecimento efêmero, não repetível. Tratando-se de repertório, as ações não permanecem as mesmas: “Lembranças traumáticas e viscerais podem substituir a ansiedade associada ao evento em si, sem serem o próprio evento. Mas mesmo que a corporificação se modifique, o sentido pode permanecer o mesmo”.

¹²⁴ “— Você nunca poderia saber o que foi falado, você está me tentando, é fácil perceber isso, respondeu o interrogado” (ELTIT, 1983, p. 134, tradução nossa).

¹²⁵ “Por que evitar a queda? Foi programada. Porque você fez isso?” (ELTIT, 1983, p. 135, tradução nossa).

¹²⁶ “— Assim, exatamente assim foi, mas eu insisto que era o meu papel. Afinal, era uma escrita ruim. Essa escrita não merecia tal golpe. Não para ser atingida daquele jeito, muito mais bonito depois ao fim e ao cabo o meu gesto de pegá-la./ [...]— Que meu roteiro era ruim, isso que você quer dizer?” (ELTIT, 1983, p. 135, tradução nossa).

no contexto sócio-político da época, período em que a Junta Militar chilena concentrava os poderes políticos e militares, sendo o interrogado aquele que tentou subverter a ordem estabelecida, desafiando o roteiro de ações que lhe havia sido imposta.

O quinto capítulo está dividido em três partes enumeradas (5.1, 5.2 e 5.3) e apresenta o título “¿*Quo vadis?*”, que é uma frase latina que significa “Para onde vais?” ou “Aonde vais?”. Apresenta-se uma “situación ahora no fílmica sino narrativa, ambigua, errada”¹²⁷ (ELTIT, 1983, p. 91), e, para Brito (1990, p. 123), a pergunta do título parece configurar o não dito do discurso. Aqui se retoma a ambientação da praça, mas questiona-se a construção da primeira cena, descrita no primeiro capítulo, uma vez que “es una imagen completamente distinta para el que la lee. [...] Desde lejos es una sábana extendida sobre el pasto, desde cerca es una mujer abierta, desde más lejos es pasto, más allá no es nada”¹²⁸ (ELTIT, 1983, p. 91). A escrita é assinalada como o zoom de uma câmera e L. Iluminada, com um pedaço de giz, risca o título do capítulo no chão da praça. A lumpen é a escritora:

Ella siempre arrastrada contra el suelo de cemento empieza nuevamente con sus dedos a dibujar letras. Una y otra vez lo hace hasta que por fin, tomando firmemente el trozo de cal escribe su frase en proporciones aún mayores, dejando grandes blancos entre letras. Aparece —dónde vas— con caligrafía impecable, sin ni siquiera un titubeo por el trabajo manual¹²⁹ (ELTIT, 1983, p. 104).

De acordo com Brito (1990, p. 114), o estilo de Eltit contribui para a literatura chilena: citações, absorção de textos políticos, panfletos ou da literatura espanhola da Idade de Ouro, recortes por tomadas — quase frames — do mundo das artes visuais, criação de palavras, redistribuição de sintaxe e fusão de gênero: poético; dramático; todos convergem para a superfície narrativa, conferindo ao texto/textos de Eltit um estilo peculiar.

Conforme já mencionado, no fim de cada subcapítulo do primeiro capítulo se concentram os comentários, indicações e erros de gravação da primeira cena, em que prevalece o registro do batismo, mas há também ações não narradas no texto. Como, por exemplo, registrado dentro do

¹²⁷ “5.1 Quo Vadis mafiosa para que suas divisões caiam de uma vez. Talvez jogará transladado com a mente pura, desenterrando máscara sobre máscara e a palavra caída será: letra modulada na grama, esfregará corpo e grama, língua e grama, pedra e grama e líquido./ De reiteração, levantará o olhar./ Situação agora não fílmica, mas narrativa, ambígua, errada” (ELTIT, 1983, p. 91, tradução nossa).

¹²⁸ “É uma imagem completamente diferente para quem a lê. [...] De longe é um lençol estendido sobre a grama, de perto é uma mulher aberta, de longe é grama, além disso, não é nada” (ELTIT, 1983, p. 91, tradução nossa).

¹²⁹ “Ela sempre arrastada contra o chão de concreto começa novamente com os dedos a desenhar letras. Uma e outra vez o faz, até que, finalmente, agarrando firmemente o pedaço de cal, escreve sua frase em proporções ainda maiores, deixando grandes espaços entre as letras. Aparece “aonde vai” com uma caligrafia impecável, sem nem mesmo hesitar para o trabalho manual” (ELTIT, 1983, p. 104, tradução nossa).

“Errores de la primera toma”, um episódio em que L. Iluminada não se deixou filmar pelo melhor ângulo, levando o seu olhar direto para a câmera que a filma, girando o rosto diante do *zoom* e que “Los tijeretazos de su pelo eran demasiado regulares, las lágrimas previstas no afloraron, apenas se humedecieron sus ojos”¹³⁰ (ELTIT, 1983, p. 14). Essa cena, não retratada no capítulo um, em que L. Iluminada, na praça, corta seus cabelos, é relatada no capítulo dez:

Levantó su mano con la tijera hasta la cabeza. Se cortó un mechón de sus cabellos.

Se paró enseguida.

Fue hacia el centro de la plaza y parada bajo el alero del luminoso comenzó a cortar sus cabellos. Su pelo caía sobre el suelo copando el alrededor. Su cabeza articulaba los movimientos rotatorios para así, con sus manos, llegar hasta la nuca, lo que para ella era difícil [...] ¹³¹ (ELTIT, 1983, p. 194).

Nesse último capítulo, “a praça regressará ao fim e o movimento final do romance [...] conclui ao amanhecer, com a imagem de L. Iluminada cortando o cabelo numa praça vazia e amargamente fria na qual já não estão presentes os despossuídos” (AVELAR, 2003, p. 200). Todo o romance se desenvolve durante a noite, e como dito em suas primeiras frases, é uma festa, “La fiesta bautismal colectivizada”¹³² (ELTIT, 1983, p. 20), que terminada exige uma alteração. De acordo com Brito (1990), a alteração se faz com o ato simbólico da protagonista de cortar os cabelos. Esse ato de corte é a ruptura com o sistema,

[...] Homenaje a la noche y también un sistema de ruptura para la gente sometida a la institucionalidad, pues rompe el canon de la belleza programada para la mujer — elemento decorativo en el sistema dictatorial—. Así mantiene una cierta liberación con respecto a los programas que la mantienen sujeta a la operación de autocensurarse, autobuscarse, encontrarse, hallarse, ficcionalizarse¹³³ (BRITO, 1990, p. 124)

Com narração em terceira pessoa, porém com uma linguagem mais próxima à do cotidiano, isto é, “sem metáforas”.

¹³⁰ “Os recortes de seu cabelo eram muito regulares, as lágrimas esperadas não vieram à superfície, seus olhos mal umedeceram” (ELTIT, 1983, p. 14, tradução nossa).

¹³¹ “Levantou a mão com a tesoura na cabeça. Cortou uma mecha de cabelo./ Parou imediatamente./ Ela foi até o centro da praça e, parada sob o beiral do luminoso, começou a cortar os cabelos. Seu cabelo caiu no chão, cobrindo os arredores. A cabeça articulava os movimentos de rotação para que, com as mãos, chegasse à nuca, o que para ela era difícil [...]” (ELTIT, 1983, p. 194, tradução nossa).

¹³² “A festa batismal coletivizada” (ELTIT, 1983, p. 20, tradução nossa).

¹³³ “[...] Homenagem à noite e também um sistema de ruptura para pessoas submetidas ao institucionalismo, pois quebra o cânone da beleza programado para a mulher - elemento decorativo no sistema ditatorial-. Assim, ela mantém certa liberação no que diz respeito aos programas que a mantêm sujeita à operação de autocensura, busca de si, encontrando-se, ficcionalizando-se” (BRITO, 1990, p. 124, tradução nossa).

Lumpérica retrata, então, um efêmero sonho utópico que se fecha ao amanhecer, quando L. Iluminada se encontra só na praça vazia. [...] Aqui reside uma de suas tensões fundamentais: trata-se de um texto que pretende existir como uma épica da marginalidade, através da conversão do marginal numa figura de proporções épicas. Este desejo se mantém, não obstante, em tensão com a própria estrutura do romance, que é a de uma peregrinação em dez estações ao longo do Calvário, concluído com o fechamento do ciclo noturno que possibilitaria a utopia do anonimato. [...] Aos marginalizados não é dada a possibilidade de falar epicamente. Quando essa possibilidade lhes é concedida pela prosopopeia (pelo empréstimo da voz de outro, neste caso a protagonista, alter ego de Eltit), esta marginalidade se encontra inevitavelmente no centro, no melhor dos casos transformada numa função retórica do centro [...] (AVELAR, 2003, pp. 204-205).

Trata-se de uma narrativa longe de certo convencionalismo, trazendo a fragmentação da linguagem e a proeminência de personagens marginais, ainda que sem aprofundamento. Apresenta novas tendências de multilinguagem e intertextualidade, se revelando em consonância com a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra, no caso, a artista e a personagem principal. Essa linguagem mais próxima à do cotidiano justamente no último capítulo do romance não é um retorno à “normalidade” (se é que isso é possível num estado de exceção), após o findar da interrupção/desajuste instaurado pelas ações que transcorreram nos capítulos anteriores, pois o tempo de *Lumpérica* não é linear.

Derrick de Kerckhove (2003, pp. 23-24) identifica que

a maneira como organizamos o tempo e o espaço em nossas mentes e nas nossas vidas depende de como as próprias mídias tratam o tempo e o espaço. Percebe que os ocidentais, por exemplo, são treinados inconscientemente por meio do alfabeto para imaginar todas as coisas em relação a um horizonte mental, com preferência para bases horizontais, ao contrário dos chineses e japoneses, que tenderão para estruturas verticais (como é evidenciado em abundância por suas tradições caligráfica e pictórica). Esse processo de mão única (quase irreversível) de combinações lineares convida as mentes ocidentais a estruturar sua apreciação do tempo de maneira linear, orientada historicamente e não-reversível (2003, pp. 23-24).

O tempo em *Lumpérica* não é sequencial, no sentido de evolução dos acontecimentos. Também não podemos dizer se há retorno para reelaboração ou reinterpretação. Por exemplo, a personagem corta os cabelos no último capítulo, mas já aparece essa cena nos “Errores de la primera toma” e no capítulo 1.4 com a cabeça raspada “[...] Su cabeza prácticamente rapada brilla bajo las luces del luminoso y no puede evitar el movimiento que le da calor”¹³⁴ (ELTIT, 1983, p. 26).

¹³⁴ “[...] Sua cabeça praticamente raspada brilha sob as luzes do outdoor e ela não consegue evitar o movimento que lhe dá calor” (ELTIT, 1983, p. 26, tradução nossa).

Pode-se perceber que a maneira encontrada por Diamela Eltit para construir seu texto foi trabalhar com os signos de uma poética do acontecimento: na trincheira da descontinuidade, da peça, da ação relâmpago. Essa descontinuidade temporal procurou transcender, tornando visível o mandato mais efêmero. Em vez de suturar os cortes, refazer versões de continuidade e totalidade, as obras da nova cena chilena trabalharam histórias nunca terminadas, por meio de um acúmulo de fragmentos que, longe de suas histórias, estão interligadas em possibilidades abertas, ou que negam sua possibilidade de discursos (RICHARD, 1994, pp. 62-63). Isto é, até anos 1990, Nelly Richard (1994, p. 62) identifica que a arte e a literatura dos anos 1980 eram vistas pelo olhar histórico como um episódio —incidental e digressivo—, cujo efeito de desconexão é tal que dificulta a assimilação ao relato do período amparado numa disciplina interpretativa de encadeamentos lineares.

As imagens que Eltit nos apresenta, através do foco narrativo, trazem elementos similares (como cenário: praça, personagens: L. Iluminada e os pálidos, tempo: noite), mas a partir de uma perspectiva diferente, sempre apresentando uma nova forma de expor as informações, seja pela linguagem empregada, seja por alguma outra transformação. O enquadramento (*framing*) das cenas é o que determina uma situação, a partir de um conjunto de informações que são apresentadas através de um discurso. Portanto, é como se afirma no romance: “Ah, por una pura mirada, por un gesto, yo habría contado otra historia”¹³⁵ (ELTIT, 1983, p. 19).

Como visto no capítulo anterior, uma das características das performances, seja na definição artística quanto na antropológica, é ser única e irrepetível. Se analisarmos cada fragmento do texto de Eltit como escrita performática, nos damos conta que são partes singulares, seja pelo desejo de romper com o modelo pré-estabelecido, seja pelas trocas de focos narrativos, que impossibilita a contar uma história da mesma forma.

Graciela Ravetti afirma que

En América Latina, nos son contemporáneos escritores que tienden a mostrar un comportamiento performático/performativo, procedente de la (auto) exigencia de reafirmar(se) y solidificar(se) en una lengua particular esgrimida como propia (el calderón lingüístico latinoamericano), aunque con las cicatrices dejadas por la pluralidad y la provisoriedad de su constitución (los choques entre las lenguas indígenas y el español o el portugués, las fronteras entre las lenguas cultas y las populares), entre los despojos de una tradición percibida como ambigua y oscilante, que se presenta como fragmentada y múltiple en sus orígenes y en sus desarrollos y de la cual sólo perduran gestos, movimientos, restos de relatos, ritmos y sobre todo memorias recuperables, todo

¹³⁵ “Ah, por um simples olhar, por um gesto, eu teria contado outra história” (ELTIT, 1983, p. 19, tradução nossa).

eso que funciona como *residuo* y como *trauma*. La escrita performática/performativa está en las bases de la constitución de los escenarios nacionales (la formación de las naciones modernas), y en los gestos de dotar de determinados sentidos políticos y culturales a los sucesos cotidianos, para convertirlos en verdaderos acontecimientos de la vida. Está, también, en los fundamentos de utópicas sociedades posibles, organizadas en bases plurales y consensuales. [...] ¹³⁶ (RAVETTI, 2007, p. 2, grifo da autora).

Há rupturas, fragmentações; um tempo efêmero único e não repetível. Brito (1990, p. 112) identifica que a ruptura do código linguístico tem também uma equivalência com o corte da pele. Mediante esta última, o corpo do texto expressa seu desejo de liberação de modelos opressores; o desejo de autogerir de uma programação distinta, única e nova, frente às diferentes prisões oferecidas pelo sistema oficial. Ou seja, trata-se de uma escrita que integra a violência cotidiana que se deu durante a ditadura militar na própria composição do romance, no qual não se faz menção explícita, mas podem ser percebidas em intervalos, quebras sintáticas, ambiguidades fonéticas, jogos semânticos, significando deslocamentos de significados (RICHARD, 1994, pp. 63-64).

De acordo com Taylor (2013, p. 235), a performance pode transmitir a memória traumática quando o foco mais público e coletivo dos estudos da performance se sobrepõem ao foco individual dos estudos dos traumas. Ambos se caracterizam pela natureza de suas repetições e se fazem sentir afetiva e visceralmente no presente. Transportando a análise de Taylor das performances para a literatura, percebemos que o ato de transferência, isto é, de transmitir a memória traumática, um conhecimento e um sentido de identidade, se mostra vital para a compreensão dessa ação. O texto performático, como afirma Ravetti (2011, p. 39), não se apresenta com “instruções para ser encenado nem dispõe de chaves secretas de interpretação”. Portanto, tal como em uma transmissão de memória traumática da vítima para a testemunha, através de um processo que acontece em tempo real, em que o ouvinte se torna um participante e coproprietário do acontecimento traumático, na escrita performática o leitor precisa exercer uma

¹³⁶ “Na América Latina, nos são contemporâneos escritores que tendem a apresentar um comportamento performativo/performativo, proveniente da (auto)exigência de reafirmar(se) e solidificar(se) numa determinada língua tida como sua (o caldeirão linguístico latino-americano), embora com as cicatrizes deixadas pela pluralidade e caráter provisório de sua constituição (os embates entre as línguas indígenas e o espanhol ou o português, as fronteiras entre as línguas cultas e as populares), entre as espoliações de uma tradição percebida como ambígua e oscilante, que se apresenta fragmentada e múltipla em suas origens e em seus desdobramentos e dos quais apenas permanecem gestos, movimentos, restos de histórias, ritmos e sobretudo memórias recuperáveis, tudo o que funciona como *residuo* e como *trauma*. A escrita performática/performativa está na base da constituição dos cenários nacionais (a formação das nações modernas), e nos gestos de dotar os acontecimentos cotidianos de certos significados políticos e culturais, para transformá-los em verdadeiros acontecimentos da vida. Está também nos alicerces de sociedades utópicas possíveis, organizadas em bases plurais e consensuais. [...]” (RAVETTI, 2007, p. 2, grifo da autora, tradução nossa)

leitura também performática, para entrar em sintonia com a obra e com os desdobramentos e as experiências possíveis que não estão explicitadas no texto (RAVETTI, 2011).

Na perspectiva do transgênero performático, um texto

escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real indomável, convocando os agenciamentos coletivos; quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nesta “escura era da globalização” [...] (RAVETTI, 2011, p. 39).

Cada parte do texto pode ser lido como performance, pois é único em sua singularidade de existência, pelo improvisado e pela troca com o leitor. Não está desempenhando um papel nem representando uma entidade abstrata, é uma manifestação primariamente pessoal e privada. Avelar (2003) identifica que Eltit está dentro de uma tradição, que chama de barroca:

Além do barroco de Quevedo, Góngora e Sor Juana, e do neobarroco de Lezama Lima e Severo Sarduy, o intertexto de *Lumpérica* se remete a uma tradição poética chilena que inclui Vicente Huidobro, Gabriela Mistral e Raúl Zurita. Como nos cortes cinematográficos e interrupções do discurso característico de Huidobro, a relação mimética com o cinema é um dos fios estruturantes do romance. Como a poesia de Mistral, *Lumpérica* investiga os atributos de certas cenas como emblemas dramáticos, mônadas nas quais se condensa um dilema simbólico. Como em Zurita, esta cena tem sempre um caráter sacrificial, no qual a linguagem é usada em registro sagrado, mesmo que a sacralização entre permanentemente em conflito com a circulação incontrolável, herege, profana dessa mesma linguagem (AVELAR, 2003, pp. 201-202).

Lumpérica como fissura da censura chilena, se utiliza de técnicas de escrita para depurar o olhar expondo os corpos não docilizados que a ditadura militar rejeita, isto é, os setores mais despojados que não entram no modelo de sucesso (nem da ditadura nem da democracia), e são deixados por conta própria. Portanto, tem manifestação da onipresença da lógica do mercado neoliberal e da ameaça de um poder repressivo, tanto pela ideia geral de quem não tem dinheiro para comprar serviços básicos (como saúde, educação, moradia), no Chile concentrados, após o golpe, no setor privado, fica excluído dessa noção de cidadão. E também, como identifica Martina Bortignon:

[...] se las nota en los cuerpos de los pordioseros que se venden a la plusvalía simbólica de la luz de un aviso comercial y que son por él renombrados y sellados; en el hecho de que la calificación a dignidad de la vida es confiada a la tecnología; en la mercantilización de la literatura y de la tradición; en la división entre sujetos que pueden vivir sin esfuerzo y sujetos que son condenados a la mera sobrevivencia; en la penetración del espacio privado por parte de las tecnologías de la información y del control; en las identidades reducidas a copias de las copias, listas para una transacción; en la penetración del cuerpo biológico por parte de la medicina y de la tortura. Estos temas resultan procesados a través de una generalización que los vuelve aplicables tanto

al contexto de la dictadura como al de la posdictadura. [...]”¹³⁷ (BORTIGNON, 2011, p. 56).

A obra, inserida dentro das produções da nova cena chilena, apresentou uma subversão, quebra das convenções de formato das tradições canônicas praticadas, metaforizando a vontade de transgredir a lógica de concentração dos espaços resguardados, levantando símbolos plurais que romperiam o traçado hegemônico do quadro, tanto territorial quanto ideológico e combina categorias (despossuídos, feminino, latino-americano) dentro do paradigma do contra-hegemônico (RICHARD, 1994, pp. 66-67).

Diferente de Avelar que insere Eltit dentro de uma tradição chamada barroca, firmamos a análise de *Lumpérica* dentro da perspectiva de Ravetti (2007), que analisa as narrativas performáticas/performativas da literatura escrita por mulheres latinoamericanas. Embora presentes no cânone da literatura sul-americana, tais narrativas ainda não se constituíram dentro de uma chave-analítica que se difunda enquanto tradição, ou melhor, citando Ravetti (2011, p. 39), “performance pode ser entendida também como o que não foi nomeado, que carece de uma tradição, ainda que seja recente e não tenha lugar de destaque nas instituições”.

¹³⁷ “[...] podem ser vistas nos corpos dos mendigos que se vendem por mais-valia simbólica à luz de um anúncio comercial e por ele reconhecidos e selado; no fato de que a qualificação para a dignidade de vida é confiada à tecnologia; na mercantilização da literatura e tradição; na divisão entre sujeitos que podem viver sem esforço e sujeitos que estão condenados à mera sobrevivência; na penetração do espaço privado pelas tecnologias de informação e controle; nas identidades reduzidas a cópias das cópias, prontas para uma transação; na penetração do corpo biológico pela medicina e tortura. Essas questões são processadas por meio de uma generalização que as torna aplicáveis tanto ao contexto da ditadura quanto à pós-ditadura. [...]” (BORTIGNON, 2011, p. 56, tradução nossa).

4. OS CORPOS INSURGENTES

*Está la yegua suelta y sus pelos brillan de forma peligrosa, más que dañarse, daño puedo hacer
contra la plaza si no organiza con razón su huella.*
Diamela Eltit

Diamela Eltit, em seu ensaio “Las dos caras de la moneda”, em *Emergencias* (2014), afirma que o golpe militar chileno não gerou um efeito único na sociedade. Foi celebrado por aqueles que se associaram ideológica, política e/ou economicamente aos militares e criou um sistema autoritário que buscou atacar todo tipo de diferença, dando início a um binarismo que estabeleceu a divisão entre nós e os outros, os puros e os impuros, os patriotas e os terroristas. “El nosotros (esa alianza cívico-militar) fue construyéndose contra los otros, los enemigos, que iban a victimarlos desde no se sabía cuál método”¹³⁸ (ELTIT, 2014, Posição Kindle 333-334). Esse conceito de nós se torna entrincheirado, defensivo, patriótico e quem o infringe é acusado de traição. Neste tipo de patriotismo, a primeira vítima são os outros internos da nação, sempre as mulheres, os povos nativos, os dissidentes. São eles os coagidos para que se sacrifiquem, se calem e posterguem sua queixa (SEGATO, 2013). Quando não obedecem, o corpo se converte em um território exemplar de disciplinamento, que se deu através da tortura, crime e desaparecimento.

Desde o princípio, a constituição da América se deu como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder que, de acordo com Aníbal Quijano (2005, p. 117), ocorreu com a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça e na articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. Se antes os termos como espanhol e português, como outras nacionalidades europeias, indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, na América adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. Enquanto as relações sociais que se desenvolviam eram configuradas em relações de dominação, essas identidades passaram a ser concebidas em relação às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes.

¹³⁸ “O nós (essa aliança cívico-militar) foi construindo-se contra os outros, os inimigos, que iriam vitimá-los a partir de um método não conhecido” (ELTIT, 2014, Posição Kindle 333-334, tradução minha).

Aguilar e Cámara (2017) e Diana Taylor (2013) reconhecem que o processo da invasão e colonização das Américas põe em cena não apenas o domínio do invasor/colonizador sobre o outro, mas também a apropriação de territórios, a produção de autoridade e a fundação de tempos e espaços com a escrita e o ato de fala performativo. Reconhecendo a performatividade como “aquela característica dos enunciados linguísticos que, momento da enunciação, faz alguma coisa acontecer ou traz algum fenômeno à existência” (BUTLERb, 2019, p. 35) desenvolveram toda uma encenação que, em nome de um poder estatal, tomou posse dessas terras.

O roteiro do descobrimento é realmente teatral. Os autoproclamados descobridores performatizam a reivindicação em público ao encenar movimentos específicos (finçar a bandeira) e ao recitar as declarações oficiais em um espetáculo apoiado por sinais visíveis de autoridade (a bandeira real e os estandartes com as letras gravadas). A performance é assistida pelas testemunhas que escreverão sobre ela, “registrada em detalhe na evidência lá consignada por escrito”. Os outros que assistem — as “muitas pessoas da ilha lá reunidas”, a quem Colombo se refere como “índios” na primeira carta — são espectadores não autorizados. O show é, e não é, para eles. [...] Aparentemente periféricos à ação estão aqueles que, por meio desse ato de transferência, se tornam despossuídos, escravos¹³⁹ e servos em potencial. Colombo interpreta a “não contradição” como sinal da aceitação, por parte dos povos indígenas, de seu status de subordinado. A aquiescência muda dos povos nativos nus e indefesos passa a fazer parte, para sempre, dessa sequência de ações (TAYLOR, 2013, pp. 95-96).

Por conseguinte, o que importa nessa construção vertical e piramidal que determina a posição dos corpos “não é o sangue ou a cor da pele, mas as descrições das misturas sanguíneas e da cor da pele criadas e praticadas dentro e pela colonialidade do poder¹⁴⁰” (MIGNOLO, 2020, p. 39). A ideia de raça toma uma forma que favorece o consentimento e a legitimação das relações de dominação impostas pela conquista, ou seja,

Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois ele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa

¹³⁹ Optamos por transcrever a citação, acreditando que ninguém se é escravo, mas escravizado, foi colocado nessa condição pela ação de outrem, portanto não é uma condição natural. Logo, podemos compreender que uma sociedade escravista, ao transformar o africano (ou o indígena) em escravizado, define o outro como raça, demarcando seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e institui o paralelismo entre raças e posição social inferior (SOUZA, 1983, p. 19).

¹⁴⁰ Quijano, segundo Mignolo (2020, pp. 40-41), “identifica a colonialidade do poder com o capitalismo e sua consolidação na Europa dos séculos 15 a 18. A colonialidade do poder implica e se constitui, [...] por meio do seguinte: 1. A classificação e reclassificação da população do planeta — o conceito de “cultura” torna-se crucial para essa tarefa de classificar e reclassificar. 2. Uma estrutura funcional institucional para articular e administrar tais classificações (aparato de Estado, universidades, igreja etc.). 3. A definição de espaços adequados para esses objetivos. 4. Uma perspectiva epistemológica para articular o sentido e o perfil da nova matriz de poder e a partir da qual canalizar a nova produção de conhecimento.”

situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (QUIJANO, 2005, p. 118).

É também relevante pensar na relação entre o corpo e o não-corpo na perspectiva eurocêntrica¹⁴¹. A partir das considerações de Descartes surge uma separação entre “razão/sujeito” e “corpo”, em que a primeira é a única entidade capaz de conhecimento “racional”, em relação à qual o “corpo” é e não pode ser outra coisa além de “objeto” de conhecimento (QUIJANO, 2005, p. 129). Com esse encaminhamento, certas raças (socialmente constituídas) são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”. Passam a ser tratados como objetos de estudo, colocando o “corpo” como mais próximo da “natureza” e, de certa forma, convertendo-os em domináveis e explorável. Esse dualismo afetou as relações raciais de dominação e também a mais antiga, as relações sexuais de dominação. Dessa constatação de Descartes em diante, o lugar das mulheres, e especificamente o das mulheres de “raças inferiores”, ficou estereotipado junto com o resto dos corpos, e quanto mais inferior fossem suas raças, mais perto da natureza ou diretamente, como no caso das escravizadas negras, dentro da natureza (QUIJANO, 2005, p. 129).

Essa característica de compreender a manifestação do espaço como um universo encapsulado e autossuficiente, através do binarismo nós-eles e patriotas-inimigos, podemos identificar como “outros” os corpos de *Lumpérica*. Como terrenos são vistos os corpos dos pálidos miseráveis e L. Iluminada, que podem ser depredados e vigiados, e predomina o desprezo por suas vidas ou a convicção de que o único valor dessa vida radica em sua disponibilidade para a apropriação. Ou seja, considerados como espaços onde é exercida a violência, pode-se pensar que a relação entre corpo e propriedade não foi dissolvida/superada com o advento do século XX. A violência a esses corpos não se restringiu ao período colonial e, por isso, caberá explicitar também a relação entre gênero e poder vigente durante a ditadura militar chilena, a partir de Sonia Montecino (1992) e María Elena Valenzuela (1987; 1993), evidenciando como a violência

¹⁴¹ De acordo com Anibal Quijano (2005, p. 126) “o eurocentrismo é uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida anteriores, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa”. Em outras palavras, trata-se “de uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo” (QUIJANO, 2005, p. 126).

de gênero, que remete à violência sofrida por mulheres e homens no período ditatorial, é sintetizada de diferentes formas e em distintas partes do texto.

Buscaremos também ler esses corpos e *Lumpérica* como em uma encruzilhada cultural, ou seja, compreender quais implicações são levantadas ao lermos desde a cultura, uma vez que as representações das sexualidades e dos gêneros se entendem dentro de um contexto cultural. O conceito de cultura, por sua vez, não constitui uma definição única e consensual entre antropólogos e cientistas sociais. Apresentaremos três definições distintas, mas que se cruzam, por pelo menos dois antropólogos, Margaret Mead e Clifford Geertz, e um sociólogo, Raymond Williams.

Margaret Mead (1971, p. 35) observou que a cultura se trata de comportamento aprendido de uma sociedade ou subgrupo. Para esta antropóloga, a cultura é um conjunto de práticas adquiridas e comportamentos aprendidos, portanto, não é natural, mas adquirida e, acima de tudo compartilhada por uma comunidade.

O antropólogo Clifford Geertz (2008, p. 4) tentou demonstrar que o conceito de cultura “é essencialmente semiótico”, isto é, “acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; [...] como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. Geertz enfatiza e insiste na dimensão textual, narrativa, observando que a cultura é o conjunto de histórias que contamos sobre nós mesmos, até mesmo na dimensão ficcional da cultura, sendo que compreender a cultura é “más entender un proverbio, percibir una alusión, captar una broma — o, como hemos sugerido antes, leer un poema — que no alcanzar una extraña comunión con éstos”¹⁴² (GEERTZ, 1994, p. 90). Somos, então, “intertextualmente” formados, do começo ao fim. Numa consideração sobre cultura e arte, o antropólogo afirma que para interpretar/compreender o significado de alguma produção artística é preciso compreendê-la como um produto da experiência coletiva, sendo a arte um sistema particular inserido no sistema geral das formas simbólicas chamada cultura (GEERTZ, 1994, p. 133).

Raymond Williams, por sua vez, alerta que há convergência prática entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura como

¹⁴² “mais entender um provérbio, perceber uma alusão, captar uma piada - ou, como já sugerimos antes, ler um poema - do que alcançar uma estranha comunhão entre eles” (GEERTZ, 1994, p. 90, tradução nossa).

“modo de vida global” distinto, dentro do que percebe-se, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social e o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” — desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade — que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (WILLIAMS, 1992, p. 13).

A cultura inclui, para o sociólogo, a organização da produção, a estrutura da família, a estrutura das instituições que expressam ou regem as relações sociais e as formas características que os membros de uma sociedade usam para se comunicar. Williams, então, investiga essa dimensão coletiva, social e compartilhada da cultura, compreendendo sua complexidade e a sua multidimensionalidade, como ela inclui toda uma série de elementos, desde as formas de comunicação às instituições sociais.

Principalmente as considerações de Geertz (1994) são relevantes para podermos ancorar nossa leitura no contexto sócio-histórico-cultural chileno em que o livro analisado foi escrito e publicado e lembrarmos que tampouco nossa análise/compreensão se faz de um lugar neutro e universal, ou seja, a maneira como entendemos o mundo e o texto está localizado e está situado dentro de uma posição cultural. Em termos de análise, essa dualidade entre o sujeito de estudo separado do objeto de estudo torna-se cada vez mais difusa, pois o objeto de estudo que desenhamos se configura a partir de nós.

4.1 GÊNEROS FORJADOS PELA VIOLÊNCIA

Joan Scott (2019) considera as relações de gênero como aspecto integrador de todos os processos socioculturais e uma forma primária de relações significantes de poder. Pensando, portanto, em como o mundo social constrói o gênero e este se implica na concepção e construção do poder, sendo o campo primário dentro do qual ou por meio do qual esse se articula, compete explicitar como essas relações de gênero e poder se deram no Chile, de maneira breve.

De acordo com Elizabeth Dore (2000), as colônias latino-americanas perpetuaram uma ordem social hierárquica diferenciada principalmente pelo gênero, pela raça e pela posição social.

A política baseava-se na ideologia de que a legitimidade do Estado¹⁴³ derivaria de Deus e o seu poder, em última análise, se concentrava na sua capacidade de impor seu domínio com violência. Dentro dos limites do estado autocrático, o consentimento dos governados era promovido por um sistema patriarcal em que homens mais velhos, e brancos, exerciam autoridade no lar, na comunidade e na política. Consideravam seus privilégios e suas obrigações como derivadas de uma lei natural, sendo a autoridade que esses homens mais velhos exerciam sobre todas as outras pessoas oriunda de sua superioridade “natural”. O caráter patriarcal da sociedade colonial foi codificado em decretos que concediam aos pais e maridos a autoridade legal em suas famílias e estabeleciam uma estrutura reguladora que restringia e protegia mulheres e crianças. Portanto, o sistema patriarcal, em sua variante latino-americana, tem sua origem nos processos de exploração e colonização do território americano, sendo o machismo a corporificação dessa versão (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 11).

Dore (2000, p. 15) observa que, após o processo de independência, as autoridades políticas permaneceram vinculadas aos valores patriarcais, não tolerando atividades das mulheres na política e instando-as a retornarem ao lar, “local ao qual pertenciam”, procurando marginalizá-las da esfera pública, tanto simbólica quanto literalmente. À medida que a ordem social da era colonial foi gradualmente desmantelada, a família tornou-se a base da nova sociedade. Ao longo do século XIX, os estados latino-americanos adotaram várias frentes para normalizar os ideais de feminilidade e masculinidade da elite. Essa normalização possibilitou às autoridades exercerem pressão sobre homens e mulheres para que esses se conformassem com o que a elite considerava como um comportamento “adequado”.

Gabriel Salazar e Julio Pinto (2002, p. 16) analisando a formação da masculinidade e da feminilidade, a partir da história recente do Chile, com início no século XIX, afirmam que a sociedade chilena foi moldada por várias pressões, sendo a mais recorrente, as guerras e a violência oligárquica. A consolidação da República sendo, por exemplo, um projeto que precisou

¹⁴³ Dore (2000, p. 7) propõe que, apesar de sua heterogeneidade e, sob condições normais, os estados latino-americanos governaram no interesse de uma parte das classes abastadas da sociedade através do interesse geral da população — na medida em que isso fosse possível. Exceto em circunstâncias extraordinárias, os Estados governavam segundo os interesses de classe de uma elite, com uma ideologia de que governar atendia aos interesses mais amplos de uma porção mais ampla da sociedade. Nessa interpretação, o domínio de classe não implica que o exercício do poder em todos os momentos promoveu diretamente o bem estar das classes dominantes ou que esses Estados devam ser entendidos simplesmente como uma ferramenta manejada pelas elites econômicas para atingir seus objetivos. Sugere, portanto, que é útil pensar no Estado operando dentro de um campo gravitacional no qual a atração das classes exploradoras é considerável e a atração das classes exploradas consideravelmente menor. Ou seja, as muitas atividades do Estado ocorrem dentro do campo de força das classes dominantes.

ser conquistado, modelado e imposto por meio das armas e a violência, majoritariamente, executada fisicamente por homens, estando o século XIX diretamente associado ao interesse oligárquico e ao gênero masculino.

O interesse oligárquico buscava proteger ou ampliar o patrimônio de suas respectivas famílias e o modo de vida (e os derivados privilégios) que a herança desta lhes atribuía, sendo defendido e “ejecutada en carne propia por, y sobre, los rotosos del ‘bajo pueblo’”¹⁴⁴ (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 18). Logo, nem os generais, nem os comandantes, nem os patriarcas mercantis aparecem executando violência física, a não ser em casos pontuais; limitam-se a expor as razões materiais e conjecturais para que seus subalternos policiais uniformizados aplicassem a violência armada ao obstáculo que precisavam eliminar.

A transição das comunidades pré-modernas e monárquicas para a comunidade imaginada dos estados-nação modernos, argumentou Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas* (2008), exigiu novos símbolos que representassem a nação e novas ideologias que pudessem legitimar e apoiar as novas formas de poder do Estado. As comunidades imaginadas das jovens repúblicas reformularam amplamente símbolos antigos e ideologias tradicionais. Em sua busca por estabilidade, os líderes republicanos da América Latina tentaram naturalizar o patriarcalismo que herdaram. Como consequência, de acordo com Dore (2000), o patriarcado¹⁴⁵ possivelmente adquiriu um significado político maior na nova sociedade do que na antiga.

É possível considerar a violência armada do século XIX no Chile como uma manifestação da “masculinidade hegemônica”, uma vez que os grandes provedores das famílias abastadas eram homens; os generais que atuavam em defesa do patrimônio dos primeiros também eram homens e as massas de soldados que mataram e se deixaram matar eram igualmente homens (SALAZAR; PINTO, 2002). Entretanto, os autores fazem uma ressalva, enquanto os dois primeiros modelos de homens violentos agiram ou afirmaram que agiram em nome de suas famílias ou para permitir

¹⁴⁴ "executados em sua própria carne por, e sobre, os maltrapilhos do 'povo'" (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 18, tradução nossa)

¹⁴⁵ Segundo Acuña (2019), a partir do século XX, pensadoras feministas passaram a utilizar o conceito de patriarcado para se referir ao sistema social de dominação masculina sobre as mulheres. Em outras palavras, patriarcado se refere a como os homens de uma sociedade tendem a predominar em posições de poder, sendo que quanto mais poderosa seja essa posição, mais probabilidade haverá de que um homem a detenha. Mas não significa que as mulheres sejam totalmente impotentes ou privadas de direitos, influências e recursos ou que não participem da disseminação do sexismo. Lerner (2019) defende que o sistema patriarcal só funciona com a cooperação das mulheres, adquirida por intermédio da doutrinação, privações e violências, e da recompensa de privilégios de classe dada às mulheres que se conformam.

que sua riqueza continuasse a se acumular, o terceiro modelo envolvido, a tropa (“el roto”¹⁴⁶), não agiu “ni para defender a su familia, ni para superar su condición de pobreza y marginalidad; pero, por paradoja, mató y murió por eso”¹⁴⁷ (SALAZAR; PINTO, 2002, pp. 19-20).

As guerras de independência do Chile não libertaram todos os chilenos — a maioria continuava servil, sem moradia, mal vestida, faminta e explorada (ROSEMBLATT, 2002, p. 266). As tropas, formadas pela classe trabalhadora e os “lumpens”, foram as que sujaram as mãos de sangue e agiram em nome de “valores universais”, que não tinham utilidade prática para eles. Esses valores, que os oligarcas/patriarcas utilizavam nos discursos legitimadores da violência masculina, para a tropa não passavam de palavras vazias, mas os obrigavam a perpetrar um heroísmo inútil e contraproducente. Esse grupo, mais que executar a violência, foi a sua primeira vítima. Não eram exatamente uma tropa de cidadãos, mas um conjunto de soldados recrutados, contra os seus interesses e vontade, pela força (inicialmente com “recrutamento forçado” e depois “serviço militar obrigatório”) (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 20).

O serviço militar obrigatório, respaldado pelo orgulho nacional com a vitória na Guerra do Pacífico, tornou-se uma escola de masculinidade patriótica destinada à disciplina, na prática, para os homens de classes menos privilegiadas. Após um século de sua criação, a violência dirigida contra o “inimigo interno” passou a ser a única identidade pragmática das Forças Armadas. Esse inimigo interno sobreviveu como perigo e justificativa para a violação dos direitos humanos de uma grande massa de chilenos que continuava sendo definida como “inimigo público número um” (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 23). Os que ganharam essa classificação durante o século XIX e o início do século XX foram, sucessivamente: jovens desocupados, operários, trabalhadores “vagabundos”, bandidos, anarquistas, trabalhadores socialistas e comunistas, os mapuches¹⁴⁸ e estudantes subversivos. Durante este período, foi negada a cidadania aos “fora da

¹⁴⁶ “El roto”, neste texto, corresponde à massa de marginais, maltrapilhos e vagabundos que compõem a patente mais baixa do Exército, sendo também considerada a classe social mais baixa da sociedade chilena, “[...] sem Deus ou Lei, nem com meios de vida ostensivos... Eles enxameiam como lobos nas ruas, na expectativa de saque quando presenciarem alguma briga ou revolução” (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 27, tradução nossa).

¹⁴⁷ “nem para defender sua família, nem para superar sua condição de pobreza e marginalização; mas, por paradoxo, ele matou e morreu por isso” (SALAZAR; PINTO, 2002, pp. 19-20, tradução nossa).

¹⁴⁸ O Estado chileno, durante e após sua formação, falhou em incorporar e submeter o povo mapuche ao seu poder. Enquanto o projeto colonial tratou de “conquistá-los”, o projeto republicano baseou-se na conquista de seu território. A “pacificação da Araucanía” foi um projeto de exclusão (e não inclusão desse povo à cidadania), em que o avanço do Estado chileno sobre o território indígena se apresentou sempre como um ato legítimo de tomada de posse de um território que formava parte do Chile e que os processos de expropriação de terras e a constituição de propriedade privada eram fundamentais para levar a civilização e o progresso à região. O exército foi a mão estatal, atuando em seu nome e ocupando as terras que antes tinham pertencido aos mapuche (RODRÍGUEZ, 2003). Apresentá-los como

lei”. Pois eles não eram, propriamente, homens/seres humanos, mas bárbaros. Portanto, correspondia apenas aplicar-lhes “franca repressão”. Violência armada pura e brutal. Tanto que os atingidos repudiaram não só o serviço militar obrigatório, mas o próprio Exército Nacional (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 23).

Com o advento do século XX, o quadro se tornou mais confuso, uma vez que a masculinidade chilena perdeu uma fração considerável da estratificação interna que ocorreu no século anterior. Essa transformação deu-se paralelamente ao empoderamento cívico das mulheres chilenas em geral (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 53). O Exército, ator sistêmico de grande destaque no século XIX, não exerceu na maior parte do século XX o mesmo protagonismo no desenvolvimento da acumulação capitalista. Se, anteriormente, teve papel central na constituição violenta da propriedade latifundiária e na expansão das fronteiras externas e internas do capitalismo nacional, no século XX não houve mais aumentos territoriais em grandes propriedades ou expansão das fronteiras externas, de modo que o capitalismo nacional, pela primeira vez em sua história, teve que depender de si mesmo; ou seja, de sua própria dinâmica de mercado (com exceção do período “desenvolvimentista” 1939-1973, quando dependia do Estado). Nesse período, o Exército concentrou-se na vigilância e pacificação periódica do “inimigo interno”, transformando-se no grande instrumento policial da sociedade “nacional” (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 54).

Com a Frente Popular e os governos subsequentes até 1973, foi promovida uma espécie de masculinidade populista, em que consistia o Estado fornecer ao trabalhador (predominantemente masculino) todos os instrumentos sindicais, legais e políticos para que pudesse melhorar sua condição de principal (ou único) provedor de sua família, compreendendo sua esposa como “dona de casa” e seus filhos como “aprendizes” de bons cidadãos democráticos (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 86). Salazar e Pinto (2002, p. 86) afirmam que desde 1938 todos os programas eleitorais dos partidos políticos de centro e esquerda no Chile incluíam propostas e medidas que tinham o objetivo de melhorar as condições materiais de vida da família da classe trabalhadora/popular, empenhando-se consistentemente na ideia de que a classe popular deveria desenvolver um tipo de família semelhante ao que as classes média e alta propunham como ideal.

inimigos internos foi fundamental, em distintos momentos, para se produzir o sentimento nacional e a fundação da identidade nacional.

Karin Roseblatt (2000, pp. 262-263) afirma que as “normas de conduta masculina” foram fundamentais para a consolidação do compromisso de classe e construção do Estado que se deu nas décadas de 1930 e 1940 no Chile e os processos de convergência e divergência política — refletidos e amplificados dentro do Estado — por sua vez moldaram os gêneros. Os líderes políticos validaram e promoviam uma identidade masculina que definia os homens como trabalhadores e chefes de família, justificando o aumento dos benefícios materiais e da emancipação política para os homens, insistindo que o seu trabalho produtivo e suas contribuições para suas famílias fortaleciam a nação. De maneira que, os homens da classe trabalhadora alcançaram o status de cidadãos privilegiados. As mulheres também lucraram com as reformas do Estado ao se mobilizarem para pressionar suas demandas baseadas em gênero, mas, como não trabalhadoras e familiares dependentes, eram claramente consideradas cidadãs secundárias. Apesar do amplo reconhecimento que obtinham através da maternidade, as mulheres não tiveram a tutela de seus filhos e, até 1949, tampouco tiveram o direito de votar nas eleições nacionais (ROSEMBLATT, 2000, p. 263).

Maxine Molyneux (2000), pensando em qual teria sido o êxito da primeira onda¹⁴⁹ do feminismo na América Latina, enfatiza a continuidade dos privilégios patriarcais. Se houve a promoção da educação feminina e tolerou-se com relutância a ida das mulheres ao mercado de trabalho, foi porque era necessário para o desenvolvimento da economia nacional; por outro lado, mantiveram-se leis que colocavam as mulheres firmemente sob o controle tutelar de pais e maridos e foi introduzida uma legislação protetora que restringia o seu papel no local de trabalho.

Como outros países latino-americanos entre o fim de 1930 até fins de 1950, o Chile se expandiu rapidamente: dirigiu e financiou novos projetos de desenvolvimento industrial; criou juntas de arbitragem e conciliação para mediar disputas trabalhistas; educação pública ampliada; desenvolveu novos programas de assistência social para crianças e pessoas em vulnerabilidade social; e consolidou um extenso sistema de assistência médica, seguridade social e benefícios por invalidez (ROSEMBLATT, 2000, p. 263).

O acordo sobre certas normas de comportamento masculino dependia e ajudava a garantir a identidade nacional e a construção do Estado. As tentativas das elites de incorporar certos setores da classe trabalhadora em um projeto de construção do estado-nação foram condicionadas

¹⁴⁹ É possível analisar o movimento feminista em ondas que se referem à militância nos campos literário, cultural, social e político em um determinado período. A primeira onda corresponde ao período que vai das últimas décadas do século XIX até as primeiras do século XX, com o movimento das mulheres que defendiam o direito ao voto.

por métodos de frente popular que permitiam o diálogo entre funcionários do estado e grupos populares: políticos de frente popular preferiam educação e incentivos — melhores salários, maior influência política, controle sobre os membros da família dependentes — sobre o serviço militar para expansão das fronteiras internas (ROSEMBLATT, 2000, p. 284).

Molyneux (2000), em sua análise sobre a formação de estados no século XX na América Latina, considera que, enquanto a propaganda estatal celebrava a masculinidade dos trabalhadores da nação, o próprio fato de as mulheres trabalharem foi considerado por muitos congressistas na década de 1940 como um sintoma do atraso da nação e não como um sinal de progresso. A autora considera que no período seguinte, de ditadura militar, os militares procuravam legitimar seu governo alegando agir no interesse da segurança nacional em seus esforços para restabelecer a ordem e acabar com o caos político e econômico que prevalecia.

O molde de masculinidade concebida através da “violência armada da Pátria” no início do século XX (1890-1934) foi retomado no século seguinte pelo golpe de Estado e pela flagrante violação dos direitos humanos de milhares de cidadãos entre 1973 e 1990 (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 54). Se até o século XIX circulava o discurso de que o inimigo eram os povos indígenas que estavam “ameaçando a civilização”, na década de 1970 foram os “subversivos” os acusados de ameaçar não apenas o Estado, mas também o modo de vida da nação. As feministas, por exemplo, foram incluídas entre os subversivos e foram perseguidas como tais (MOLYNEUX, 2000).

Percebe-se que a dominação masculina se impôs pela institucionalização do direito, privado e público, e por práticas educacionais e do mercado, nos processos de colonização e exploração e/ou na constituição da República, que subordinou pela violência, social e teológica, a mulher indígena, a negra e depois a mestiça (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 12). Essa ideologia difundiu-se por todas as áreas da vida social, incluindo a capacidade de se reproduzir, mas não se pode ignorar, porém, que sempre estiveram em curso transformações culturais de amplo impacto transversal. Cabe considerar também que mudanças históricas na correlação interna sobre gêneros não se dão como um problema de dois (homem e mulher), mas na forma de um triângulo que inclui o sistema social, em que se encontra o Estado e o Mercado (SALAZAR; PINTO, 2002, p. 12).

4.2 L. ILUMINADA: MULHER VAGABUNDA, ANIMAL ERRANTE

De acordo com Elga Pérez-Laborde (2012, p. 107), a obra de Diamela Eltit é marcada por uma poética do horror e da marginalidade, em que elimina as fronteiras discursivas entre literatura e história para contar e recriar universos ambíguos, construindo suas personagens a partir da realidade chilena e de conflitos individuais próprios. Em *Lumpérica*, Pérez-Laborde (2012, p. 108) afirma que Diamela constrói o mundo quebrado e também marginal de uma mulher através de variados recursos linguísticos e narrativos.

Pérez-Laborde em *Perspectiva chilena da Literatura Latino-americana contemporânea* propõe que

[*Lumpérica*] instala sua protagonista, uma espécie de *clochard*, de vagabunda, numa praça pública no centro da cidade. O romance acontece quase sempre de noite e o personagem se vê rodeado pela iluminação pública, simbolizando assim que a única iluminada é ela, quando o resto dos cidadãos não têm direito de caminhar pelas ruas devido ao toque de recolher [...] (PÉREZ-LABORDE, 2008, p. 156).

Como já vimos no capítulo anterior, *Lumpérica* apresenta, logo no início, uma narração em que há uma série de gravações fílmicas que são realizadas sobre a praça, deixando a condição feminina de L. Iluminada em evidência por ter seu corpo exageradamente exposto pela iluminação artificial da praça e estar perante observação e vigilância incansável (PARK, 2010). O primeiro ponto a ser percebido é que L. Iluminada já estava sendo observada anteriormente e a luz elétrica ilumina parcialmente seu rosto, porém completamente o corpo. O corpo é, então, a característica que demarca sua condição de mulher.

Consideramos a iluminação total do corpo da personagem protagonista (mas o rosto em penumbra/em pedaços¹⁵⁰) como uma metáfora que vai além da liberdade de circulação na cidade, uma vez que os pálidos também desfrutam desse direito, ainda que em nenhum momento se encontrem no foco da iluminação tal como a protagonista. Paula Chungsun Park (2010, p. 227) afirma que é contraditório que num período de tanto controle rigoroso dos cidadãos, observação e vigilância, imposta durante a ditadura militar chilena, em *Lumpérica* os corpos se tornem mais visíveis. Na praça, têm início uma série de ações incomuns para um ambiente público (GOFFMAN, 2010), que colocam L. Iluminada no centro da narrativa, como, por exemplo,

¹⁵⁰ “Por eso la luz eléctrica la maquilla fraccionando sus ángulos, [...], languideciéndola hasta la acabada de todo el cuerpo: pero el rostro a pedazos” (ELTIT, 1983, p. 7),

deitar-se no chão com as pernas estendidas, convulsionar ao sentir em si a iluminação do painel publicitário, levantar e abaixar o quadril do chão e bater com a cabeça contra o pavimento. Suas ações também se darão de encontro a um conjunto de regulações impostas ao corpo feminino.

Em *Problemas de gênero*, Judith Butler questiona:

[...] ser mulher constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? [...] Que outras categorias fundacionais da identidade — identidade binária de sexo, gênero e corpo — podem ser apresentadas como produções a criar o efeito do natural, original e inevitável? (BUTLER, 2019b, p. 9).

A propósito, Butler está empenhada em questionar continuamente os processos de formação da identidade e da subjetividade, indagando os modos pelos quais nos tornamos sujeitos ao assumir as identidades sexuadas e de gênero que são construídas para nós, e por nós, no interior das estruturas de poder existentes. Portanto, ao invés de pensar as identidades como autopercetíveis e estáticas, Butler reflete sobre como elas são construídas no interior da linguagem e do discurso (SALIH, 2016). E essa construção se dá através da performatividade, isto é, algo construído e reforçado por meio de ações. Então, a identidade de gênero é uma sequência de atos, mas isso não quer dizer que seja necessária a existência de um ator/agente/*performer* preexistente a tais atos, a performatividade não pressupõe a existência de um sujeito, anterior, ou antes, de seus feitos.

Dessa forma, um conjunto de atos repetidos sendo inscritos e reiterados nos corpos há muitos anos viram marcas de gênero, sendo o gênero não algo que se possui, mas algo que se faz. Tampouco se faz com apenas um ato, num só momento, mas é resultado de uma sequência de ações que produzem uma aparência de pretensa naturalidade, ocultando o caráter construído e continuamente repetido. É importante reconhecer que não se podem

[...] reduzir as relações de gênero a uma equação formada pelo binômio homem dominante versus mulher dominada. Os enredos e as estratégias desses encontros são bem mais complexos. Além disso, jogos de poder não se exercitam apenas no campo do gênero e da sexualidade, mas se dão, ao mesmo tempo, em muitos outros domínios, embaralhando os confrontos (LOURO, 2017, p. 16).

Cada indivíduo, desde seu nascimento, aprende a se comportar e a construir seu corpo da forma em que seu gênero foi conformado em uma determinada sociedade, antes mesmo do nascimento. Por exemplo, é comum que o corpo das mulheres seja construído socialmente para a

maternidade e para o cuidado. Aprendemos a ter um determinado tom de voz, exibir certas expressões faciais e gestos, uma forma de andar e comportamentos eróticos específicos, além de usar certos aromas, adornos corporais e roupas. Tanto os comportamentos quanto a forma de se apresentar diferem no tempo e de cultura para cultura. “O feminino ou a feminilidade (bem como a masculinidade) se fazem, portanto, através da repetição de atos, gestos, modos; através da ‘estilização dos corpos’.” (LOURO, 2017, p. 56). Caso uma pessoa realize essas tarefas “com sucesso”, ela fica segura dentro de um determinado mundo social; caso ela se recuse a desempenhar o gênero designado, muitas vezes pode-se acusá-la de se rebelar contra a natureza. Mas até mesmo a natureza não é “natural”, e sim um conceito humanamente construído e culturalmente arbitrário, concebido para atingir fins humanos (SCHECHNER, 2013). Por isso, é comum encontrar a afirmativa de que o feminismo desnaturalizou o corpo.

O batismo na praça se inicia com o painel publicitário nomeando primeiro L. Iluminada, depois os pálidos. Eles carregam este nome provisório por sua aparência famélica e o frio pelo qual são acometidos.

[...] Cada uno de sus nombres es desmentido por su facha.
 Pero relumbra, aún en plena oscuridad relumbra.
 Como bautizada se celebra entre ellos, mientras sus propias manos se acarician en profundidad perdiéndose entre sus huecos. [...]
 Se observa a sí misma, como si su nombre le otorgara rasgos diferentes. Se toca la piel en el mismo momento en que se curva más aún sobre el pasto, hasta que la cabeza cae sobre la tierra reblandecida¹⁵¹ (ELTIT, 1983, pp. 9-10).

L. Iluminada perde o nome próprio ao ser (re)batizada pelo painel publicitário na praça, sua aparência desmente os nomes que adquire, como se eles lhe atribuíssem traços diferentes. Compreender o sujeito como um sujeito-em-processo, que é construído no discurso pelos atos que executa — isto é, um construto performativo —, desestabiliza quem tem o desejo de preservar as oposições existentes, tais como macho/fêmea, masculino/feminino, homossexual/heterossexual etc. (BUTLER, 2019b). Quando as mulheres afirmam o corpo como primeiro território em disputa, colocam a luta pela autodeterminação e liberdade como uma disputa permanente. A partir dessa assertiva, refletem o corpo em e na relação com as dinâmicas

¹⁵¹ “[...] Cada um de seus nomes é desmentido por seu aspecto./ Mas brilha, mesmo no escuro brilha./ O batizado é celebrado entre eles, enquanto as próprias mãos se acariciam profundamente, perdendo-se em suas cavidades. [...]/ Ela se olha, como se seu nome lhe atribuísse características diferentes. A pele é tocada ao mesmo tempo em que se curva ainda mais sobre a grama, até que a cabeça caia na terra macia (ELTIT, 1983, pp. 9-10, tradução nossa).

capitalistas, racistas e patriarcais que impõem ritmos, expectativas e exploração (VITÓRIA; FARIA; MORENO, 2016).

Silvia Federici (2017) considera que, para as mulheres, o seu corpo pode ser tanto uma fonte de identidade quanto uma prisão, pois ele assume uma posição na sociedade capitalista que equivale ao que seria a fábrica para os homens trabalhadores assalariados, isto é, o principal terreno de exploração e resistência, apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. Ver o corpo de *L. Iluminada* é reconhecê-lo através de dispositivos e normas, um conjunto de regulações, significações, classificações e expectativas, isto é, como uma construção social. Ele torna-se, portanto, o principal meio de interrogação das condições mesmas nas quais os indivíduos interagem para produzir significados sociais (SANTAELLA, 2003, p. 255).

As suas ações desorganizam um conjunto de normas que são ensinadas à maioria das mulheres sobre como não ocupar espaço, não ser vista e ouvida, e, se são vistas, como ser uma visão agradável aos homens, aceitáveis na sociedade. No entanto, *L. Iluminada* extrapola a prisão e o cerco invisível que mantém as mulheres encerradas, numa condição de confinamento simbólico. Os artistas dadaístas, como vimos, propuseram a noção de fazer a arte emergir da vida, focalizando gestos da existência cotidiana. Em *Lumpérica*, a atitude da personagem no espaço público de deitar-se no chão, manter suas pernas estendidas no gramado, ora abertas ora fechadas, subverte a norma de clausura, isto é, faz emergir um novo regime simbólico (que poderíamos denominar artístico, porquanto performático). Recusa-se a ordem social que dita que “aquela que mantém a parte abaixo da cintura fechada é considerada virtuosa, casta — é o limite simbólico, pelo menos para a mulher, entre o puro e o impuro” (BOURDIEU, 2014, p. 30), aquela que não mantém tal fechamento é repreensível.

Enquanto os homens podem ocupar maior espaço com seu corpo, sobretudo em lugares públicos, por exemplo, sentando-se de pernas abertas, espera-se que as mulheres procedam de acordo com “a arte de se fazer pequena” (BOURDIEU, 2014, pp. 47-48). Essas maneiras de usar o corpo estão profundamente associadas à atitude moral e à contenção que constroem as mulheres e continuam a lhes ser impostas.

Paloma Vidal evidencia que o corpo protagonista do romance é transgressor, pois “não encontramos um corpo vitimizado, mas um corpo que busca o prazer”:

Ao mesmo tempo, porém, na praça sitiada, o corpo é necessariamente um corpo violentado e ameaçado pelo poder ditatorial. [...] O estado ditatorial vai levar ao extremo da violência essa tecnologia de disciplinamento e controle dos corpos. Em confronto com esse poder que controla todo o espaço público, *Lumpérica* faz da praça um lugar de exposição do corpo feminino no encontro com outros corpos indisciplinados (VIDAL, 2006, p. 182).

L. Iluminada está resumida a sua corporeidade e a sua carne, não tem voz e a sua vontade parece também vinculada estritamente ao prazer do corpo. Está exposta aos olhares, dos pálidos, da filmagem, da narrativa. E também aos sons que os pálidos emitem durante o batizado: “Podría ser — tal vez — el Amado por lo masculino de su grosor que al llamarla la asedia para poseerla, a esa vaga que yace tirada en la plaza, evocando con sus indecentes movimientos quizás qué sueños de entrega”¹⁵² (ELTIT, 1983, p. 11).

Tendo visto a respeito da maneira que se espera que os corpos femininos se portem no espaço público, percebemos que a atitude da personagem desafia o seu status subordinado em uma hierarquia de gênero e, por isso, pode ser visto/interpretado socialmente como incitando e “tentando” o sexo oposto.

But it is perhaps in their more restricted motility and comportment that the inferiorization of women's bodies is most evident: Women's typical body language, a language of relative tension and constriction, is understood to be a language of subordination when it is enacted by men in male status hierarchies.[...] Female constraint in posture and movement is no doubt over-determined: The fact that women tend to sit and stand with legs, feet, and knees close or touching may well be a coded declaration of sexual circumspection in a society that still maintains a double standard, or an effort, albeit unconscious, to guard the genital area. In the latter case, a woman's tight and constricted posture must be seen as the expression of her need to ward off real or symbolic sexual attack. Whatever proportions must be assigned in the final display to fear or deference, one thing is clear: Woman's body language speaks eloquently, though silently, of her subordinate status in a hierarchy of gender¹⁵³ (BARTKY, 1990, p. 74).

¹⁵² “Poderia ser - talvez - o Amado por sua espessura masculina que, ao chamá-la, a assedia para possuí-la, aquela vagabunda que jaz deitada na praça, evocando com seus movimentos indecentes talvez que sonhos de rendição” (ELTIT, 1983, p. 11, tradução nossa).

¹⁵³ “Mas talvez seja em sua mobilidade e comportamento mais restritos que a inferiorização dos corpos das mulheres seja mais evidente: a linguagem corporal típica das mulheres, uma linguagem de relativa tensão e constrição, é entendida como uma linguagem de subordinação quando praticada por homens em hierarquias do sexo masculino. Restrição feminina na postura e no movimento é, sem dúvida, sobredeterminado: o fato de que as mulheres tendem a sentar e ficar de pé com as pernas, pés e joelhos próximos ou se tocando pode muito bem ser uma declaração codificada de circunspeção sexual em uma sociedade que ainda mantém um padrão duplo, ou um esforço, embora inconsciente, para proteger a área genital. Neste último caso, a postura rígida e contraída de uma mulher deve ser vista como a expressão de sua necessidade de evitar um ataque sexual real ou simbólico. Quaisquer que sejam as proporções que devem ser atribuídas na exibição final ao medo ou deferência, uma coisa é claro: a linguagem corporal da mulher fala eloquentemente, embora silenciosamente, de seu status subordinado em uma hierarquia de gênero” (BARTKY, 1990, p. 74, tradução nossa).

Os movimentos “indecentes” da protagonista serão descritos na primeira tomada fílmica como “Pudiera ser quizás una toma orgiástica por la acumulación de tanto cuerpo, pero, en el cuadro aparece más bien la pureza de la bautizada. Se incluye también, en el ritmo de la escena, **el inherente erotismo** para la plasticidad de la mirada. [...]”¹⁵⁴ (ELTIT, 1983, p. 11-12, grifo nosso). Essa relação entre o erótico e o sagrado, figurado como batismo, será retomado no subcapítulo 1.3 quando a voz narradora surge em primeira pessoa como uma “madona” que se relaciona a outra “madona”.

[...] y mi cara de madona mirando su cara de madona.
 [...] y mi cara de madona busca su boca de madona y toca interior su lengua profana.
 [...] y mi lengua de madona moja su lengua de madona temblando.
 [...] y mi lengua de madona toca su pecho de madona y lo moja.
 [...] y mis labios de madona sorben su pecho de madona con ansias.
 [...] y mi mente de madona apela a su mente de madona y la toca.
 [...] y mi surco de madona busca su surco de madona infértil.
 [...] y mi mano de madona toca sus piernas de madona caliente.
 [...] y mis piernas de madona rodean sus piernas de madona con fuerza.
 [...] y mis manos de madona abren sus piernas de madona y la lamen¹⁵⁵ (ELTIT, 1983, p. 23-24-25).

Eltit brinca, assim, com a iconografia sexista de uma madona que permeia até a atualidade a imaginação erótica de homens e mulheres (hooks, 2020, p. 133). Raquel Olea, por sua vez, também aponta que sua escrita apresenta desordenamentos que surgem da

[...] subversión a órdenes arcaicos: genéricos, parentales, mentales, familiares, subjetivos. A partir del señalamiento de los desbordes de pulsiones de poder y deseo operado en y por los cuerpos, esta escritura plantea una pregunta por la (in)movilidad de los órdenes sexuales como espacios de lo real, lo imaginario y su evasiva de respuesta a los mandatos y poderes que los administran. Me refiero a las identidades sexuales que estos textos interrogan¹⁵⁶ (OLEA, 1993, p. 166).

¹⁵⁴ “Pode ser que seja uma tomada orgástica devido ao acúmulo de tanto corpo, mas no enquadramento aparece melhor a pureza do batizado. O erotismo inerente à plasticidade do olhar também está incluído no ritmo da cena. [...]” (ELTIT, 1983, pp. 11-12, tradução nossa).

¹⁵⁵ “[...] e meu rosto de madona olhando seu rosto de madona./ [...] e meu rosto de madona busca sua boca de madona e toca interior sua língua profana./ [...] e minha língua de madona umedece a língua de madona estremeçada./ [...] e minha língua de madona toca seu seio de madona e o molha./ [...] e meus lábios de madona sugam avidamente seu seio de madona./ [...] e minha mente de madona apela para sua mente madona e a toca./ [...] e meu sulco de madona procura seu sulco de madona infértil./ [...] e minha mão de madona toca suas pernas de madona quente./ [...] e minhas pernas de madona envolvem suas pernas de madona com força./ [...] e minhas mãos de madonna abrem suas pernas de madona e a lambem” (ELTIT, 1983, pp. 23-24-25, tradução nossa).

¹⁵⁶ “[...] subversão às ordens arcaicas: de gênero, parentais, mentais, familiares, subjetivas. A partir da sinalização dos transbordamentos de impulsos de poder e desejo operados nos e pelos corpos, este escrito levanta uma questão sobre a (i)mobilidade das ordens sexuais como espaços do real, do imaginário e sua resposta evasiva aos mandatos e poderes que os administram. Refiro-me às identidades sexuais que esses textos questionam” (OLEA, 1993, p. 166, tradução nossa).

A liberdade sexual da mulher surge como algo muito perigoso para o regime militar que, assumindo o discurso religioso como seu, condena a sexualidade fora do casamento (VALENZUELA, 1987, pp. 76-77). As mulheres, sendo reconhecidas e valorizadas pelo regime como mães, deveriam evitar qualquer potencial emancipação. Em particular, aquela derivada de sua sexualidade, já que esta deveria estar a serviço da procriação. A estrutura de dominação sobre as mulheres chilenas se deu sobre o controle de sua sexualidade pela sociedade e sua sujeição à esfera doméstica.

Sonia Montecino, buscando estabelecer um possível ponto de partida que contribua para a questão da identidade específica da mulher chilena, considera que o símbolo mariano, isto é, a figura sincrética da Virgem Maria foi uma das influências na constituição da identidade feminina no Chile. Sua hipótese é que muitos dos traços contidos no modelo mariano de identidade estão visíveis no eu contemporâneo das mulheres chilenas, a saber,

[...] La autodefinition de las mujeres se posa indefectiblemente en la palabra madre. [...] El sí mismo femenino está anclado en lo privado de reproducir, criar, amamantar, querer antes que nada a sus hijos. Y no es sólo la maternidad biológica la que aparece, también la maternalización de los trabajos, de las relaciones, de la visión del mundo, están presentes en la automirada de las mujeres (con hijos o sin hijos)¹⁵⁷ (MONTECINO, 1990, p. 289).

A imagem da madona, no território latinoamericano, assume a noção de que “la Virgen es la Reina y la Madre de todos, emblema divino”¹⁵⁸ (MONTECINO, 1990, p. 286). Além de constituir fonte de identidade popular que desde o processo de colonização e exploração sustenta uma cosmovisão mestiça, gera a identidade de mulheres e de homens: “[...] Al principio el europeo arribó solo a nuestro continente, en una empresa masculina de posesión y descubrimiento. Su inevitable cópula — amorosa o violenta — con la mujer indígena engendró numerosos vastagos (los huachos), quienes hubieron de vivir en una familia cuyo eje fue la madre. [...]”¹⁵⁹ (MONTECINO, 1990, p. 286).

¹⁵⁷ “[...] A autodefinition de mulher repousa infalivelmente na palavra mãe. [...] O eu feminino está ancorado no privado de reproduzir, criar, amamantar, amar os filhos acima de tudo. E não é só a maternidade biológica que aparece, mas também a maternalização dos empregos, das relações, da visão de mundo, estão presentes na autopercepção das mulheres (com ou sem filhos)” (MONTECINO, 1990, p. 289, tradução nossa).

¹⁵⁸ “A Virgem é a Rainha e a Mãe de todos, emblema divino” (MONTECINO, 1990, p. 286, tradução nossa).

¹⁵⁹ “[...] No início o europeu chegou sozinho ao nosso continente, num empreendimento masculino de posse e descoberta. Sua inevitável cópula - amorosa ou violenta - com a indígena engendrou numerosos filhos (os huachos*), que deveriam viver em uma família cujo eixo era a mãe. [...]” (MONTECINO, 1990, p. 286). Huachos é uma expressão para crianças órfãs ou abandonadas por seus pais.

Considerando então que o modelo histórico de identidade mariano se encarna em alguns discursos de vida e em algumas práticas, María Elena Valenzuela (1987, p. 29) propõe que

El fenómeno del machismo y marianismo es la expresión de la influencia religiosa en los patrones de comportamiento para cada sexo. Aun cuando tiene sus raíces en las culturas mediterráneas de Europa, en sociedades fuertemente religiosas como España, Italia y Portugal, es en América Latina donde encuentra su máximo desarrollo. El machismo-marianismo consiste en un conjunto de creencias sobre la posición de hombres y mujeres en la sociedad, a partir de las que se arma un patrón con las conductas ideales para los miembros de cada sexo. Este patrón está presente como principio orientador en la socialización de toda la población — excepto en las comunidades indígenas cerradas —, con pequeñas variaciones de acuerdo al grado de desarrollo de cada sociedad y según la clase social del individuo¹⁶⁰ (VALENZUELA, 1987, p. 29).

Faz-se necessário, portanto, reler a influência desse fenômeno em paralelo com a realidade, pensando, por exemplo, como o patriarcado e a subordinação das mulheres se efetou na cultura chilena no período em que *Lumpérica* foi escrito e publicado.

María Elena Valenzuela, em “Las mujeres en la transición democrática” (1993), afirma que as políticas e o discurso governamental, durante o governo militar, apelaram para a lógica de dominação patriarcal, aprofundando a opressão contra as mulheres, em que as políticas voltadas para a mulher estiveram baseadas em uma concepção tradicional de seus papéis sociais.

[...] Los hombres, por ser más fuertes e independientes serán los encargados del bienestar material de la familia y ocuparán los cargos de mayor responsabilidad en la sociedad. Las mujeres por su parte, tendrán como función prioritaria los quehaceres de los niños y del hogar, debiendo ser cuidadas y protegidas por el jefe de la familia¹⁶¹ (VALENZUELA, 1987, p. 19).

Essa rígida divisão dos campos de atuação e dominação feminina e masculina é funcional, pois dá pequenas parcelas de poder a cada sexo, ocultando uma desigualdade estrutural entre eles (VALENZUELA, 1987, pp. 29-30). Portanto, o discurso e a política do governo militar promoveram o retorno da mulher à vida familiar e desestimulou sua participação no mercado de

¹⁶⁰ “O fenômeno do machismo e do marianismo é a expressão da influência religiosa nos padrões de comportamento de cada sexo. Embora tenha as suas raízes nas culturas mediterrânicas da Europa, em sociedades fortemente religiosas como a Espanha, Itália e Portugal, é na América Latina que encontra o seu máximo desenvolvimento. O machismo-marianismo consiste em um conjunto de crenças sobre a posição de homens e mulheres na sociedade, a partir das quais se constrói um padrão com os comportamentos ideais para os membros de cada sexo. Esse padrão está presente como fio condutor na socialização de toda a população - exceto em comunidades indígenas fechadas -, com pequenas variações de acordo com o grau de desenvolvimento de cada sociedade e de acordo com a classe social do indivíduo” (VALENZUELA, 1987, p. 29, tradução nossa).

¹⁶¹ “[...] Os homens, sendo mais fortes e independentes, se encarregarão do bem-estar material da família e ocuparão os cargos de maior responsabilidade na sociedade. As mulheres, por sua vez, terão como função prioritária os afazeres dos filhos e do lar, devendo ser cuidadas e protegidas pelo chefe da família” (VALENZUELA, 1987, p. 19, tradução nossa).

trabalho e nas tarefas governamentais, centrando seu interesse na mulher-mãe. Outra fonte, além dessa cultura “conservadora”, se trata do discurso religioso construído em torno da imagem tradicional da Virgem Maria citado anteriormente.

El régimen militar otorga la mayor importancia al rol de la mujer en la construcción de su modelo de sociedad, rescatando y adecuando a la actual coyuntura política, los elementos más típicos del patriarcado. Por esto, se ha erigido en defensor de los así llamados derechos de la mujer, entendiendo por ellos los tradicionales derechos de la familia patriarcal. A través de ellos no solamente protege el actual orden social, sino también asegura la perpetuación del autoritarismo como principio privilegiado en la socialización de los niños¹⁶² (VALENZUELA, 1987, p. 19).

O governo militar tratou de regressar a um passado que já não poderia existir, uma vez que, em diferentes países, majoritariamente em Estados mais ricos da Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico (OCDE), já estavam sentindo as manifestações da segunda onda do feminismo que “provocou uma notável revolução cultural, mas a vasta mudança nas *mentalités* não se transformou (ainda) em mudança estrutural e institucional” (FRASER, 2019, p. 27). Houve o reconhecimento de que a subordinação das mulheres era sistêmica, fundamentada nas estruturas profundas da sociedade, em relação interseccional com a classe, a raça, a sexualidade e a nacionalidade. Foram incluídos no debate público “assuntos anteriormente privados, como sexualidade, serviço doméstico, reprodução e violência contra mulheres” (FRASER, 2019, pp. 31-32).

No Chile, o reforço que produz esse modelo mariano-machista dos papéis de gênero se concretiza em condutas passivas frente à injustiça e à discriminação e acabou sendo benéfico para o governo militar, tendo contribuído para legitimar o autoritarismo político e a alienação de poder da população civil (VALENZUELA, 1987).

[...] Uno de los pocos aspectos en los que existen enormes coincidencias entre el régimen y la voz oficial de la Iglesia se refiere al papel asignado a la mujer en la sociedad. Se ha producido en estas condiciones un doble refuerzo de los roles femeninos tradicionales, los que a la luz de ambas instituciones aparecen como un don de la naturaleza. Las coincidencias en el discurso hacia la mujer han llevado tanto a las Fuerzas Armadas como a la Iglesia a marginar a las mujeres — en función de su sexo —, de las más altas esferas de poder. Ambas instituciones marginan explícitamente a las mujeres de sus

¹⁶² “O regime militar atribui a maior importância ao papel da mulher na construção do seu modelo de sociedade, resgatando e adaptando à situação política atual, os elementos mais típicos do patriarcado. Por isso, tornou-se defensora dos chamados direitos das mulheres, compreendendo por elas os direitos tradicionais da família patriarcal. Por meio deles, não só protege a ordem social vigente, mas também garante a perpetuação do autoritarismo como princípio privilegiado na socialização das crianças” (VALENZUELA, 1987, p. 19, tradução nossa).

respectivas jerarquías, por no ser dignas representantes de dios en un caso, y de la población (hombres y mujeres) en el otro¹⁶³ (VALENZUELA, 1987, p. 34).

Olea (1993) afirma que a literatura de Eltit constrói uma “máxima produtividade do corpo” como depósito de experiências que implicitamente propõe identidades que, ou incluem cumulativamente experiências predeterminadas, ou geram intersecções, cruzamentos e quebras que fazem surgir, como característica fundamental, a identidade dos personagens. Compreende esses corpos como espaços de políticas e poderes diversos, isto é, corpos desejosos, pulsionais, espaços exploratórios, resistentes aos mandos das leis de reprodução como lei única, significa como primeira instância reconhecê-los como uma existência móvel, plural (OLEA, 1993, p. 167). Essa construção de corpos como espaços físicos sinalizados por sua submissão ou resistência aos poderes sociais e individuais que o articulam (os costumes, a lei, os sistemas de normais sociais e morais) constrói o espetáculo da praça em Santiago ao anoitecer, em *Lumpérica*.

É a praça acesa por redes elétricas o que “garantiza una ficción en la ciudad” (ELTIT, 1983, p. 7), isto é, o que possibilita, por exemplo, a ficção como a simulação da luz do dia durante a noite, e, conseqüentemente, possibilita a narração dessa história. Será, ao mesmo tempo, o que fará a personagem se convulsionar, ter atitudes inadequadas na praça, e que a levará, no capítulo 4, a se encontrar internada no hospital:

Pasar en una sala de hospital el resto de sus días adormecida y alimentada artificialmente mediante suero, con el cuerpo cubierto y el rostro difuminado por un plástico, que en la cámara lo absorbiese.

Pasar el resto de sus días vegetalizada hasta el instante inefable de su muerte. Expulsando todos los sufrimientos para traspasarlos a los seres que la preceden. Sin mancharlos con la lacra. Por pura voluntad impregnar el deterioro: insanía de la pérdida al reaparecer como enferma incurable, **para no volver a atisbar Santiago de Chile**, olvidando como lápida el porvenir.

Con **las piernas apretadas ante el espasmo**, para **convertirse en la pureza**. Enterrar sus obscenos pensamientos.

Comprobar que su alma puede desaparecer en ese estado, ya que era un invento que se propiciaba para cada amanecer/ la que tanto cuidaba; [...]

Estirada en la cama con sus cabellos prolijos y sus dientes, o **estos ojos que han sabido demasiado de este territorio**.

¹⁶³ “Um dos poucos aspectos em que existem enormes coincidências entre o regime e a voz oficial da Igreja refere-se ao papel atribuído às mulheres na sociedade. Nessas condições, houve um duplo reforço dos papéis femininos tradicionais, que à luz de ambas as instituições aparecem como uma dádiva da natureza. As coincidências no discurso em relação às mulheres levaram as Forças Armadas e a Igreja a marginalizar as mulheres - com base em seu sexo - das mais altas esferas de poder. Ambas as instituições marginalizam explicitamente as mulheres de suas respectivas hierarquias, uma vez que não são representativas de Deus em um caso, e da população (homens e mulheres) no outro” (VALENZUELA, 1990, p. 34, tradução nossa).

[...] Yacer así en una sala de hospital — desprendida de toda alma — alejada de los árboles, con el plástico que de vez en cuando cae sobre su rostro sin que su propia mano pueda alejarlo¹⁶⁴ [...] (ELTIT, 1983, p. 70, grifos nossos).

O processo repressivo iniciado em 1973 no Chile, de acordo com o discurso pró-golpe, buscou prevenir uma ameaça à ordem social¹⁶⁵, a constituição de “um país socialista”, e permitir um novo projeto social, com propostas de privatização, desregulamentação e cortes nos gastos sociais. A institucionalização da violência política como forma de governo foi possível devido à legitimação que o golpe militar encontrou em alguns setores da sociedade que viam a violência como um custo necessário para atingir a ordem (VALENZUELA, 1987, p. 224). Toda a resistência encontrada foi combatida e manipulada, a tal ponto que o Estado apresenta sua própria violência como a legítima defesa que assume em nome dos cidadãos, enquanto a violência de oposição ao governo militar é identificada como terrorismo.

Eltit (1983, p. 71) aproxima a ficção da realidade, pois o corpo da personagem prostrada em uma cama de hospital, com “[...] su físico en desmedro, torturado, alucinado por la próxima transformación que adherida al cuerpo le trepana el cráneo [...]”¹⁶⁶ nos remete à violência política contra as mulheres durante a ditadura. Rita Segato (2014, p. 17) reconhece que, na história da humanidade até a primeira metade do século XX, o corpo das mulheres, enquanto território, acompanhava o destino das conquistas e ocupações das regiões inimigas, isto é, “inseminados por

¹⁶⁴ “Passar o resto de seus dias em uma enfermaria de hospital anestesiada artificialmente e alimentada com soro, com o corpo coberto e o rosto embaçado por um plástico que o absorve na câmara./ Passar o resto de seus dias vegetalizada até o momento inegável de sua morte. Expulsando todos os sofrimentos para transferi-los aos seres que a precedem. Sem manchá-los com a ociosidade. Por pura vontade de impregnar a deterioração: a loucura da perda ao reaparecer como paciente incurável, para não voltar a espiar Santiago do Chile, esquecendo como lápide o futuro./ Com as pernas fechadas diante do espasmo, para se converter em pureza. Enterrar seus pensamentos obscenos./ Verificar que sua alma pode desaparecer nesse estado, já que era uma invenção que se propiciava a cada amanhecer/ a que tanto cuidava; [...]/ Esticada na cama, com seus cabelos e dentes bonitos, ou esses olhos que sabem demais sobre este território./ [...] Deitar assim em um quarto de hospital — separada de toda a alma — longe das árvores, com o plástico que às vezes cai em seu rosto sem que sua própria mão possa afastá-lo Passando o resto de seus dias em uma enfermaria de hospital anestesiada artificialmente e alimentada com soro, com o corpo coberto e o rosto embaçado por um plástico que o absorve na câmara. [...]” (ELTIT, 1983, p. 70, tradução nossa).

¹⁶⁵ De acordo com Naomi Klein (2008, p. 96), “nos anos que antecederam o golpe, especialistas dos Estados Unidos, muitos pertencentes à CIA, ataçaram os militares chilenos com um anticomunismo frenético, convencendo-os de que os socialistas eram, na verdade, espiões da Rússia, e, portanto, uma força estranha na sociedade chilena - um inimigo criado ‘dentro de casa’. Na realidade, foram os militares que se tornaram os autênticos inimigos domésticos, prontos para voltar suas armas contra a população que deviam proteger”.

¹⁶⁶ “[...] seu físico machucado, torturado, alucinado pela próxima transformação que aderindo ao seu corpo faz tremer seu crânio [...]” (ELTIT, 1983, p. 71, tradução nossa).

la violación de los ejércitos de ocupación”¹⁶⁷. Atualmente, configura-se uma nova cena que se expande no mundo e, em especial, na América Latina, com muitas facetas.

El crimen organizado; las guerras represivas para-estatales de los regímenes dictatoriales, con sus fuerzas para-militares o sus fuerzas de seguridad oficiales actuando paramilitarmente; la represión policial, con su accionar siempre, ineludiblemente, en un registro estatal y en un registro para-estatal; el accionar represivo y truculento de las fuerzas de seguridad privadas que custodian las grandes obras; las compañías contratadas en la tercerización de la guerra; las así llamadas “guerras internas” de los países o “el conflicto armado” son parte de ese universo bélico con bajos niveles de formalización. No comportan ni uniformes ni insignias o estandartes, ni territorios estatalmente delimitados, ni rituales y ceremoniales que marcan la “declaración de guerra” o armisticios y capitulaciones de derrota, y aun cuando hay ceses del fuego y treguas sobreentendidas, estas últimas son siempre confusas, provisionarias e inestables, y nunca acatadas por todos los subgrupos de miembros de las corporaciones armadas enfrentadas. Estos conflictos, en la práctica, no tienen un comienzo y un final, y no ocurren dentro de límites temporales y espaciales claros¹⁶⁸ (SEGATO, 2014, pp. 20-21).

E o modo com que a violência se exerce sobre o feminino se manifesta tanto em formas inéditas de destruição corporal quanto nas formas de tráfico e comercialização do que esses corpos podem oferecer. A agressão, a dominação e a violência sexual não são mais, como antes, complementos de guerra, vistos como danos colaterais, mas adquiriram centralidade na estratégia de guerra (SEGATO, 2014, p. 19).

De acordo com Segato (2014), pode-se identificar essa violência como corporativa e anômica, sendo expressa no corpo da mulher. Sendo possível inclusive identificar a expressividade da solidariedade daqueles que a perpetraram, ou seja, os corpos das mulheres, vítimas de conflitos informais, se transformam na moldura na qual a estrutura de guerra se manifesta, se escreve em seus corpos (SEGATO, 2013). A capacidade letal dessas facções e, no caso específico, das ditaduras militares e governos autoritários, se afirmam no que Segato chama de "a escrita sobre o corpo da mulher" (SEGATO, 2013), um documento eficiente da vitória

¹⁶⁷ “Inseminados pela violação/estupro dos exércitos de ocupação” (SEGATO, 2014, p. 17, tradução nossa).

¹⁶⁸ “O crime organizado; as guerras repressivas paraestatais de regimes ditatoriais, com suas forças paramilitares ou suas forças de segurança oficiais agindo paramilitarmente; a repressão policial, com seu agir sempre, inevitavelmente, em um registro estadual e em um registro paraestadual; ação repressiva e horripilante das forças de segurança privada que guardam as grandes obras; as companhias contratadas na terceirização da guerra; as assim chamadas "guerras internas" dos países ou "o conflito armado" são parte desse universo de guerra com baixos níveis de formalização. Eles não usam uniforme sem insígnias e bandeiras, nem territórios estaduais delimitados, nem rituais e cerimônias que marcam o "Declaração de guerra" ou armistícios e capitulações de derrota, e mesmo quando há cessar-fogo e treguas entendidos, os últimos são sempre confusos, provisório e instável, e nunca obedecido por todos subgrupos de membros de corporações armadas enfrentadas. Esses conflitos, na prática, não têm um começo e um fim, e eles não ocorrem dentro dos limites claro temporal e espacial” (SEGATO, 2014, p. 20-21, tradução nossa).

fugaz sobre a integridade do antagonista, “[...] el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo”¹⁶⁹ (SEGATO, 2014, pp. 22-23).

A violência política também afetou as mulheres sob um viés sexista. Como visto em Segato (2013; 2014), as mulheres sofrem as consequências das guerras de maneira particular, uma vez que são consideradas como “espólios de guerra” dos exércitos vitoriosos. A repressão política dirigida às mulheres durante a ditadura militar chilena, de acordo com María Elena Valenzuela (1987), se distinguiu daquela aplicada aos homens, uma vez que as Forças Armadas não pretendiam apenas reafirmar sua autoridade, mas também reafirmar o “caráter do poder masculino”.

A tortura sexual, como estupro e outras formas de abuso sexual, ocuparam um lugar privilegiado na repressão e eram usados como ferramentas para destruir a personalidade e a autoimagem das vítimas. De acordo com Segato, essa violência baseada no

Uso y abuso del cuerpo del otro sin que éste participe con intención o voluntad compatibles, la violación se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida del control sobre el comportamiento de su cuerpo y el agenciamiento del mismo por la voluntad del agresor. La víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo¹⁷⁰ (SEGATO, 2013, p. 20).

Valenzuela (1987, p. 226) afirma que o mesmo legado cultural do marianismo, que coloca a mulher no sagrado papel de mãe¹⁷¹, se volta contra a mulher torturada, na medida em que a transforma simbolicamente em "impura" e "indigna", pela violência sexual a que foi submetida. A autora considera que o estupro deve ser entendido, neste contexto, como um ato de força, um mecanismo de intimidação, para alcançar a sujeição da mulher, mas também como um alerta que deixa claro o que pode acontecer às mulheres que saem do local que o regime tenha definido para

¹⁶⁹ “[...] O corpo da mulher é a estrutura ou suporte sobre o qual se escreve a derrota moral do inimigo” (SEGATO, 2014, pp. 22-23, tradução nossa).

¹⁷⁰ “Uso e abuso do corpo do outro sem que este participe com intenção ou vontade compatível, a violação é dirigida ao aniquilamento da vontade da vítima, cuja redução é justamente significada pela perda de controle sobre o comportamento de seu corpo e o agenciamiento do mesmo pela vontade do agressor. A vítima é expropiada do controle sobre seu espaço-corpo” (SEGATO, 2013, p. 20, tradução nossa).

¹⁷¹ Uma contradição se apresenta quanto à maternidade valorizada pelo regime militar chileno. As presas políticas, mesmo grávidas, não deixaram de ser torturadas pela ditadura de Pinochet. Um caso conhecido é o da Haydeé Oberreuter, que aos 21 anos e grávida de quatro meses de seu segundo filho, foi torturada brutalmente por membros da força militar, “que foram capazes de abrir sua barriga com uma faca, tirar dela um feto com vida e completar este ato que em qualquer tribunal internacional seria considerado um crime contra a humanidade anunciando à mãe mutilada que ‘o mundo acaba de perder um terrorista’” (FIGUEIREDO, 2019). Essa história agora está sendo contada no documentário “Haydeé e o peixe voador”. Então, se o modelo da mulher chilena é o da mãe, às mulheres inadequadas (pobres, não-brancas, de esquerda) é negado o direito à maternidade.

elas. Mais do que um crime sexual pontual, trata-se de um ato impresso em uma estrutura simbólica profunda, em que os agressores e a sociedade falam a mesma linguagem e compartilham o mesmo imaginário sobre gênero.

Valenzuela afirma que a ideologia criada para justificar os crimes durante um governo autoritário faz com que as forças repressivas do regime se sintam "autorizadas" a cometer abusos sexuais contra as mulheres.

Sin embargo, fuera de los cuarteles se dan numerosos casos policiales en los cuales miembros de las Fuerzas Armadas han estado involucrados en violaciones, a través de los cuales ellos reafirman el poder que se les ha otorgado ejerciendo la forma de dominación más primitivas la dominación sexual a través de un acto de violencia. No es casualidad que los crímenes sexuales más conocidos de esta última década hayan sido protagonizados por miembros de las Fuerzas Armadas, pues los carabineros "sicópatas de Viña" y el oficial de Ejército "Violador de Las Condes" no sólo expresan la impunidad de quienes ejercen un poder sin límites, sino también la necesidad de autoafirmación masculina a través de un acto de dominación¹⁷² (VALENZUELA, 1987, p. 227).

Esse outro masculino surgirá com mais força no terceiro capítulo do romance, como o auditor/observador. Neste capítulo, são apresentados 31 pequenos textos enumerados que trazem diferentes imagens, a voz narrativa permanece distante, como uma câmera, porém agora a protagonista, L. Iluminada, assume outros comportamentos e nomes.

I
Se queja en tonos que cunden la rajadura de su aura, tiñen más bien al puncetear de aguerridas ramas sus receptáculos. Se queja, pero no por eso se desconjunta, simplemente deja pasar al viento entre el césped que identifica mayores vocalizaciones, o quizás fueron las ramas las que produjeron engañoso efecto: **el auditor escuchó quejidos y maliciosamente creyó que sufría**/pero de iniciado vuelo se dejaba llevar, no era así, no. Posaba con la voz estirada hasta la plaza para erosionarla de auditivos toques. Crece el esfuerzo, adelanta el cuello, hace ímpetu — **mayor intenso seductor— para el que la observa que se engancha de otra manera**, pero dándole que se arrastra al sonar, cae y no se levanta o tal vez rept a una vez más: se arrastra y deja su baba tendida a la par de los caminos de la plaza/marca un recorrido¹⁷³ (ELTIT, 1983, p. 51, grifos nossos).

¹⁷² “No entanto, fora dos quartéis existem inúmeros casos policiais em que membros das Forças Armadas se envolveram em estupros, através dos quais reafirmam o poder que lhes foi concedido pelo exercício da forma mais primitiva de dominação, a dominação sexual através do ato de violência. Não é por acaso que os crimes sexuais mais conhecidos da última década foram perpetrados por membros das Forças Armadas, já que os policiais "psicopatas de Viña" e o oficial do Exército "Estuprador de Las Condes" não só expressam apenas a impunidade de quem exerce um poder sem limites, mas também a necessidade de autoafirmação masculina por meio de um ato de dominação” (VALENZUELA, 1987, p. 227, tradução nossa).

¹⁷³ “I / Queixa-se em tons que espalham o estalar de sua aura, mancham mais bem ao importunar de competitivos galhos seus receptáculos. Reclama, mas não por isso se desconjunta, simplesmente deixa o vento passar pela grama que identifica maiores vocalizações, ou talvez tenham sido os galhos que produziram um efeito enganoso: o auditor ouviu gemidos e maliciosamente acreditou que sofria/ mas de iniciado voo se deixou levar, não era assim, não. Pousava com sua voz esticada até a praça para corroe-la dos toques auditivos. O esforço cresce, avança o pescoço, dá

O corpo visível e exposto de L. Iluminada, no primeiro capítulo, se animaliza no terceiro: “Muge en verdad como una vaca lo hace, muge y se arrastra como en serie de parto, pero se toma la garganta y todavía saca más de su sonido. Algo ha pasado que su tono baja, la vaca se recoge en sus marginaciones, la yegua se sosiega [...]”¹⁷⁴ (ELTIT, 1988, p. 51). Assume as características de animais, mamíferos, de sexo feminino: vaca, mula, égua, cadela... Palavras que acumulam sentidos que habitam o imaginário popular machista e patriarcal (OLEA, 1993). Além disso, posiciona o corpo como espaço de desejo e exploratório, “Potranca en celo potro necesita, pero ésta no sirve para esas etapas, es quizás pasto para embrutecerse¹⁷⁵ [...]” (ELTIT, 1983, pp. 52-53).

A caracterização da protagonista como fêmea de outras espécies relembra as considerações feitas por Maria Lugones (2005) sobre os feminismos do século XX, que centravam sua luta e suas maneiras de conhecimento e teorização contra uma caracterização da mulher como frágil, fraca de corpo e de mente, encerrada no espaço privado e sexualmente passiva, não se fazendo consciente de que essas características construíam somente as mulheres brancas burguesas, teorizando a feminilidade branca como se todas as mulheres fossem brancas. De acordo com a filósofa argentina, a conexão entre gênero, classe e sexualidade como racializada não havia sido explicitada naquele momento. Havia uma dupla negação das mulheres racializadas, uma através da raça e outra, do gênero. As fêmeas excluídas dessa descrição eram compreendidas como animais, tal como as mulheres brancas, mas em um sentido que vai mais além da identificação da mulher branca com a natureza, as crianças e os pequenos animais. Eram compreendidas como animais no sentido mais profundo do “sem gênero”, marcadas sexualmente como fêmeas, mas sem as características da feminilidade.

Historicamente, a caracterização da mulher branca europeia como frágil e sexualmente passiva a colocava em oposição às mulheres não brancas e colonizadas, que se viam

ímpeto — sedução mais intensa — para quem a observa que se engancha de outra maneira, mas dando-lhe que rasteja quando soa, cai e não se levanta ou talvez rasteje mais uma vez: ela rasteja e deixa a baba caída ao lado dos caminhos da praça / marca um percurso” (ELTIT, 1983, p. 51, tradução nossa).

¹⁷⁴ “Muge na verdade como uma vaca o faz, muge e se arrasta como em trabalho de parto, mas toma a garganta e ainda retira mais de seu som. Algo aconteceu que seu tom diminui, a vaca se recolhe em suas marginalizações, a égua se acalma” (ELTIT, 1983, p. 51, tradução nossa).

¹⁷⁵ “Uma potranca no cio precisa de um potro, mas esta não é adequada para esses estágios, talvez seja grama para ser brutalizada [...]” (ELTIT, 1983, pp. 52-53, tradução nossa).

caracterizadas por noções como agressividade e perversão sexual e suficientemente fortes para a realização qualquer tipo de trabalho (LUGONES, 2005).

Conforme são atribuídas essas novas identidades a partir da animalidade a L. Iluminada, no capítulo 3, é reforçada a noção do corpo valorizado enquanto produtivo, reprodutivo e intacto:

[...] No tiene más nombre que el de su clase. La overa se levanta, la potranca que ha sido l'atienden, la retozan, la hinchan de grasa en el corral, ahueca famélicas sus costillas clavadas por espuelas. El animal lumpérico no corna ni embate, este animal de cegatona estirpe se rinde a la marca a fuego, a las estacas/las vallas la renuevan, su corno ensaya, los bancos se desgastan, este animal pegado al suelo rasca en el césped y la fuerza del anca se destronca. [...]. El animal se acopla con otro de modo natural se vierte/ la yegua se reduce a sus tobillos, si la yegua se cae/ si el animal se quiebra es inservible¹⁷⁶ (ELTIT, 1983, p. 65).

De acordo com Paul Preciado, as primeiras máquinas da Revolução Industrial que impulsionaram o advento do capitalismo, foram máquinas vivas. Em contraposição a essas “máquinas”, foi inventado outro corpo classificado como humano: “um corpo soberano, branco, heterossexual, saudável, seminal [...]” (PRECIADO, 2014, s/p). Afirma, ainda, que as transformações desse período ocorreram principalmente após a redução de escravizados e mulheres à condição de animais e à condição de máquinas (re)produtivas. A partir dessas duas noções, afirma que “o feminismo não é um humanismo¹⁷⁷, trata-se de um animalismo, ou melhor, o animalismo é um feminismo dilatado e não antropocêntrico” (PRECIADO, 2014, s/p). O filósofo recusa a estética do capitalismo e sua captura do desejo pelo consumo, uma vez que esse sistema econômico-social está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo. O capitalismo precisa

[...] justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais – a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada, e a promessa de prosperidade frente à realidade de penúria generalizada – difamando a ‘natureza’ daqueles a quem explora: mulheres, sujeitos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização (FEDERICI, 2017, p. 37).

¹⁷⁶ “[...] Não tem mais nome que o de sua classe. A manchada se levanta, a potranca que foi [um dia] é cuidada, a excitam, a incham de gordura no curral, suas costelas profundas esfomeadas cravadas por esporas. O animal lumpérico não cabeceia nem resiste, este animal de linhagem cega se rende à marcação de fogo, as estacas/ as cercas a renovam, sua cabeçada se ensaia, os bancos se desgastam, esse animal aderente ao chão arranha a grama e a força de seu lombo se desestabiliza. [...] O animal se acasala com outro de modo natural se serve / a égua se reduz aos seus tornozelos, se a égua vir abaixo/ se o animal se quebra é inservível” (ELTIT, 1983, p. 65, tradução nossa).

¹⁷⁷ Preciado tece uma crítica à tradição humanista que configura o Homem, enquanto o idealizado corpo masculino, branco, europeu, heterossexual, que ocupa o centro das produções políticas, culturais e históricas que moldam tanto as nossas relações conosco e com o outro, quanto à maneira que habitamos o mundo.

Se pensarmos a relação entre corpo-animal, corpo-nação e corpo-mulher, os três são relevantes enquanto espaços que podem ser explorados, respectivamente pelo humano, pelo capital internacional e pelo homem, atravessados pelas relações socioeconômicas concretizadas pelo capitalismo. Em *Lumpérica*, os corpos, principalmente nas duas últimas dimensões (corpo-nação e corpo-mulher), estavam sendo assediados pela violência da ditadura. Isso não quer dizer que em outros regimes sociopolíticos não seja exercido certo tipo de violência sobre os sujeitos inscritos, mas durante um governo autoritário esse vínculo se dá de maneira particular e mais invasiva.

O espaço do corpo, em *Lumpérica*, é algo que chama atenção, também, ao percebermos que pode ser lido a partir de diferentes sentidos: o corpo político, o corpo do texto, o texto como corpo. São corpos fragmentados, corpos que sangram, corpos que se encontram, escrevem e que são escritos. De acordo com Pedron (2006), a literatura de Diamela Eltit, como local de fraturas da linguagem e do sentido, se concentra nas questões das alteridades, feminina e latino-americana, e adquire função política ao estabelecer um diálogo crítico com a realidade. A sua intervenção literária performática é capaz de criar formas de intervenção social e simbólica, pois ao se efetivar na realidade histórico-social, também constrói essa realidade.

5. O LEVANTE PELA DIGNIDADE

Tú que no me conociste entonces jamás sabrás nada de mis verdaderos pensamientos.
Diamela Eltit

Houve, entre 1950 e 1973, um período de 20 anos de “silêncio feminista” no Chile que, de acordo com Valenzuela (1993, p. 316), foi interrompido, paradoxalmente, durante a ditadura militar. Esta insurgência contou “entre sus antecedentes los caminos abiertos por sus antecesoras sufragistas y por las obreras de comienzos del siglo XX”¹⁷⁸ (CONTRERAS; BRAVO, 2018, p. 315).

Como já dito anteriormente, o governo militar reprimiu e impediu o surgimento de organizações políticas durante os primeiros anos da ditadura militar. Essa proibição de vida política reverberou nos âmbitos tradicionalmente privados, fazendo com que fossem politizados e convocassem o interesse público, convertendo-se assim em arenas de confrontação entre ditadura e democracia. A linha divisória entre o público e o privado se tornou difusa e este último domínio, considerado exclusivo da mulher, subitamente se transformou em uma das principais áreas de confrontação.

El movimiento de mujeres tomó diversos canales de expresión. Se organizaron por la defensa de los derechos humanos; desarrollaron ingeniosas estrategias de sobrevivencia para enfrentar la crisis económica y los efectos de las políticas del régimen sobre los más pobres; se movilizaron desde su especificidad de mujeres por el fin de la dictadura; empezaron a replantear su relación con la política, lo que derivó en un cuestionamiento de las relaciones autoritarias en todos los ámbitos de la sociedad, que se tradujo en una posterior reconceptualización de la democracia. Como se deduce de lo anterior, no todos los grupos asumían la demanda de género entre sus prioridades inmediatas. Sin embargo su acción jugó un importante papel en la revalorización del aporte de la mujer a la política¹⁷⁹ (VALENZUELA, 1993, pp. 316-317).

Essa separação entre o público e o privado, ironicamente, foi favorável para as mulheres assumirem um papel protagonista no período imediatamente posterior ao golpe militar. O

¹⁷⁸ “Entre seus antecedentes, os caminhos abertos por seus antecessores sufragistas e pelos trabalhadores do início do século XX” (CONTRERAS; BRAVO, 2018, p. 315, tradução nossa).

¹⁷⁹ “O movimento feminista assumiu diversos canais de expressão. Eles se organizaram para a defesa dos direitos humanos; desenvolveram engenhosas estratégias de sobrevivência para enfrentar a crise econômica e os efeitos das políticas do regime sobre os mais pobres; mobilizaram-se de sua especificidade como mulheres para o fim da ditadura; passaram a repensar sua relação com a política, o que levou a um questionamento das relações autoritárias em todas as esferas da sociedade, o que resultou em uma reconceitualização posterior da democracia. Como se pode deduzir do exposto, nem todos os grupos assumiram a demanda por gênero entre suas prioridades imediatas. No entanto, sua ação teve um papel importante na reavaliação da contribuição das mulheres para a política” (VALENZUELA, 1993, pp. 316-317, tradução nossa).

governo, que surgiu com a bandeira de defesa da família, teve que enfrentar a denúncia das mulheres que se mobilizaram em defesa da integridade dos seus lares ameaçados pela repressão. Em um período em que assassinatos, detenções, tortura, desaparecimento de pessoas e exílio ditavam o momento, desde cedo as mulheres foram se organizando por meio da dor e da luta (CONTRARAS; BRAVO, 2018). Esse movimento de organizações integradas majoritariamente por mulheres, como a *Agrupación de Familiares de Detenidos - Desaparecidos*¹⁸⁰ junto com a de *Familiares de Prisioneros Políticos*¹⁸¹, rompia de alguma maneira a lógica repressiva do Estado, porque a reivindicação retirou o caráter político que realmente possuíam, ao situar seu discurso no plano afetivo-cotidiano, como defensoras da família e não como perigo para a manutenção do sistema (VALENZUELA, 1993, p. 318).

À medida que a divisão entre o público e o privado se fazia tênue em relação à política repressiva do regime, que afetava a unidade dos lares, mais a política econômica empurrava as mulheres a se incorporarem à força de trabalho.

[...] Esta ruptura de los espacios públicos como espacios masculinos y los privados — referidos al hogar — como espacios femeninos permitió que las demandas de género se hicieran visibles y empezaran a politizarse a medida que surgía una demanda antiautoritaria, que era, al mismo tiempo, antimilitarista y antipatriarca¹⁸² (VALENZUELA, 1993, p. 325).

Ainda que as primeiras mobilizações e organizações tenham surgido nos anos 1970, não foi até o período de abertura que se iniciou em 1983 que se produziu a consolidação de um movimento social de mulheres.

Las organizaciones de mujeres fueron confluyendo en articulaciones cada vez mayores. El Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical (CNS) incluyó a sindicalistas y a mujeres de federaciones campesinas; el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH '83) reunió a organizaciones de mujeres de partidos políticos de izquierda e independientes; Mujeres por la Vida convocó a la realización de acciones masivas y de gran visibilidad pública a un amplio espectro de mujeres; organizaciones de sectores poblacionales se agruparon en distintas modalidades, tales como el Movimiento de Mujeres Pobladoras (MOMUPO), entre otras; más tarde, mujeres de partidos de oposición e independientes se agruparon en la Concertación de Mujeres por la Democracia. También en 1983, Julieta Kirkwood, junto a otras feministas, crean la Casa de la Mujer La Morada y realizan su primera acción pública

¹⁸⁰ “Associação de Parentes de Detidos e Desaparecidos”, tradução nossa.

¹⁸¹ “Familiares de Prisioneiros Políticos”, tradução nossa.

¹⁸² “[...] Essa ruptura dos espaços públicos como espaços masculinos e privados — referidos ao lar — como espaços femininos permitiu que as demandas de gênero se tornassem visíveis e começaram a se politizar à medida que surgia uma demanda antiautoritária, que era, em ao mesmo tempo, ao mesmo tempo, antimilitarista e antipatriarca” (VALENZUELA, 1993, p. 325, tradução nossa).

desplegando el lienzo “Democracia Ahora. Movimiento Feminista” en las escalinatas de la Biblioteca Nacional¹⁸³ (CONTRERAS; BRAVO, 2018, p. 316).

Se durante esses dez anos os partidos políticos não tiveram canais de expressão, depois de 1983, tentaram controlar e cooptar as organizações sociais, entre elas a das mulheres, que haviam se desenvolvido de forma autônoma. Essa tensão foi sentida tanto na oposição quanto nos partidários do governo, “como dejó demostrado con la crítica, que después del plebiscito, hizo un grupo de mujeres, ubicando entre las causas de la derrota a los intentos por despolitizar a la mujer”¹⁸⁴ (VALENZUELA, 1993, p. 317).

É importante não ignorar que houve movimentos de mulheres com diferentes orientações ideológicas e políticas antes, durante e após da ditadura militar e que em momentos antecedentes ao golpe militar foram fundamentais quando, por exemplo, integraram “o Poder Feminino da Unidade Popular, que emoldurava os militares de extrema-direita do movimento Pátria e Liberdade, nos tempos de ‘A passeata das panelas’, que precipitou a derrocada do governo de Salvador Allende, em 1973” (RICHARD, 2002, p. 97). Nesse caso, a mulher foi um dos principais agentes das mobilizações direitistas, em que se convoca o feminino “para elaborar políticas corporais — e familiares — de defesa e proteção da legalidade social, supostamente ameaça de tumulto e sedição” (RICHARD, 2002, p. 97).

Richard considera que essa invasão das ruas e apropriação do território, reconhecido como 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” (2002, pp. 97-98). Portanto, é a partir de um momento de incerteza e suposto perigo que dará autorização para as mulheres de classe alta trair o mandato, mas ao ser neutralizado o perigo, que “elas retornem ao de sempre: ao confinamento dos papéis (a mulher-esposa, a mulher-dona de casa etc.) que asseguram a normalização das relações de poder e de dominação social” (RICHARD, 2002, pp. 97-98).

¹⁸³ “As organizações femininas convergiam em articulações cada vez maiores. O Departamento de Mulheres da Coordenadora Sindical Nacional (CNS) incluiu sindicalistas e mulheres de federações camponesas; o Movimento pela Emancipação das Mulheres Chilenas (MEMCH '83) reuniu organizações de mulheres de partidos políticos de esquerda e independentes; Mujeres por la Vida convocou ações massivas com grande visibilidade pública para um amplo espectro de mulheres; organizações de setores da população foram agrupadas em diferentes modalidades, como o Movimento de Mulheres *Pobladoras* (MOMUPO), entre outras; mais tarde, mulheres de partidos de oposição e independentes foram agrupadas na *Concertación de Mujeres por la Democracia*. Ainda em 1983, Julieta Kirkwood, junto com outras feministas, criou a Casa da Mulher *La Morada* e realizou sua primeira ação pública exibindo a tela “Democracia Agora. Movimiento Feminista” nas escadas da Biblioteca Nacional” (CONTRERAS; BRAVO, 2018, p. 316, tradução nossa).

¹⁸⁴ “Como os críticos demonstraram, que após o plebiscito, um grupo de mulheres fez, colocando entre as causas da derrota as tentativas de despolitizar as mulheres” (VALENZUELA, 1993, p. 317, tradução nossa).

La pugna en torno al rol de la mujer en la sociedad por parte de los sectores que apoyaban al gobierno militar tuvo como los puntos más evidentes la negativa del gobierno a ratificar la convención de Naciones Unidas sobre la eliminación de la discriminación en contra de la mujer, regida mayormente a través del Código Civil, redactado en 1855, y con escasas modificaciones desde entonces. En 1975, el gobierno encargó a una comisión especial la redacción de un proyecto de modificaciones a la legislación familiar, que fue presentado al ejecutivo en 1979. [...] con el apoyo de Lucía Hiriart de Pinochet enarbolaron los “verdaderos” derechos de la mujer y lograron que no se introdujera ninguna modificación a la ley y que el tema fuera pospuesto de toda discusión hasta 1986. El nuevo proyecto presentado ese año tampoco prosperó, a pesar de la fuerte presión de mujeres de derecha que representaban a sectores profesionales. [...] Un proyecto de reformas, considerado insuficiente por diversos sectores, fue finalmente aprobado en 1989¹⁸⁵ (VALENZUELA, 1993, pp. 333-334).

No decurso do governo militar, a lógica econômica implementada impedia que o Estado assumisse o problema de sobrevivência enfrentado pelas mulheres, que contribuiu para a feminização da pobreza (VALENZUELA, 1993, p. 319). As altas taxas de desemprego, a partir de 1973 e que perdurou até 1983, causou forte retrocesso na distribuição de renda e queda no padrão de vida da população. A queda da renda familiar em decorrência do desemprego prolongado do chefe de família do sexo masculino levou muitas mulheres a ingressarem no mercado de trabalho e ser a principal fonte de renda (VALENZUELA, 1993, p. 320).

Outra medida tomada por mulheres de setores populares urbanos frente à deterioração da situação econômica foi iniciarem várias estratégias de sobrevivência coletiva destinadas a satisfazer as necessidades básicas de suas famílias. Assim, criaram-se oficinas de autossustentabilidade, *ollas comunes*¹⁸⁶ e outras Organizações Econômicas Populares que só na Grande Santiago ultrapassaram mil em 1985 (VALENZUELA, 1993, p. 321). De acordo com Federici (2019, p. 315), as *ollas comunes* são exemplos extraordinários de mulheres que

¹⁸⁵ “Os pontos mais evidentes na luta em torno do papel da mulher na sociedade pelos setores que apoiavam o governo militar foram a recusa do governo em ratificar a convenção das Nações Unidas sobre a eliminação da discriminação contra as mulheres, regida principalmente pelo Código Civil, elaborado em 1855, e com poucas modificações desde então. Em 1975, o governo encomendou uma comissão especial para redigir um projeto de emendas à legislação da família, que foi apresentado ao executivo em 1979. [...] com o apoio de Lucía Hiriart de Pinochet, elevaram os “verdadeiros” direitos das mulheres e conseguiram assegurar que nenhuma emenda à lei fosse introduzida e que o assunto fosse adiado de qualquer discussão até 1986. O novo projeto apresentado naquele ano também não prosperou, apesar da forte pressão de mulheres de direita que representam setores profissionais. [...] Um projeto de reforma, considerado insuficiente por diversos setores, foi finalmente aprovado em 1989” (VALENZUELA, 1993, pp. 333-334, tradução nossa).

¹⁸⁶ De acordo com Clarisa Hardy, as *ollas comunes* não foram fenômenos exclusivos do período da ditadura militar, elas existiram em diferentes momentos da história do Chile, entretanto a diferença que se apresentou durante esse período foi que estas não foram transitórias nem instrumentos de denúncia, mas respostas mais estáveis e permanentes dos setores populares para existir/sobreviver. Trata-se de uma iniciativa popular de alimentação coletiva que reuniu a comunidade pela necessidade de se alimentar que, por conta da alta inflação, individualmente já não conseguiam comprar comida (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, acesso em 2 fev. 2021).

“comandam o esforço de coletivizar o trabalho reprodutivo como uma maneira de economizar no custo da reprodução e de proteger uma às outras da pobreza, da violência de Estado e da violência dos homens”.

O plebiscito nacional de 1988, referendo ocorrido durante a ditadura militar chilena, buscava decidir se Augusto Pinochet permaneceria no poder até 11 de março de 1997. De acordo com as disposições transitórias da Constituição, o triunfo do "Não" implicou a convocação de eleições democráticas conjuntas de presidente e parlamentares para 1989, o que levou ao fim da ditadura e ao início do período da transição para a democracia. Valenzuela (1993, p. 338) afirma que o voto feminino no plebiscito demonstrou que, por mais importante que fosse a participação eleitoral das mulheres, isso não implicava acesso ao poder. As estruturas partidárias, únicos canais de expressão social,

[...] aunque incorporaron la igualdad entre los sexos como un principio, [...] siguieron siendo integradas casi exclusivamente por hombres, y a medida que tomaba fuerza el movimiento de mujeres, empezaron a reaparecer las ramas femeninas de los partidos, apéndices de las estructuras centrales que las marginaba a espacios segregados, fuera de las instancias reales de poder. Esta situación de marginación de la mujer se mantuvo en el período post-plebiscitario, y se expresó en un bajo número de candidatas mujeres en las elecciones legislativas que inaugurarían el retorno a la democracia¹⁸⁷ [...] (VALENZUELA, 1993, pp. 340-341).

De acordo com Sandra Contreras e María Soledad Bravo, em respeito à violência contra as mulheres, as organizações coincidiram de que este deveria ser um problema encarado pelo Estado e por toda a sociedade:

“Se hace imperativo impulsar auténticas transformaciones en la cultura y en las costumbres, en el marco de una sociedad profundamente democrática” (Manifiesto Feminista, 1983). “Educar a ambos sexos para la práctica de relaciones igualitarias, llevando la democracia al seno de la familia para eliminar toda forma de violencia doméstica y sexual y los malos tratos a las mujeres” (MEMCH 83’, 1985, Pliego de las Mujeres presentado a la Asamblea de la Civilidad, 1986, y Movimiento Feminista, 1988)¹⁸⁸ [...] (CONTRERAS; BRAVO, 2018, pp. 317-318).

¹⁸⁷ “[...] embora incorporassem a igualdade entre os sexos como princípio, [...] continuaram sendo integradas quase que exclusivamente pelos homens, e à medida que o movimento feminista ganhava força, os ramos femininos dos partidos começaram a reaparecer, anexados as estruturas centrais que o marginalizaram aos espaços segregados, fora das instâncias reais de poder. Essa situação de marginalização das mulheres se manteve no período pós-plebiscito, e se expressou em um baixo número de candidatas às eleições legislativas que inauguraram o retorno à democracia [...]” (VALENZUELA, 1993, pp. 340 - 341, tradução nossa).

¹⁸⁸ “É imperativo promover transformações autênticas na cultura e nos costumes, no quadro de uma sociedade profundamente democrática’ (Feminist Manifesto, 1983). ‘Educar ambos os sexos para a prática de relações igualitárias, trazendo a democracia dentro da família para eliminar todas as formas de violência doméstica e sexual e maus-tratos às mulheres’ (MEMCH 83’, 1985, Pliego de las Mujeres apresentado à Assembleia da Civilidade, 1986, e Feminista Movimento, 1988) [...]” (CONTRERAS; BRAVO, 2018, pp. 317-318, tradução nossa).

A luta feminista antiditadura empreendida pelas feministas da década dos anos 1980 representou um acontecimento histórico singular, pois conduziram diferentes estratégias ao interior das agrupações feministas. A transição ditadura-democracia foi pactuada por meio do desmantelamento dos movimentos sociais, através da institucionalização e cooptação estatal, e as críticas geradas por feministas que promoviam um perfil autônomo vão minar um cenário de desmobilização diante do que havia sido construído no período anterior. No entanto, o movimento feminista, durante os anos 1990 e no início do novo milênio, continuará com atividades regulares no espaço público, com as marchas de 8 de março e temas relacionados aos direitos sexuais e reprodutivos.

Além disso, um estudo realizado pela *Corporación Humanas* e pelo Observatório de Direitos Humanos da Universidad Diego Portales revelou que a violência sexual, sistematicamente infligida a mulheres presas políticas durante a ditadura cívico-militar, chegou ao conhecimento dos tribunais e foi em grande parte invisibilizada, o que permitiu que os crimes continuassem em impunidade total. As leis nacionais consideraram a violência sexual como "dano colateral" da tortura (CONTRERAS; BRAVO, 2018, p. 323).

Portanto, identificamos que, apesar da forte repressão nos primeiros anos da ditadura militar chilena, existiram ações de resistência, algumas delas foram: em 1974, o surgimento da *Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos*; já em 1982, é formado o *Movimiento de Mujeres Pobladoras* (MOMUPO). No ano seguinte, em 1983, surge o *Mujeres por la vida* (MPLV), uma coalizão de dezesseis líderes femininas de centro-esquerda que se mobiliza contra a ditadura organizando protestos, manifestações, greves de fome, discussões e coletivas de imprensa; nesse mesmo ano, o Partido Democrata Cristão cria a Aliança Democrática (AD), uma coalizão de partidos de centro-esquerda que defendem uma transição pacífica para a democracia. Outra coalizão, o Movimento Democrático Popular (MDP), formou-se também em 1983 e defendia a luta armada. Nesse ano também se realizou um protesto envolvendo *cacerolazos*¹⁸⁹

¹⁸⁹ Após quase uma década da ditadura de Augusto Pinochet, os setores populares se apropriam dessa forma de protesto, utilizada pelos movimentos anti-Allende nos anos 1970, como forma de evitar a repressão nas ruas. A primeira grande manifestação contra a ditadura Pinochet foi em 11 de maio de 1983, convocada pela Confederação dos Trabalhadores do Cobre, a ideia inicial era fazer uma greve, que foi suspensa quando se soube "que ia haver um grande massacre", pelo que a reclamação deu origem a *cacerolazos*. Ao contrário dos *cacerolazos* dos anos 1970, que eram realizados por grupos em manifestações no centro de Santiago, estes eram feitos a partir das casas, agregando cada vez mais pessoas que ficavam batendo nas panelas até as primeiras horas da madrugada em todo o país.

contra a ditadura militar. Por fim, o *Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile*¹⁹⁰ (MEMCH83) é formado. Em 1988, o plebiscito ocorre para decidir se os militares devem permanecer no poder. O "Não" recebeu 55% dos votos e os grupos de mulheres proliferaram. Em 1989, Patricio Aylwin, um líder democrata cristão anti-Allende, é eleito presidente e vinte mil mulheres celebram o Dia Internacional da Mulher. Em 1991, o *Servicio Nacional de la Mujer*¹⁹¹ (SERNAM) foi criado pelo governo.

Como já dito nos capítulos anteriores, Eltit em *Lumpérica* ocupa a praça pública ficcional com os corpos dos rejeitados pela sociedade chilena da ditadura militar, operando contra o sistema estabelecido de repressão e silenciamento. De acordo com Judith Butler,

[...] importa que os corpos se reúnam em assembleia e que os significados políticos transmitidos pelas manifestações sejam não apenas aqueles transmitidos pelo discurso, seja ele escrito ou falado. Ações corporificadas de diversos tipos significam, de forma que não são, estritamente falando, nem discursivas nem pré-discursivas. [...] A reunião significa para além do que é dito, e esse modo de significação é uma representação corpórea concertada, uma forma plural de performatividade (BUTLER, 2019b, pp. 13-14).

A ocupação de uma praça, durante um período ditatorial, foi executada pelas mães e avós da *Plaza de Mayo* que “desde 1977 começaram a chamar a atenção pública para a prática do ‘desaparecimento’, pela ditadura, daqueles que de algum modo se opunham a eles” na Argentina (TAYLOR, 2013, p. 237). Operações diferentes das encontradas em *Lumpérica*.

O espetáculo de mulheres idosas, com lenços brancos na cabeça, carregando enormes cartazes que reproduzem as fotos de seus filhos ausentes, tornou-se um ícone do movimento de resistência das mulheres e a favor dos direitos humanos. Ao transformar seu “processo de luto interrompido” em “um dos discursos de resistência ao terror mais visíveis”, as Abuelas e Madres introduziram um modelo de protesto performático impulsionado pelo trauma. Todas as quintas-feiras à tarde, ao longo dos últimos 25 anos, as mulheres têm se encontrado na Plaza de Mayo para repetir seu espetáculo de perda e de determinação política. No início, no auge da violência militar, 14 mulheres, de duas em duas e de braços dados, andavam ao redor da Plaza, a fim de evitar as proibições de encontros públicos. [...] Transformando seus corpos em outdoors, elas os usavam como um conduto da memória. Elas literalmente vestiam as fotos de documentos que haviam sido apagados dos arquivos oficiais. Semana após semana, na Plaza de Mayo, as Madres acusavam os militares pelo desaparecimento de seus filhos e exigiam que eles fossem devolvidos vivos (“Aparición con vida”). Depois de passado o pior momento da violência militar, as Abuelas e Madres começaram a carregar uma enorme faixa em sua frente, enquanto caminhavam ao redor da Plaza. Com a volta da democracia em 1983,

¹⁹⁰ Movimento Pró-Emancipação das Mulheres Chilenas (MEMCH) foi uma organização histórica pelos direitos das mulheres, que pressionou pela igualdade entre 1935 e 1953, e reorganizada em 1983, para fornecer unidade na luta pelo retorno do país à democracia. Depois que a ditadura foi derrubada, a ONG voltou seu foco para unir outras entidades que buscam um amplo espectro de questões relativas aos direitos das mulheres e ao desenvolvimento.

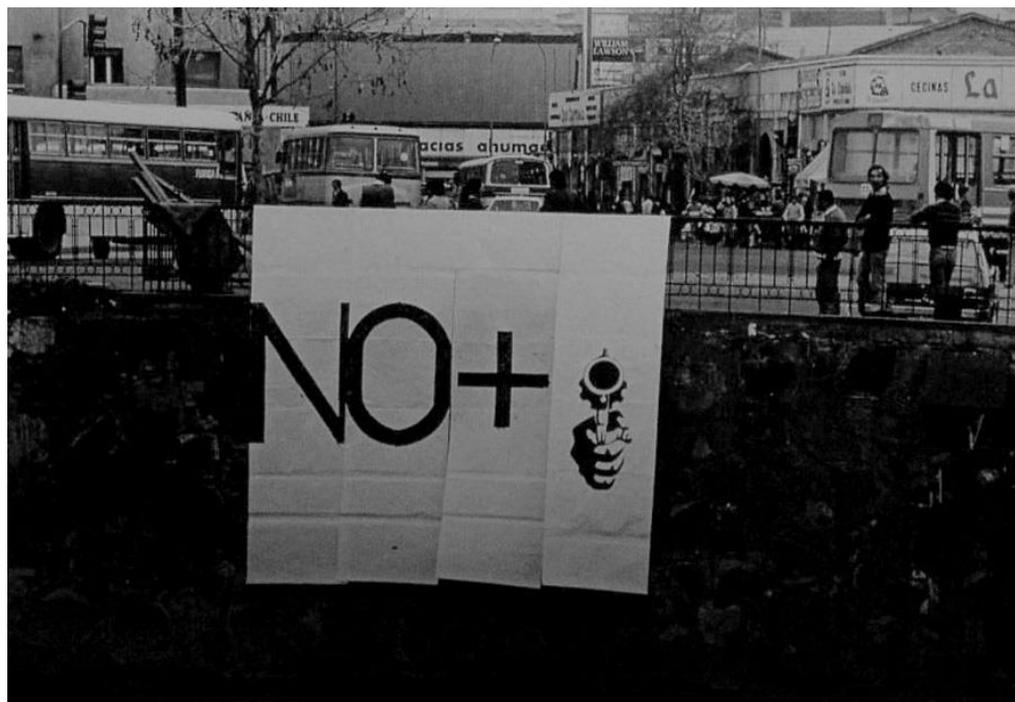
¹⁹¹ Serviço Nacional da Mulher, tradução nossa.

elas começaram a acusar o novo governo de conceder impunidade aos criminosos (TAYLOR, 2013, pp. 240-241).

Portanto, baseando-nos em Butler, consideramos que tais formas de performatividade, que se operam através de formas de ação coordenada, restituem formas plurais de atuação e de práticas sociais de resistência. A luta das mães e avós da Plaza de Mayo, há mais de quarenta anos, é “uma luta por espaço e para tornar visíveis os crimes da ditadura” (TAYLOR, 2015, pp. 20-21). A luta por espaço público foi executada também no Chile, como já dito em outro momento desta dissertação, pelo grupo CADA (Figura 5):

En 1983, CADA lanzó la campaña NO+ (No más), consiste en las palabras escritas en las paredes de Santiago de Chile invitando al público a completar la frase: NO+ Dictadura, NO+ Violencia, NO+ Machismo... Esta imagen fue luego adaptada a muchos escenarios políticos en el mundo entero. La fuerza y presencia del artista se hace sentir, aun a distancia. El público tiene que completar el performance¹⁹² (TAYLOR, 2015, p. 79).

Figura 5 — “No +”, no Rio Mapocho, CADA, 1983.



Fonte: Instituto Hemisférico de Performance e Política (1983).

¹⁹² “Em 1983, o CADA lançou a campanha NO + (Não mais), composta por palavras escritas nas paredes de Santiago do Chile convidando o público a completar a frase: NÃO + Ditadura, NÃO + Violência, NÃO + Machismo... Esta imagem foi posteriormente adaptada para muitos ambientes políticos em todo o mundo. A força e a presença do artista se faz sentir, mesmo à distância. O público tem que completar a performance” (TAYLOR, 2015, p. 79, tradução nossa).

Outras ações foram executadas também pelo coletivo Yeguas del Apocalipsis, formado por Pedro Mardones Lemebel e Francisco Casas Silva, no ano de 1987, ainda durante a ditadura de Pinochet. Taylor (2015, p. 40) afirma que uma performance como a das Yeguas del Apocalipsis confrontava a ditadura chilena, uma vez que chamava atenção sobre a violência da construção das identidades de gênero, sexualidade e nacionalidade. Especificamente em “La conquista de américa” (Figura 6):

[...] Bailan la cueca, un paso a dos que tiene el estatus de baile nacional de Chile sobre un mapa de Latinoamérica hecho de fragmentos de vidrio. Las madres de los desaparecidos bailaron la cueca solas como denuncia al gobierno de Pinochet que les había matado a los maridos y hermanos. Al formar la pareja de dos hombres, bailando la cueca, las Yeguas hacen visibles las conexiones entre violencia de Estado y violencia de género y sexualidad¹⁹³ [...] (TAYLOR, 2015, p. 40).

Figura 6 — Yeguas del Apocalipsis performando “La conquista de américa”



Fonte: La conquista de america (1989).

¹⁹³ “[...] Dançam a *cueca*, um passo a dois que tem o status de dança nacional do Chile em um mapa da América Latina feito de fragmentos de vidro. As mães dos desaparecidos dançaram a cueca sozinhas em denúncia ao governo Pinochet que havia matado seus maridos e irmãos. Ao formar um casal de dois homens, dançando a cueca, os Yeguas tornam visíveis as conexões entre a violência do Estado e a violência de gênero e a sexualidade [...]” (TAYLOR, 2015, p. 40, tradução nossa).

Neste capítulo, buscaremos compreender como as performances do ano de 2019, como as dos coletivos LASTESIS e Yeguada Latinoamericana, explicitam as relações de poder por meio das quais são representadas, vinculadas a um presente pós-ditadura, que não exatamente superou as desigualdades sociais e as violências perpetuadas, com base nas reflexões de Butler (2019a) em *Corpos em aliança e políticas das ruas*.

5.1 REBATISMO DA PRAÇA E LUMPÉRICA

Para Luna Follegati Montenegro (2018, p. 267), a desarticulação do movimento feminista foi parte do processo de recomposição da democracia no Chile. Marcaram esta cena muitas ativistas ligadas a partidos políticos e feministas que vincularam sua ação ao recém-criado organismo para resolver tais temas, o *Servicio Nacional de la Mujer* (SERNAM) de 1991. A partir dos anos 2000, ocorre uma fragmentação do sujeito do feminismo, com novos cruzamentos de racializações e sexualidades que questionam a marca histórica do feminismo, com uma irrupção mais plural do que significa e compreende o feminismo, suas formas de ação e perspectiva estratégica (MONTENEGRO, 2018, p. 271). Uma das razões sinalizadas por Montenegro (2018) é porque as gerações mais jovens, que começam a participar dos espaços políticos estudantis, não tiveram uma vinculação direta nem explícita com as gerações feministas anteriores.

A teoria queer, os coletivos lesbofeministas e as demandas, a partir da dissidência sexual, compreenderam novos sujeitos de reflexão e ação. Essas propostas surgem, em geral, nas universidades, mediante coletivos e organizações próximas a uma reflexão político-desconstrutiva utilizando a arte e a performance como mecanismo de irrupção (MONTENEGRO, 2018, p. 272).

O feminismo amplia os horizontes dos movimentos estudantis e dos mecanismos de politização e volta a incomodar as estruturas estudantis ao dar conta dos vieses patriarcais, brechas e iniquidades de gênero existentes no sistema educativo, tanto escolar como universitário. De mãos dadas com as jovens incômodas e grupos politizados desde a dissidência, o feminismo se tornou uma necessidade (MONTENEGRO, 2018, p. 275).

Na segunda metade dos anos 2000, se dão importantes manifestações no Chile. Em 2006, durante o primeiro governo de Michelle Bachelet, ocorre a *Revolución Pingüina*, movimento de estudantes do ensino médio que constituem de maneira coordenada, articulada e explícita uma resposta frente às políticas neoliberais em relação à educação. “El desencanto frente al sistema político chileno se volvía una condición transversal y la capacidad de reacción de la población propiciaba cada vez más una respuesta potente y coordinada”¹⁹⁴ (MONTENEGRO, 2018, p. 276).

Outra mobilização acontece em 2008, quando o governo solicita a distribuição da pílula do dia seguinte (pílulas anticoncepcionais de emergência) nos estabelecimentos públicos de atenção básica, mas o Tribunal Constitucional anula a sua distribuição, evidenciando a herança ditatorial. De acordo com Montenegro (2018, p. 276), ambas as mobilizações configuram um cenário onde a reivindicação de direitos está diretamente relacionada à manifestação e organização e já combinam um processo de rearticulação social que compreende lógicas novas e transversais sobre as mobilizações desde as universidades e o ensino médio.

As mobilizações estudantis e feministas começam a convergir às demandas pela educação gratuita e também oposição ao modelo neoliberal em 2011, especificamente, contra a mercantilização da educação. Em relação ao feminismo, sua disputa

surge del contenido ideológico que esta educación de mercado ha desarrollado en relación a la sexualidad, a la nula discusión de estos aspectos en las universidades y a las diferentes formas de acoso y abuso sexual que se viven al interior de los espacios educativos. Mediante la necesidad de visibilizar los mecanismos y formas que surgen al respecto, se problematiza el control sobre los cuerpos, la restricción y normatividad de las sexualidades y con ello, la crítica a la ‘despolitización’ de las demandas feministas. Una vez más, estos debates comienzan a ser tópicos tematizados por las/os jóvenes en este ciclo de movilizaciones¹⁹⁵ (MONTENEGRO, 2018, p. 278).

Se até aquele ano o movimento estudantil tinha traços majoritariamente de uma política masculinizada, uma importante articulação em nível universitário ocorre com a transversalização das Secretarias de Sexualidades e Gênero em todo o país, em que mulheres, homens e

¹⁹⁴ “O desencanto com o sistema político chileno tornou-se uma condição transversal e a capacidade de reação da população favoreceu cada vez mais uma resposta potente e coordenada” (MONTENEGRO, 2018, p. 276, tradução nossa).

¹⁹⁵ “Decorre do conteúdo ideológico que essa educação de mercado tem desenvolvido em relação à sexualidade, da nula discussão desses aspectos nas universidades e das diferentes formas de assédio e abuso sexual que são vivenciadas nos espaços educacionais. Pela necessidade de tornar visíveis os mecanismos e formas que surgem a este respeito, problematiza-se o controle sobre os corpos, a restrição e normatividade das sexualidades e, com isso, a crítica à ‘despolitização’ das demandas feministas. Mais uma vez, esses debates passam a ser temas temáticos pelos jovens desse ciclo de mobilizações” (MONTENEGRO, 2018, p. 278, tradução nossa).

dissidências sexuais tomam a palavra em um contexto de discussão e visibilidade das questões. De acordo com Montenegro (2018, p. 289), “reconocer la politización del feminismo es una posibilidad para construir y apostar por la reconstrucción del tejido social otrora destruido por la dictadura”¹⁹⁶.

Vimos, portanto, que o período pós-ditadura do Chile apresentou este histórico de mobilizações sociais, que levaram milhares de pessoas às ruas e que prevalecia um sentimento de prepotência frente às desigualdades e de que o país apresenta crescimento, mas só uma parcela da sociedade usufrui desse desenvolvimento. Apesar disso, ao longo de décadas, o modelo econômico implementado no Chile durante a ditadura militar de Pinochet recebeu elogios por seu funcionamento e resultados positivos, sendo visto como um exemplo a ser seguido por outros países.

Entretanto, após o governo anunciar o aumento da tarifa do sistema público de transporte de Santiago, que entrou em vigor no domingo 6 de outubro de 2019, centenas de estudantes secundaristas, que equivalem a estudantes do ensino médio no Brasil, se organizaram para realizar atos de evasão massiva no metrô da capital.

Com o avanço dos dias, houve o aumento no número de evadidos, redução parcial da operação de transporte e diversos registros de incidentes dentro das estações da via férrea. A situação se agravou no dia 18 de outubro de 2019, quando as operações da rede subterrânea foram cessadas enquanto uma multidão de manifestantes enfrentou a repressão dos *Carabineros*¹⁹⁷, o que levou o então ministro do interior, Andrés Chadwick, a registrar queixas por crimes contemplados pela Lei de Segurança do Estado contra aqueles identificados como perpetradores de danos ao patrimônio público e privado, saques e incêndios.

Como consequência, na noite do dia 18, mais confrontos entre manifestantes e carabineiros continuaram acontecendo, o que resultou, na madrugada do dia seguinte, no decreto de estado de emergência nas comunas¹⁹⁸ na região metropolitana de Santiago e o toque de recolher a partir da noite do dia 19 de outubro de 2019.

¹⁹⁶ “reconhecer a politização do feminismo é uma possibilidade de construir e apostar na reconstrução do tecido social antes destruído pela ditadura” (MONTENEGRO, 2018, p. 289, tradução nossa).

¹⁹⁷ Carabineros de Chile é a polícia que integra as Forças de Ordem e Segurança. É uma instituição policial que integra a força pública encarregada de dar eficácia ao direito, sendo sua finalidade garantir, manter a ordem pública e a segurança pública interior em todo o território da república e cumprir as demais funções de que a encarregam a Constituição e a lei. Desde fevereiro de 2011, a instituição voltou a depender diretamente do Ministério do Interior.

¹⁹⁸ Comuna é a menor subdivisão administrativa no Chile e equivale ao município brasileiro.

O chefe da Defesa Nacional, general Javier Iturriaga del Campo, designado ao cargo quando as manifestações na capital chegaram à duração de uma semana, anunciou que tendo em conta “[...] la obligación legal que tenemos de proteger a las personas y sus bienes he tomado la decisión de decretar la suspensión de libertades personales de movimiento a través de un toque de queda total”¹⁹⁹ (VEGA, 2019). O toque de recolher foi aplicado entre 22h e 7h do dia seguinte, e designa, por lei, que as pessoas devem ficar em suas casas, mas caso precisem se deslocar por motivos de saúde ou outras emergências devem solicitar um salvo conduto na delegacia mais próxima.

Se a causa imediata do início dos protestos foi o aumento da tarifa do transporte público, assim como a revolta dos 20 centavos de junho de 2013 no Brasil (PINHEIRO-MACHADO, 2019), as concentrações populares logo expuseram as outras razões para ocupar as ruas, como a insatisfação com o modelo socioeconômico neoliberal, desigualdade socioeconômica e alto custo de vida, casos de abuso de poder e corrupção e poucos direitos sociais garantidos.

Conforme reconhece Butler (2019a, pp.15-16), “[...] agir em concordância pode ser uma forma corporizada de colocar em questão as dimensões incipientes e poderosas das noções reinantes da política”. Ou seja, ocupar o espaço público com o corpo opera em pelo menos duas formas:

de um lado, contestações são representadas por assembleias, greves, vigílias e ocupação de espaços públicos; por outro, esses corpos são o objeto de muitas das manifestações que tomam a condição precária como sua condição estimulante. Afinal de contas, existe uma força indexical do corpo que chega com outros corpos a uma zona visível para a cobertura da mídia: é *esse* corpo, e *esses* corpos, que exigem emprego, moradia, assistência médica e comida, bem como um sentido de futuro que não seja o futuro das dívidas impagáveis; é *esse* corpo, ou *esses* corpos, ou corpos *como* esse corpo e *esses* corpos que vivem a condição de um meio de subsistência ameaçado, infraestrutura arruinada, condição precária acelerada (BUTLER, 2019a, pp. 15-16, grifo da autora).

Essa noção dos corpos que se reúnem nas ruas, nas praças ou em outras formas de espaço público, inclusive nos virtuais, faz com que exerçam um direito plural e performativo de aparecer, “que instaura o corpo no meio do campo político e transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária” (BUTLER, 2019a, pp. 16-17).

¹⁹⁹ “a obrigação legal que temos de proteger as pessoas e seus bens, tomei a decisão de decretar a suspensão das liberdades pessoais de mobilidade através de um toque de recolher total” (VEGA, 2019, tradução minha).

A Plaza Baquedano (Figura 7), conhecida popularmente como Plaza Italia, foi onde se concentraram tais manifestações por meses, desde outubro de 2019. Construída em 1875, de formato oval no centro da cidade de Santiago do Chile, é um centro nevrálgico de celebrações e manifestações. Simboliza também a fronteira entre a classe rica de Santiago no leste e a classe trabalhadora no oeste. Após os eventos de outubro de 2019, foi rebatizada pelos manifestantes como *Plaza de la Dignidad* (Praça da Dignidade).

Figura 7 — A Plaza Baquedano, também conhecida como Plaza de la Dignidad, em Santiago



Fonte: El País (2020).

A praça tornou-se símbolo dos protestos (Figura 8) e também um memorial da repressão policial, pois foi (e continua sendo) território de disputa entre manifestantes e carabineiros.

A raiva contra os super-ricos, a violência policial, o tratamento aos mapuches, o apoio a causas veganas, feministas, humanitárias. Cada espacinho conquistado em bustos e até na barriga de cavalos virava uma vitrine de causas, exibidas ao vivo em páginas e perfis que transmitiam o que se passava nas ruas chilenas (VAN DEURSEN, 2020).

Figura 8 — Plaza de la Dignidad



Fonte: El Desconcierto (2019).

A reivindicação dos manifestantes chilenos objetivava reduzir as desigualdades sociais e os privilégios da classe abastada, acreditando que a mudança da Constituição é um passo para ampliar o acesso à educação e a saúde.

O corpo nas ruas persiste, mas também busca encontrar as condições de sua própria preservação. Invariavelmente, essas condições são sociais e exigem uma reorganização radical da vida social para aqueles que experimentam sua existência em perigo. Se estamos pensando bem, e nosso pensamento nos compromete com a preservação da vida de alguma forma, então a vida a ser preservada toma uma forma corporal. Por sua vez, isso significa que a vida do corpo — sua fome, sua necessidade de abrigo e proteção contra a violência — se torna uma importante questão de política [...] (BUTLER, 2019a, pp. 105-106).

Reconhecemos que, enquanto o rebatismo da Plaza Italia se trata da (re)apropriação, pelos corpos em assembleia, do espaço público, em *Lumpérica*, como visto no capítulo 3, a praça ficcional foi o espaço em que ocorreu o batismo neoliberal, que transforma pessoas em mercadorias. Mas também não deixou de ser a plataforma que permitiu aos pálidos o aparecimento em público.

Portanto, a ocupação da praça em *Lumpérica* não era apenas uma maneira de reivindicar o público, contestando a legitimidade do Estado neoliberal e militar, mas também uma forma de colocar os corpos e apresentar suas demandas e não podiam ser silenciados, sequestrados ou

negados. O corpo “fala” politicamente não apenas na linguagem vocal ou escrita, também por meio da ação e do gesto que significam e falam. Nesse sentido, essas personagens exercem um direito que está sendo contestado e destruído pelo regime militar e a sua resistência a essa força, mostra tanto a sua precariedade quanto o seu direito de persistir.

5.2 LASTESIS E YEGUADA LATINOAMERICANA

A demanda por uma sociedade mais equitativa, onde os bens sociais não sejam mercadorias, mas direitos, reuniram centenas de expressões artísticas enquanto duraram²⁰⁰ os protestos e buscaram demonstrar através da música, intervenções, muralismo, poesia e teatro o sentimento que atravessava os chilenos. Em 2018, um ano antes do *estallido social*²⁰¹, de acordo com Carmen Berenguer (2020), aconteceu a marcha mais importante da história do Chile após a redemocratização, convocada pelo movimento feminista, que ocorreu em 8 de março de 2018. Para Berenguer, houve uma mudança de direção que questionou o patriarcado e as hierarquias institucionais nas salas de aula, no parlamento, no Supremo Tribunal e no Tribunal Constitucional, marcados pelo domínio masculino.

Pensaremos a partir de dois coletivos feministas que organizaram intervenções no *Estallido* de 2019, tendo em mente que muitas outras ações e performances se deram nos primeiros meses de manifestações.

A primeira performance trata-se de “Un violador en tu camino” (Um estuprador em seu caminho), a criação que lhes deu alcance global, apresentada pela primeira vez em Valparaíso, e em frente à Segunda Esquadra do Chile, nos dias 19 e 20 de novembro 2019. Foi elaborada por LASTESIS, um coletivo artístico interdisciplinar criado em 2017, na cidade de Valparaíso, e formado por quatro mulheres, Sibila Sotomayor e Dafne Valdés, da área de artes cênicas, Paula Cometa Stange, do âmbito de desenho e história, e Lea Cáceres, do desenho de vestuário. O objetivo de suas performances é apropriar-se das “teses” de autoras feministas e traduzi-las a um formato performativo com o propósito de chegar a diferentes audiências. Obras de Silvia Federici e Rita Segato já foram reinterpretadas em articulação com a realidade atual.

²⁰⁰ O surgimento e expansão do contágio da COVID-19 interrompeu a série de protestos no Chile, que teve duração de outubro de 2019 a fevereiro de 2020.

²⁰¹ *Estallido social* é como chamam os protestos de outubro de 2019 a fevereiro de 2020.

Com o passar dos dias, a performance foi reproduzida em outras partes do Chile (Figura 9), como no dia 25 de novembro de 2019, Dia Internacional de Combate a Violência Contra a Mulher, em frente ao Palácio La Moneda, a casa presidencial do Chile, e também traduzida em vários idiomas, passando a ser um hino feminista replicado em diversos países.

Figura 9 — Coletivo LASTESIS performando “Un violador en tu camino”



Fonte: Publimetro (2019).

Para apoiar a difusão, o coletivo criou vídeos no YouTube onde explicavam a coreografia. Trata-se de uma denúncia que se apresenta contra a narrativa do assédio e toma corpo a partir de uma intervenção pública performática, oral e corporal, em que as participantes usam vendas tampando os olhos e dançam. A dança inclui agachamentos, fazendo referência ao momento em que, quando se é presa, tiram suas roupas e obrigam que se agachem diante da polícia.

Eleitas em 2020 pela revista *Time* como “The most influential people of 2020” (As pessoas mais influentes de 2020):

LASTESIS calls their performances “interventions.” “And it wasn’t my fault, where I was, or how I dressed/ The rapist was you, the rapist is you/ It’s the police, the judges, the state, the President/ The oppressive state is a macho rapist,” goes the LASTESIS song, and women all around the world relate to these words. Victim blaming and slut shaming are the deeply ideological assumptions that are built into our brains, education and legal systems globally. It has to be changed. The 21st century is the century of

sisterhood. Screw you, Weinsteins of the world. We have just started²⁰² (TOLOKONNIKOVA, 2020, s.p.).

Esse reconhecimento veio depois do coletivo ter recebido uma ação movida pelos Carabineros de Chile, que acusaram o coletivo feminista de realizar ameaças e atentar contra a autoridade da instituição, em junho de 2020, após a realização da intervenção *Manifesto against police violence*²⁰³ (PUSSYRIOT, 2020), em colaboração com o PUSSY RIOT (Figura 10).

Figura 10 — Captura da vídeo-performance/intervenção “Manifesto against police violence”



Fonte: Pussyriot (2020).

No vídeo da intervenção, vemos as quatro integrantes do coletivo chileno em frente a uma delegacia de polícia, vestidas com seus tradicionais macacões vermelhos, máscaras e uma bandeira chilena em um fundo preto, enquanto uma voz feminina lê um texto contra os Carabineros, coescrita e executada por feministas do México, Chile e Rússia, unindo forças para acabar com a violência policial:

²⁰² “LASTESIS chama suas performances de “intervensões”. “E não foi minha culpa, onde eu estava ou como me vestia / O estupro era você, o estupro é você / É a polícia, os juizes, o Estado, o presidente / O estado opressor é um estupro machista,” assim segue a música LASTESIS, e mulheres em todo o mundo se identificam com essas palavras. Culpar as vítimas e *slut shaming* (exposição e humilhação de mulheres pelas suas práticas sexuais) são suposições profundamente ideológicas que são construídas em nossos cérebros, educação e sistemas jurídicos em todo o mundo. Tem que ser mudado. O século 21 é o século da irmandade. Dane-se, Weinsteins do mundo. Acabamos de começar.” (TOLOKONNIKOVA, 2020, s.p., tradução nossa).

²⁰³ “Manifesto contra a violência policial”, tradução nossa.

[...] Hace 219 días comenzaron los estallidos, ebulliciones del silencio, del miedo; una ráfaga de rabia que organizadamente exigía dignidad. Porque Chile es un país que humilla a quienes lo habitan; patriarcado, policías, políticas de estado endurecidas para silenciar y engeguercer la injusticia.

Hace un poco más de dos meses llegó la pandemia global a nuestro territorio.

Hoy,

Quiénes somos?

Somos el enemigo implacable y poderoso del presidente.

Quiénes somos?

Las vecinas, vecines y vecinos que peligrosamente se organizan para preparar comida para quienes lo necesitan.

Quiénes somos?

Las trabajadoras y trabajadores que armadas con fuego y cacerola salen a la calle cuando "no se debe" a gritar hambre.

Quiénes somos?

Las víctimas de violencia doméstica y violencia sexual, cuya única salida es llamar a la policía, violadora, asesina.

Quiénes somos?

[...] Y los pacos nos persiguen, bloquean las salidas de nuestras casas, provocan, se infiltran como protestantes y comienzan a quemarlo todo, desfilan armados por nuestras calles, vuelan por nuestras cabezas, lanzan gases, golpean, torturan, violan, destruyen, nos ciegan. Disfrutan de esta guerra inventada, en la ola de la cocaína, como monigotes de un gobierno que desecha al pueblo, en la que tanquetas, guanacos, zorrillos, sentadillas y balazos en los ojos son la forma de controlar y desaparecer a los pueblos conscientes.

[...] No me cuida la policía, me cuidan mis amigas²⁰⁴ (PUSSYRIOT; LASTESIS, 2020).

Em janeiro de 2021, conforme esclarecido em audiência pela juíza Ingrid Alveal, do Juizado de Garantia da Cidade de Valparaíso, a ação movida pela polícia contra as quatro integrantes do grupo feminista LASTESIS foi indeferida, pois o Ministério Público não conseguiu comprovar a existência de relação entre as falas e as ações do grupo feminista e eventuais agressões recebidas por policiais (Yahoo Notícias, 2021).

Na conta do coletivo no Instagram, o grupo agradeceu as manifestações de apoio e afirmou:

²⁰⁴ [...] há 219 dias começaram as explosões, furúnculos de silêncio, de medo; uma explosão de raiva que exigia dignidade de forma organizada. Porque o Chile é um país que humilha quem o habita; patriarcado, polícia, políticas de estado endurecidas para silenciar e cegar a injustiça./ Há pouco mais de dois meses, a pandemia global atingiu nosso território./ Hoje./ Quem somos?/ Somos o inimigo implacável e poderoso do presidente./ Quem somos?/ As vizinhas, os vizinhos e vizinhas que perigosamente se organizam para preparar comida para quem precisa./ Quem somos?/ As trabalhadoras e trabalhadores que se armam com fogo e caçarola saem para a rua quando "não se deve" para gritar de fome./ Quem somos?/ Vítimas de violência doméstica e violência sexual, cuja única saída é chamar a polícia, estupradora, assassina./ Quem somos?/ [...] Eles se infiltram como protestantes e começam a queimar tudo, desfilam armados por nossas ruas, voam sobre nossas cabeças, jogam gases, espancam, torturam, estupram, destroem, nos cegam. Eles desfrutam dessa guerra inventada, na onda da cocaína, como fantoches de um governo que rejeita o povo, em que tanques, *guanacos*, *zorrillos*, agachamentos e balas nos olhos são a forma de controlar e desaparecer os povos conscientes./ [...] a polícia não cuida de mim, minhas amigas cuidam de mim (PUSSYRIOT; LASTESIS, 2020, tradução nossa).

Esperamos que ningún colectivo artístico o artista en Chile tenga que enfrentarse a un proceso judicial por el contenido de sus obras.

Esperamos que todas, todes y todos podamos crear con libertad y sin miedo a la persecución y censura.

Y también esperamos que los recursos públicos se inviertan en luchar contra la impunidad de abusadores sexuales, violadores y feminicidas; contra la impunidad de las violaciones a los derechos humanos, y de las violaciones a los derechos de mujeres y disidencias; y por la liberación de las, les y los presos políticos y de la revuelta²⁰⁵ (LASTESIS, 2020).

O outro grupo se trata do *Yeguada Latinoamericana*, projeto performático criado, dirigido e desenvolvido por Cheril Linett. Desde 2017, a artista convoca mulheres e dissidentes sexuais a participarem de ações em espaços públicos, usando um rabo de égua como prótese contrassexual. O objetivo é subverter, criticar e desafiar os regimes classistas, patriarcais, coloniais e especistas, por meio da atuação como linguagem, prática e expressão artística. O nome do projeto deriva do desejo de se apropriar da palavra “yegua” utilizada como insulto para se referir às mulheres insubmissas sexualmente. Apropriam-se dessa palavra usada de modo pejorativo e fazem uso do próprio corpo para sinalizar que irão desfrutar de seus desejos e prazeres.

Em *Lumpérica*, L. Iluminada no capítulo 3 se transforma em animal, “Está la yegua suelta y sus pelos brillan de forma peligrosa, más que dañarse, daño puede hacer contra la plaza si no organiza con razón su huella [...]”²⁰⁶ (ELTIT, 1983, p. 56). Essa mamífera fêmea do texto também está reduzida a sua condição de reprodutora. Mais de 30 anos se passaram da primeira publicação de *Lumpérica*, porém as mulheres do Chile continuam lutando contra as mesmas violências, direito de ser quem desejam ser e desfrutar da própria sexualidade sem intervenção estatal e religiosa.

As ações da *Yeguada Latinoamericana* anteriores ao *Estallido* social estiveram voltadas para que as mulheres chilenas possam dispor livremente de seus corpos e vivenciar sua sexualidade como bem entenderem, isto é, sem leis misóginas e sem a intrusão sexista da igreja evangélica na vida e no corpo das mulheres, mostrar o rabo de égua para gerar incômodo e

²⁰⁵ “Esperamos que nenhum grupo artístico ou artista no Chile tenha que enfrentar um processo judicial pelo conteúdo de suas obras. Esperamos que todos nós possamos criar com liberdade e sem medo de perseguição e censura. E também esperamos que recursos públicos sejam investidos no combate à impunidade de abusadores sexuais, estupradores e feminicídios; contra a impunidade pelas violações dos direitos humanos e pelas violações dos direitos das mulheres e dissidentes; e pela libertação dos presos políticos e da revolta [social de 2019]” (LASTESIS, 2020, tradução nossa).

²⁰⁶ “A égua está solta e seus cabelos brilham de forma perigosa, ao invés de se machucar, ela pode danificar a praça se não organizar com razão sua pegada [...]” (ELTIT, 1983, p. 56, tradução nossa).

inconveniência²⁰⁷. Esse movimento feminista se uniu aos protestos que ocorreram no país desde o princípio e convocaram nova mobilização contra o patriarcado no dia 25 de novembro de 2019, também com objetivo de chamar atenção para os abusos de agentes do estado.

Elisa Montesinos (2019) afirma que, como em outros momentos da história, como quando as familiares de pessoas desaparecidas dançavam “la cueca sola” vestidas de preto e branco, com a foto do parente colada ao peito, no *Estallido* de 2019 artistas e ativistas também colocaram o corpo na rua para protestar marcando visualmente suas demandas mais urgentes. A autora ainda acrescenta:

Pocos de quienes crecimos en dictadura imaginamos que volveríamos a dormir con el sonido de helicópteros sobre nuestras cabezas, a vivir un toque de queda ni a ser testigos de militares y policías disparando a mansalva. Son días intensos en que pareciera que el tiempo se ha detenido. Cientos de personas salimos a las calles, conversamos con desconocidos, golpeamos una cuchara de palo sobre una olla, paila, cacerola o lo que tengamos a mano, mientras despertamos de un largo adormecimiento y ponemos el cuerpo a disposición de un movimiento del que desconocemos su alcance²⁰⁸ (MONTESINOS, 2019, s.p.).

Um dos grupos que ocuparam os espaços públicos denunciando a violência estatal, através dos carabineros, foi o Yeguada Latinoamericana. No dia 31 de outubro de 2019, este grupo foi à Pégola de las Flores recolher algumas coroas de flores encomendadas. Com essas coroas posaram em frente ao monumento aos mártires Carabineros em frente à Igreja de São Francisco de Borja. A performance intitulada *Orden y patria* (Figura 11) teve a intenção de denunciar e acusar os abusos por parte dos Carabineros de Chile que, de acordo com Cheril Linett, estiveram violando os direitos humanos e abusando sexualmente “a gusto y destajo, siendo amparados por la ley y felicitados por Piñera y su aberrante gabinete”²⁰⁹ (MONTESINOS, 2019, s.p.).

²⁰⁷ “la cola es el arma, es nuestra arma y es lo que genera molestia porque si quitamos la cola a todos les gustan a ver el culo” Cheril Linett em entrevista cedida a Clit Revolution #7 (FRANCETV SLASH/CAUSES, acesso em 28 mar. 2021).

²⁰⁸ “Poucos de nós que crescemos em uma ditadura imaginamos que voltaríamos a dormir com o som de helicópteros sobre nossas cabeças, viver um toque de recolher ou ver os militares e policiais atirando à queima-roupa. São dias intensos em que parece que o tempo parou. Centenas de pessoas saíram às ruas, conversamos com estranhos, batemos com a colher de pau na panela, frigideira, caçarola ou o que quer que tenhamos à mão, enquanto acordamos de um longo cochilo e colocamos o corpo à disposição de um movimento de que não conhecemos seu alcance” (MONTESINOS, 2019, s.p., tradução nossa).

²⁰⁹ “À vontade e por tarefa, sendo protegido pela lei e parabenizado por Piñera e seu gabinete detestável” (MONTESINOS, 2019, s.p., tradução nossa).

Figura 11 — Performance “Orden y Patria” realizada no dia 31 de outubro de 2019



Fonte: La Izquierda Diario (2019).

Outra série de ações intituladas *Estado de Rebeldía*, parodiando o Estado de toque de recolher decretado pelo governo chileno, tornou-se outra performance como parte da desobediência civil (Figura 12), em que se posicionavam no meio das barricadas e entre os manifestantes, somando aos corpos que protestavam contra o governo do atual presidente, Piñera.

Figura 12 — Performance “Estado de Rebeldía”, ação realizada em 25 de outubro de 2019



Fonte: La Izquierda Diario (2019).

Linnet outra vez reporta:

“Es nuestro cuerpo el que están reprimiendo, esclavizando, controlando e intentando disciplinar y subordinar, por lo tanto son nuestros cuerpos lo que están hiriendo, abusando, violando, torturando y arrebatándonos al arrebatarnos vidas. Me parece primordial expresarnos desde nuestros cuerpos que portan nuestra historia, nuestra biografía y experiencia. Adherimos a los petitorios del pueblo y desde la trinchera feminista nos hacemos parte, poniendo el cuerpo a la lucha”²¹⁰ (MONTESINOS, 2019, s.p.).

A violência contra a mulher é uma violência específica, enraizada na cultura e naturalizada no senso comum e responde, em todas as suas expressões, a um padrão cultural androcêntrico e de dominação masculina, estruturalmente presente na organização do Estado, da

²¹⁰ “É o nosso corpo que eles estão reprimindo, escravizando, controlando e tentando disciplinar e subordinar, portanto é o nosso corpo que estão machucando, abusando, estuprando, torturando e arrebatando-nos ao tirar nossas vidas. Parece-me essencial nos expressarmos a partir de nossos corpos que carregam nossa história, nossa biografia e nossa experiência. Atendemos às demandas do povo e da trincheira feminista nos tornamos parte dela, colocando nosso corpo na luta” (MONTESINOS, 2019, s.p., tradução nossa).

sociedade e do mercado, veiculado por todas as instâncias de socialização. A identificação de um padrão comum permite estabelecer conexões entre suas diferentes manifestações (CONTRERAS; BRAVO, 2018, p. 328).

Montesinos também publica a opinião da atriz e docente Maritza Farías, que organizou um grupo de estudantes e professores da Escola de Teatro da Universidad Mayor e percorreu durante duas horas o centro de Santiago para realizar uma intervenção de denúncia chamada *Chile, Estado asesino*:

“La política nos ha hecho delegar nuestro poder en otras personas. Entonces esto se trata de volver a tomar el poder en el propio cuerpo y en las propias personas. Una siente que está haciendo algo al momento de salir a la calle, por eso creo que ha sido tan importante el gesto de tocar las ollas, la gente va y siente que está haciendo algo con su propio cuerpo y no está delegando en otro representante esa acción política. Nuestro único territorio real es el cuerpo. No todas las personas tienen casa propia, no todas las personas tienen auto, no todos tienen un espacio de contención, el cuerpo es el punto cero del mundo, lo dice Rita Laura Segato y lo dice Foucault, es el territorio, es lo que nos hace ser quienes somos, y a partir del cuerpo existimos y accionamos, sentimos y vivimos”, explica la actriz²¹¹ (MONTESINOS, 2019, s.p.).

Portanto, identificamos que

embora os corpos na rua estejam vocalizando a sua oposição à legitimidade do Estado, eles também estão, por ocuparem esse espaço e persistirem nesse sem proteção, colocando o seu desafio em termos corporais, o que significa que o corpo “fala” politicamente não é apenas na linguagem vocal ou escrita. [...] Tanto a ação quanto o gesto significam e falam, tanto como ação quanto como reivindicação; um não pode ser finalmente separado do outro. [...] Em outras palavras, ele exerce um direito que está sendo ativamente contestado e destruído pela força militar e que, na sua resistência a essa força, articula a sua maneira de viver, mostrando tanto a sua precariedade quanto o seu direito de persistir (BUTLER, 2019a, p. 92).

A Sede Regional Metropolitana do Instituto Nacional de Direitos Humanos (INDH) informou no dia 7 de novembro de 2019 que nos vinte dias anteriores receberam cerca de 2300 denúncias de violações dos direitos humanos. O conteúdo das denúncias recebidas baseia-se nos atos de violação cometidos por policiais chilenos durante as três semanas de manifestações e também por membros do Exército chileno, limitados aos dias do Estado de Exceção. De maneira geral, as acusações são por vários atos de tortura, crime pelo qual foram feitas 72 queixas

²¹¹ “A política nos fez delegar nosso poder a outras pessoas. Portanto, trata-se de retomar o poder em seu próprio corpo e em seu próprio povo. Você sente que está fazendo alguma coisa quando sai, por isso acho que o gesto de tocar as panelas tem sido tão importante, as pessoas vão e sentem que estão fazendo algo com o seu próprio corpo e você não está delegando isso a outro representante ação política. Nosso único território real é o corpo. Nem todas as pessoas têm casa própria, nem todas as pessoas têm carro, nem todo mundo tem espaço de contenção, o corpo é o ponto zero do mundo, diz Rita Laura Segato e Foucault diz, é o território, é o que nos faz ser quem somos, e a partir do corpo existimos e agimos, sentimos e vivemos”, explica a atriz (MONTESINOS, 2019, sp, tradução nossa).

(CHILE, 2019), incluindo atos de violência sexual, como despojar as/os detidas/os, ameaçá-las/los, apalpar e estuprá-las/los (VIÉITEZ, 2019). Quando cumpriu um mês de protestos, o mesmo Instituto anunciou que somavam 23 mortos e 2391 civis feridos por confrontos entre manifestantes e agentes do estado (MONTES, 2019).

Os protestos, a partir da reação do Estado, passaram a dirigir diretamente contra o governo de Sebastián Piñera, exigindo uma nova Constituição que substitua a Constituição de 1980, escrita durante o mandato do ditador Augusto Pinochet (1973-1990), e para garantir a igualdade e a proteção das mulheres (VIÉITEZ, 2019).

Um ano depois, em 25 de outubro de 2020, os chilenos foram às urnas para aprovar o plebiscito com 78% do eleitorado votando pela mudança da Carta atual e 22% rejeitaram a proposta (PICHEL, 2020). A Assembleia Constituinte será formada em outra eleição em abril de 2021, com paridade de gênero, e completamente formada por novos membros eleitos, sem necessidade de filiação partidária. Além de apresentar uma cota de assentos reservados para os povos indígenas, embora ainda não se tenha definido quantos e como serão eleitos.

Um dos argumentos contrários à Constituição de 1980 é de sua ilegitimidade de origem, isto é, ter sido elaborada durante a ditadura militar. Ainda que o texto tenha sido modificado em 1989 e 2005, por exemplo, revogando a parte que estabelecia um pluralismo político limitado no primeiro momento e, mais tarde, uma reforma constitucional que

se recalcó la eliminación de los llamados “enclaves autoritarios”, mediante la supresión de los senadores vitalicios e institucionales, la reforma al sistema de nombramiento de los miembros del Tribunal Constitucional (“TC”) y la disminución del poder del Consejo de Seguridad Nacional y de las Fuerzas Armadas vis à vis el Presidente de la República²¹² (DÍAZ DE VALDÉS JULIÁ, 2009, p. 35).

Foi celebrado pelo Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) em 2021, no Chile, com uma roda de debate “Reparación ayer y hoy”, os 30 anos da apresentação do relatório da Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação, também conhecida como Comissão Rettig, a primeira instância a apurar a verdade sobre as violações de direitos humanos ocorridas durante a ditadura. Dos avanços na reparação das vítimas, por exemplo, houve a criação do Programa Integral de Assistência e Reparação em Saúde e Direitos Humanos (PRAIS), a outorga de bolsas

²¹² A eliminação dos chamados “enclaves autoritários” foi enfatizada, através da supressão de senadores vitalícios e institucionais, a reforma do sistema de nomeação dos membros do Tribunal Constitucional (“TC”) e a redução do poder do Conselho de Segurança Nacional e das Forças Armadas perante o Presidente da República (JULIÁ, 2009, p. 35, tradução nossa).

de estudo para as famílias das vítimas, promoção e criação de locais de memória histórica e avanços na justiça, especificamente nos processos judiciais por violações de direitos humanos que culminaram em 662 agentes condenados da ditadura (CHILE, 2021). Presentes no evento Sergio Micco, diretor do INDH, Fabián Salvioli, Relator Especial da Organização das Nações Unidas (ONU), e Elizabeth Lira, psicóloga e ganhadora do Prêmio Nacional de Humanidades, discutiram a importância desse marco histórico que convida a observar o passado, resgatar lições e enfrentar o presente. Salvioli destacou que o Chile precisa urgentemente modernizar as forças da ordem e da segurança pública, porque “no hay seguridad de la población cuando el personal de seguridad no entiende los límites democráticos en su actuar. El uso legítimo de la fuerza tiene límites claros, solo hay que capacitar a las fuerzas de seguridad para que la apliquen efectivamente”²¹³. Em seguida, foi a vez de Elizabeth Lira que destacou que “la mayoría de las víctimas de la dictadura vivieron las violaciones a los derechos humanos como un asunto privado”, então veio a Comissão da Verdade e da Reconciliação para recolher os relatos “y mostró las huellas y cicatrices de estas personas en Chile”²¹⁴, entretanto que “han persistido en la sociedad, la desigualdad y la violencia, y no nos podemos conformar con lo que hicimos con las víctimas de la dictadura, tenemos que preocuparnos de las actuales víctimas”²¹⁵ (CHILE, 2021).

Consideramos que *Lumpérica* tratou de reivindicar direitos quando não se tinha nenhum. A performatividade do texto está em certos atos que os personagens realizaram e que tiveram um efeito subversivo. A aliança entre os pálidos e L. Iluminada é criada pela precariedade, em que se “pode operar, ou está operando, como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo” (BUTLER, 2019a, p. 34). Entender os atos corporais como performativos é ler “os modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo, e esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las” (BUTLER, 2019a, pp. 36-37).

²¹³ “não há segurança para a população quando o pessoal da segurança não entende os limites democráticos de suas ações. O uso legítimo da força tem limites claros, basta treinar as forças de segurança para aplicá-la com eficácia” (CHILE, 2021, tradução nossa).

²¹⁴ “grande parte das vítimas da ditadura viviam as violações de direitos humanos em caráter privado, por isso a Comissão de Verdade e Reconciliação recolheu as histórias, e mostrou os vestígios e cicatrizes dessas pessoas no Chile” (CHILE, 2021, tradução nossa).

²¹⁵ “a desigualdade e a violência persistem na sociedade e não podemos nos conformar com o que fizemos com as vítimas da ditadura. Temos que nos preocupar com as vítimas atuais” (CHILE, 2021, tradução nossa).

Além disso, o texto sofreu mudanças imperativas por causa da censura, escondeu referências à Cidade de Santiago como nomes de ruas e praças, eliminando qualquer sinal de realidade. Os manuscritos inéditos de Diamela Eltit, adquiridos pela Biblioteca da Universidade de Princeton, não trabalhados nesta dissertação, informam que, apesar de estar submetida à censura e a uma sociedade militarizada, a autora optou por uma escrita resistente à ordem autoritária e à ditadura chilena. Miranda (2017), por exemplo, aponta que ao ler os manuscritos originais de *Lumpérica* encontram cortes, páginas não publicadas e capítulos com partes excluídas, adições e comentários.

O espaço público, de forma ficcionalizada, é tomado

por aqueles que não têm nenhum direito existente de se reunir nele, indivíduos que emergem das zonas de desaparecimento para se transformar em corpos expostos à violência e à morte enquanto se reúnem e persistem como fazem. Na realidade, eles têm o direito de se reunir, livres da intimidação e das ameaças de violência, direito que é sistematicamente atacado pela polícia, pelo exército, por gangues contratadas ou por mercenários. Atacar esses corpos é atacar o próprio direito, uma vez que quando esses corpos agem, eles estão exercendo um direito que está fora do regime, contra ele e em face dele (BUTLER, 2019a, p. 92).

Logo, a ficção se apresenta como uma alternativa para a persistência e resistência dos corpos contra as forças que buscam a sua erradicação durante a ditadura militar chilena, diante da impossibilidade de que as reivindicações políticas fossem realizadas por eles naquele momento histórico. A praça ficcional do romance, responsável por receber os pálidos e L. Iluminada e ser o local em que eles ganham suas identidades, a partir do reflexo do painel publicitário, é, segundo Miranda (2017), a Praça Italia que, iluminada pelos outdoors de néon dos edifícios Turri, é a alegoria da chegada do neoliberalismo e de uma cidade dividida em duas, segregada economicamente.

A revolta popular do Chile de 2019-2021 se originou de um fato particular e se manteve ao constatar que as reformas econômicas que aconteceram durante a ditadura militar afetam ainda hoje a população mais vulnerável. As performances ainda possibilitam o registro e a permanência daquilo que se sabe, sem a necessidade de recorrer a caracteres gráficos, apresentando-se como outro tipo de arquivamento (RAVETTI, 2003). O repertório é o que será responsável por guardar e encenar a memória e as práticas incorporadas, como um sistema de conhecer e transmitir conhecimento, isto é, guardar todos esses atos que são vistos como conhecimento efêmero.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nos contaron que en esas fundaciones hubo vencedores y vencidos.
Yo digo que eso es verdad a medias: hubo vencidos y muertos. Nada más.*
Diamela Eltit

Como visto ao longo desta dissertação, a performance pode ser vista não apenas como um objeto de análise, mas também como uma episteme, um modo de conhecer. Escolher ler e analisar *Lumpérica* por meio da escrita performática e da performance, como lentes teóricas e metodológicas, apesar de uma escolha ousada, demonstrou ter sido frutífera.

Objetivando ler a assinatura estilística eltiana, por meio da perspectiva do transgênero performático, fomos capazes de identificar que *Lumpérica* atua, em parte, como arquivo, pois recupera gestualidades e formas de reagir a um passado não repetível, perdido. Narra-se uma intervenção ficcional sobre o passado, que reverbera no presente chileno, como observado no capítulo “O levante pela dignidade”.

A autora também se mostra capaz de registrar em sua escrita a interação com outros elementos da narrativa: rituais, performances artísticas, políticas e culturais e fotografia. Superam-se os suportes tradicionais (ou convencionais) na escritura, deixando à mostra a contaminação ou, nas palavras de Eltit, o incesto entre as artes. Os registros dessas experiências proporcionam um reconhecimento:

[...] O autor, mediante sua primeira performance como narrador, propõe-se a si mesmo veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade e o faz, muitas vezes, mediante o aparecimento de si mesmo, o que confere à escrita uma nuance mais ou menos autobiográfica, confessional ou testemunhal. Trata-se de uma interação entre o público e o privado, o pessoal e o comunitário (RAVETTI, 2011, p. 38).

Outra característica da escrita performática em *Lumpérica* se vê como um desprezo àquele discurso quase transparente que, para explicar e interpretar, não tem medo de reduzir para tornar-se compreensível. Eltit pensa nas palavras como espaço privilegiado, por onde fluem os sentidos, não tem medo de ser classificada como hermética. Muito pelo contrário, ainda introduz certo registro de oralidade, quando transporta para a arena literária a voz, criando um jogo por meio de códigos e meta-códigos literário-linguísticos, que ora abrem e ora fecham caminhos para a compreensão da obra.

Todas essas características, vistas por Ravetti (2011) como pertencentes ao transgênero performático, são somente identificadas se o leitor estiver disposto a colocar as lentes de uma leitura também performática, uma vez que não se trata de um texto que inclua e dê as instruções ou as formas de interpretação.

Apesar de suas qualidades intrínsecas, enquanto obra literária criativa e importante no marco da história da literatura escrita por mulheres na América Latina, após o seu lançamento ficou um período em esquecimento parcial, o que, por si, não seria grave, se não tivesse se transformado em alvo de rejeição generalizada e de despojamento de Eltit do campo de autoria literária chilena, por um curto período. Como trabalhado no capítulo “A intervenção perturbadora na ordem”, na revisão dos artigos publicados em seções de crítica cultural, a preferência geral parecia pesar sobre uma literatura mais leve e breve, conectada com a cultura midiática do que com o esforço da leitura demorada de textos complexos.

Acreditamos que, a princípio, a maneira de Eltit apresentar seu primeiro livro se fez pela necessidade de construção de uma nova poética, que surge contradizendo a cultura conservadora manifestada pelo poder político e econômico do Chile, e que se inscreve em um novo marco artístico, ampliando as fronteiras estabelecidas por práticas literárias tradicionalistas/convencionais. Além disso, é interessante notar como o uso do corpo da mulher pode ser lido através da potencialidade metafórica de uma desobediência dos códigos (políticos, sociais, simbólicos, sexuais, literários). O texto fragmentado e com uma linguagem que exige atenção será também a marca de Eltit nas obras ficcionais seguintes, onde uma crítica ao capitalismo neoliberal é recorrente. Suas personagens mulheres e sujeitos marginalizados, dissidentes, são vistos como os que expõem as contradições do sistema, que difama quem o explora através de mecanismos sexistas e racistas.

A maneira como a autora trabalha com esses elementos simbólicos e alegóricos tende a desconstruir o gênero, tanto literário como sexual, em seus estereótipos tradicionais. Abre espaço para uma nova configuração societária, não baseada nos tabus, dicotomias binárias e construções sociais que estabelecem uma violenta hierarquização. Portanto, a escrita performática elaborada por Eltit também se configura por criar um espaço na fronteira, na margem, trabalhando na penumbra com temas sociais e culturais.

Concluimos, portanto, reconhecendo que a escrita performática de Diamela Eltit se manterá no período pós-ditadura, exigindo de seu leitor uma leitura desautomatizada e atenta,

com possibilidades de reconhecer em seu texto elementos da história do Chile, a partir das críticas frequentes às ideias econômicas neoliberais e o protagonismo dos excluídos, marginalizados, desempregados e também os perseguidos pela ditadura. A politização da violência em *Lumpérica* é feita no espaço público, uma vez que são trazidos ao centro da praça, âmago do texto. Espera-se que seja visto como a memória individual da autora, presente no texto performático, pode apresentar uma nova maneira de reconstruir a memória coletiva.

Consideramos que mais que um trabalho estético ou político, *Lumpérica* trata-se de um trabalho de sobrevivência, de não deixar desaparecer os lugares de subjetivação, que são criados para se ver, se ouvir, se ler e se escrever e decisivos para se reconhecer e se criar. O performático torna-se então uma forma privilegiada de discernir essa ação estratégica de sustentar uma forma de memória, a partir da pessoal, que configura a coletiva e vice-versa.

REFERÊNCIAS

A caverna dos sonhos esquecidos. Direção: Werner Herzog. Canadá, Estados Unidos, França, Alemanha, Reino Unido, IFC Films e Sundance Selects, 2010. 1 DVD (90 min). Título original: Cave of forgotten dreams.

ACUÑA, María Elena. “Conceptos fundamentales: Posición occidental del sujeto teórico, tensiones sobre la idea biologicista de la mujer”, material do curso “Introducción a las teorías feministas”, transmitido em **UAbierta**, Universidad de Chile, 2019.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Editora Rocco, 2017.

AMORÓS, Mario. **Chile, la herida abierta**. Paz con Dignidad, Ahimsa, 2001.

ALMAZÁN, Vivian Lavín. Un mecanismo de resistencia: Diamela Eltit. **Semana**, Santiago, 20 out. 2017. Disponível em: <<https://www.semana.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/arte-importante-de-chile-contemporaneo-de-mujeres-diamela-eltit/66201/>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

ANDERSON, Perry. O balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo. (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARDELLI, Marta González. Vivir en la Plaza de la Dignidad. **El desconcierto**, Santiago, 26 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2019/12/26/vivir-en-la-plaza-de-la-dignidad.html>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

BARTKY, Sandra Lee. **Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression**. Routledge, 1990.

BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BERENGUER, Carmen. Feminismo y política. **El desconcierto**, 8 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.eldesconcierto.cl/2020/03/08/feminismo-y-politica/>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

BIBLIOTECA Nacional de Chile. Ollas comunes en dictadura. In: Familia y alimentación en Chile (1911-2016). **Memoria Chilena**. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-542753.html>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

BORGES, Elisa de Campos. Os 31 anos de Golpe Militar no Chile. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 29, n. 01, 2004. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/9959/7398>>. Acesso: 29 de março de 2018.

BORTIGNON, Martina. Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalência como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica neoliberal. **CONFLUENZE. Rivista di Studi Iberoamericani**, vol. 3, n. 2, 2011. Disponível em: <<https://confluenze.unibo.it/article/view/2386>>. Acesso em: 08 nov. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

BRITO, Eugenia. **Campos minados: literatura post-golpe en Chile**. Editorial cuarto propio, 1990.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução Fernanda Siqueira Miguens. Revisão técnica Carla Rodrigues. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 17. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2019b.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**, n. 6, 2013. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Robson._Milton_Singer_e_as_P._C..pdf?1507034520>. Acesso em: 8 jun. 2020.

Carlos Nader e Diamela Eltit falam sobre militância política de suas obras. **O Globo**, 28 jul. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/carlos-nader-diamela-eltit-falam-sobre-militancia-politica-de-suas-obras-21645339>>. Acesso em: 15 set. 2020.

CÁRDENAS, María Teresa. Otro giro a la literatura. **El Mercurio**, Santiago, (suplemento "Revista de libros"), p. 8-9, 3 ago. 2002. Arquivo de Referências Críticas. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-591454.html>>. Acesso em: 7 out. 2020.

CARREIRA, André et al. (Org.). **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

CASTRO RODRÍGUEZ, Gabriel. Novela abandonada busca lector. **El Expreso**, Santiago, 17 nov, 1998. Arquivo de Referências Críticas. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-292927.html>>. Acesso em: 10 set. 2020.

CECCONI, Sofía. Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. **Trans. Revista Transcultural de Música**, n. 13, p. 1-13, 2009.

CHILE. Instituto Nacional de Derechos Humanos. **INDH RM recibe 2300 denuncias por vulneraciones de DDHH en 20 días**. Santiago, 7 nov. 2019. Disponível em:

<<https://www.indh.cl/indh-rm-recibe-la-historica-cifra-de-mas-de-2300-vulneraciones-de-ddhh-en-20-dias/>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

CHILE. Instituto Nacional de Derechos Humanos. **Reparación ayer y hoy: INDH conmemora los 30 años del Informe Rettig**. Santiago, 4 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.indh.cl/reparacion-ayer-y-hoy-indh-conmemora-los-30-anos-del-informe-rettig>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

CHILE. Yeguas del Apocalipsis. **La conquista de america**, 1989. Disponível em: <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. 3. ed. São Paulo: Perspectiva: 2011.

CONTRERAS, Sandra Palestro; BRAVO, María Soledad Rojas. Violencia hacia las mujeres: un problema estructural. In: **Anales de la Universidad de Chile**. 2018. p. 313-329.

COSER, Miriam Cabral. Modelo mariano e relações de poder na Dinastia de Avis. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011.

DAWSEY, J. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 2, p. 527-570, 1 dez. 2007.

DE LA FUENTE, José Alberto. Vanguardias literarias: ¿una estética que nos sigue interpelando?. **Literatura y lingüística**, p. 31-50, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DÍAZ DE VALDÉS JULIÁ, José Manuel. La reforma constitucional del año 2005: contexto, impacto y tópicos pendientes. **Revista ACTUALIDAD JURIDICA**, v. 20, p. 35, 2009. Disponível em: <<https://derecho.udd.cl/centro-justicia-constitucional/files/2015/08/La-reforma-constitucional-del-a%C3%B1o-2005.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

Diamela Eltit: Zona de dolor. Diamela Eltit. Lotty Rosenfeld. Santiago, Chile, 1980. 14m51s. Disponível em: <<https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/performances-adicionais/diamela-eltit-zona-de-dolor>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

DINGES, John. **Os anos do Condor**: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DORE, Elizabeth. One step forward, two steps back: Gender and the State in the long nineteenth century. In: DORE, E.; MOLYNEUX, M (Org.). **Hidden Histories of Gender and the State in Latin America**. Duke University Press, 2000.

ELTIT, Diamela. Diamela Eltit lee un fragmento de Lumpérica en un prostíbulo en Santiago, 1979. **Memoria Chilena**, Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-545730.html>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

_____. **Emergencias**: escritos sobre literatura, arte y política. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, E-Book, 2014.

_____. **Lumpérica**. Santiago: Las ediciones del ornitorrinco, 1983.

_____. Performance Zonas de dolor I, 1980. **Memoria Chilena**, Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-65823.html>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FIGUEIREDO, Janaína. Drama de chilena que teve bebê arrancado da barriga na ditadura Pinochet vira filme: 'Quero que o mundo saiba'. **O Globo**, 20 mai. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/celina/drama-de-chilena-que-teve-bebe-arrancado-da-barriga-na-ditadura-pinochet-vira-filme-que-ro-mundo-saiba-23678242>. Acesso em: 30 mar. 2021.

FRANCETV SLASH/CAUSES. “P*te”, “sal*pe”: ces femmes ont une réponse badass - **Clit Revolution #7**. Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/9GX-YYlksgQ>>. Acesso em: 28 mar. 2021. 12:42.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (Ed.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Bazar do Tempo, 2019.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

GAJARDO, Alejandra. Diamela Eltit y su novela premiada. **La Epoca**, Santiago, 11 nov. 1995. Archivo de Referencias Críticas. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-166393.html>>. Acesso em: 10 set. 2020.

GALAZ, Gaspar; IVELIĆ, Milan. **Chile, arte actual**. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1 ed. 13 reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, Clifford. **Conocimiento local**: Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Tradução de Alberto López Bargados. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos**: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna. Do impressionismo até hoje**. São Paulo: Zahar, Edição do Kindle, 2013.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Ciencia, cyborgs y mujeres**: la reinención de la naturaleza. Universitat de València, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução de Bhuvli Libanio. 10 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

HUHTAMO, Erkki. Time traveling in the gallery: an archeological approach in media art. In: **Immersed in technology**. MIT Press, 1996. p. 233-268.

INGRAM, Paul. Songs, Anti-Symphonies and Sodomist Music: Dadaist Music in Zurich, Berlin and Paris. **Dada/Surrealism**, v. 21, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1334&context=dadasur>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

JOHNSON Allan G. **Dicionário de Sociologia**: guia prático da linguagem sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JUSTIÇA chilena rejeita ação policial contra grupo feminista LASTESIS. **Yahoo Notícias**, 4 jan. 2021. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/justi%C3%A7a-chilena-rejeita-a%C3%A7%C3%A3o-policial-203349494.html>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

KERCKHOVE, Derrick de. A arquitetura da inteligência: interfaces do corpo, da mente e do mundo. In: **Arte e vida no século XXI-tecnologia, ciência e criatividade**, DOMINGUES, Diana (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 15-26.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Performance Studies, **Rockefeller Foundation**, Culture and Creativity. 1999.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque**: a ascensão do capitalismo de desastre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LASTESIS. **En relación al sobreseimiento definitivo de las denuncias de carabineros de Chile en nuestra contra**. Valparaíso, Chile. 4 jan. 2021. Instagram: @LASTESIS. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CJoNX0wJ_j0/>. Acesso em: 28 mar. 2021.

Lanzamiento de "Lumérica". **Apsi**, Santiago, Chile, n. 133, p. 2, 17 dez. 1983. Arquivo de Referências Críticas. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-560387.html>>. Acesso em: 7 out. 2020.

LAZZARA, Michael J. **Los años de silencio: Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura**. Editorial Cuarto Propio, 2002.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix. 2019.

LETPE, Nathaly. "Un violador en tu camino" en lengua de señas: la intervención de "Las Tesis" que caló hondo en el mundo y de la forma más inclusiva. **Publimetro**, 02 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.publimetro.cl/cl/social/2019/12/02/las-tesis-violador-camino-intervencion-lengua-senas-inclusion-viral.html>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Flor de açafrão: takes, cuts, close-ups**. Autêntica, 2017.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina: uma especulação**. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas. **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/ISSUE17.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2020.

LUGONES, Maria. Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. **Revista Internacional de Filosofía Política**, México, N. 25, p. 61-76, 2005. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/592/59202503.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2019.

MEAD, Margaret. **Cultura y compromiso: Estudio sobre la ruptura generacional**. Tradução de Eduardo Goligorsky. 2ª ed. Granica editor, 1971.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIRANDA, Rodrigo. Manuscritos sonámbulos: La trastienda de Lumpérica en los archivos de Diamela Eltit en Princeton. **Isla Flotante**, v. 1, n. 6, 2017. Disponível em: <<http://revistas.academia.cl/index.php/islaflotante/article/view/648>>. Acesso em: 08 nov 2017.

MOLYNEUX, Maxine. Twentieth-Century: State Formations in Latin America. In: DORE, E.; MOLYNEUX, M (Org.). **Hidden Histories of Gender and the State in Latin America**. Duke University Press, 2000.

MOLINA, Giobanna Buenahora. Cuerpo y lenguaje para la formulación de una imagen: fragmentos de Lumpérica de Diamela Eltit. **La Manzana de la discordia**, v. 10, n. 2, p. 45-53, 2015.

MONTECINO, Sonia. Símbolo mariano y constitución de la identidad femenina en Chile. **Estudios públicos**, n. 39, 1990.

MONTENEGRO, Luna Follegati. El feminismo se ha vuelto una necesidad: movimiento estudiantil y organización feminista (2000-2017). In: **Anales de la Universidad de Chile**. 2018. p. 261-291.

MONTES, Rocio. La cultura sale a la calle en Chile para apoyar las protestas. **El País**, Santiago de Chile. 22 nov. 2019. Disponible em: <https://elpais.com/cultura/2019/11/21/actualidad/1574349151_671947.html>. Acceso em: 16 jul. 2020.

MONTESINOS, Elisa. Performance y protesta: poniendo el cuerpo a las balas. **El Desconcierto**, 02 nov. 2019. Disponible em: <<https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2019/11/02/performance-y-protesta-poniendo-el-cuerpo-a-las-balas-2.html>>. Acceso em: 27 mar. 2021.

NEUSTADT, Robert. Interrogando los signos: conversando con Diamela Eltit. **Inti: Revista de literatura hispánica**, v. 1, n. 46, p. 30, 1997.

NEGRETE, Juan M. ¿ROMPER EL PACTO?. **Partidero**, 06 mar. 2021. Disponible em: <<https://partidero.com/romper-el-pacto/>>. Acceso em: 05 jun. 2021.

NO+ (1983 – até o presente). **Instituto Hemisférico de Performance e Política**. Disponible em: <<https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/501-cada-nomas?tmpl=component&print=1>>. Acceso em: 07 jun. 2021.

Novela en tiempos hostiles. **La Nación**, Santiago, 25 dez. 1994. Archivo de Referencias Críticas. Disponible em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-321912.html>>. Acceso em: 10 set. 2020.

OLEA, Raquel. El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, año 1993, n° 42. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/40356718>>. Acceso em: 07 nov 2017.

PARK, Paula Chungsun. Las heridas incensurables de E. Iluminada: análisis de la vigilancia del lenguaje corporal en "Lumpérica". **Línguas & Letras**, 2010, v. 11, n. 20, p. 225-241. Disponible em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/2900>>. Acceso em: 08 nov. 2017.

PASTÉN, J. Agustín. Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit. **A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos**, vol. 10, n. 1, p. 88-123, 2012.

PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit.** Tese. (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PEDRON, Denise Araújo. A escrita/performance de Diamela Eltit. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 21, n. 1, p. 53-65, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18423>>. Acesso em: 09 nov. 2020.

PÉREZ-LABORDE, Elga. El texto literario como registro histórico y conciencia crítica en América Latina. comunicaciones. Actas del II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia. 2012. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasil_2012/15_perez_laborde.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2021.

PÉREZ-LABORDE, Elga. Perspectiva chilena da Literatura Latino-americana contemporânea. In: NUTO, João Vianney Cavalcanti; PÉREZ-LABORDE, Elga. **Em Torno à Integração: Estudos Transdisciplinares.** Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2008.

PEDROSA, Célia et al. **Indicionário do contemporâneo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PETRAS, James. El ‘milagro económico’ chileno: crítica empírica. **Nueva Sociedad**, n. 113, p. 146-158, 1991.

PICHEL, Mar. Chile aprova plebiscito histórico: por que é tão polêmica a Constituição que 78% dos chilenos decidiram trocar. **BBC News**, 26 out. 2020. Disponível: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54689493>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e as possíveis rotas de fuga para a crise atual.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

PRECIADO, Paul B. **O feminismo não é um humanismo.** Trad. Charles Feitosa. 2014. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4289596/mod_resource/content/0/PRECIADO_Feminismo-nao-e-humanismo.pdf>. Acesso em: 29 out 2019.

PUSSYRIOT. **MANIFESTO AGAINST POLICE VIOLENCE / PUSSY RIOT x LASTESIS.** Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/UPfcb9aTcl0>>. Acesso em: 28 mar. 2021. 08:38.

PUSSYRIOT; LASTESIS. **MANIFESTO AGAINST POLICE VIOLENCE / RIOT x LASTESIS.** Medium, 28 mai. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@nadya.tolokno/manifesto-against-police-violence-riot-x-lastesis-4703d6a6a1b7>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latinoamericanas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RAMA, Ángel. El Boom en perspectiva. In: Rama, Ángel. **La crítica de la cultura en América Latina**. Fundación Biblioteca Ayacuch, 1985.

RAMOS, L. F. O conceito de performativo, a performance e o desempenho espetacular. **Revista de Artes do Espetáculo**, v. 4, p. 149–154, 2013.

RAVETTI, Graciela. Estrategias performativas en la construcción del género: Mujeres escritoras contemporáneas en el cono sur de América. **Revista Ártemis**, vol. 6, p. 1-13, 2007.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: _____. ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2002.

RAVETTI, Graciela. **Nem na pedra, nem no ar: reflexões sobre literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. Traduções: Melissa Gonçalves Boechat e Karla Fernandes Cipreste. In: _____. **O corpo em performance: imagem, texto, palavra**. Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo (organizadores). Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

RIBEIRO, Leticia Parente. A apresentação da espera nos espaços públicos: modos de ocupar, formas de olhar. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [Online], Debates, ano 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/68946>>. Acesso em: 22 fevereiro 2018.

RICALDES, João. **História da Arte em 20 Lições**. Mogi Mirim, Edição do Kindle, 2016.

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

RICHARD, Nelly. **La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis**. Editorial Cuarto Propio, 1994.

RICHARD, Nelly; CASABÁN, Consuelo Císcar. **Lo político y lo crítico en el arte: Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile**. IVAM, 2011.

RICHARD, Nelly. Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre géneros. In: _____. **Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973**. Escena de Avanzada y Sociedad. Documento FLACSO n.46, Ediciones metales pesados, 1990.

RÍOS SEGOVIA, Patricio. Chile, ni desprecio ni puro amor. **Cauce**, Santiago, 23 mar. 1987. Archivo de Referencias Críticas. Disponible em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-592735.html>>. Acesso em: 10 set. 2020.

RODRÍGUEZ, Jorge Pinto. **La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche**. De La Inclusión A La Exclusion. 2 ed. Santiago do Chile: Centro De Investigaciones Diego Barros Arana, 2003.

ROSEMBLATT, Karin Alejandra. Domesticating men: State building and class compromise in Popular-Front Chile. In: DORE, E.; MOLYNEUX, M (Org.). **Hidden Histories of Gender and the State in Latin America**. Duke University Press, 2000.

ROJAS, María Eugenia. **La represión política en Chile**: los hechos. Iepala Editorial, 1988.

ROJAS VALDEBENITO, Wellington. La nueva novela de Diamela Eltit. **La Tribuna**, Los Angeles, 9 jun. 1992. Archivo de Referencias Críticas. Disponible em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-192422.html>>. Acesso em: 10 set. 2020.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. Hombría y feminidad. **Historia contemporánea de Chile IV**, 2002.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Autêntica, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-humano**. Da Cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia**. Mauad Editora Ltda, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Taylor & Francis Group e-Library, 2004.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: An introduction. Routledge, 2013.

SCHOPF, Federico. **Del vanguardismo a la antipoesía**: Ensayos sobre la poesía en Chile. Santiago: LOM, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polémicas, manifiestos e textos críticos. Edusp, 1995.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (Ed.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Bazar do Tempo, 2019.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. Buenos Aires: Tinta limón, 2013.

SEGATO, Rita. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. 1a. edición. Puebla: Pez en el árbol, 2014.

SEPULVEDA, Magda. Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario. **Acta literaria**, Concepción, n. 37, p. 67-80, 2008. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482008000200006&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 08 nov. 2020.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 35-65, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 Jun. 2020.

SOLORZA, Paola Susana. Entrevista a Diamela Eltit: una literatura no consensual. Cuerpo, lugares border y resistencia. **Anclajes**, v. 20, n. 1, p. 79-89, 2016.

SANTOS, Neusa de Souza. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. México, 2011.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: _____. **ARBEX**, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2002.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance [prefácio]. In: _____. DAWSEY, John C. et al. **Antropologia e performance**: ensaios NAPEDRA. Editora Terceiro Nome, 2019.

TOLOKONNIKOVA, Nadya. LASTESIS. **Time**, 22 set. 2020. Disponível em: <<https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/>>. Acesso em: 28 de mar. 2021.

TORRES, Carmela. Chile: Yeguada Latinoamericana en “Estado de Rebeldía”. **La Izquierda Diario**, 13 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.laizquierdadiario.com/Yeguada-Latinoamericana-en-Estado-de-Rebeldia>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. Preface by Richard Schechner. New York: PAJ Publications, 1988.

VALENTE, Ignacio. Una novela experimental. **El Mercurio**, Valparaíso, 25 mar. 1984. Archivo de Referencias Críticas. Disponível em:

<<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-200579.html>>. Acesso em: 10 set. 2020.

VALENZUELA, María Elena. Las mujeres en la transición democrática. **El difícil camino hacia la democracia en Chile: 1982 - 1990**. Paul W. Drake e Ivan Jaksic (editores). Santiago: FLACSO, 1993.

VALENZUELA, María Elena. **La Mujer en el Chile Militar**: Todas íbamos a ser Reinas. Santiago: Ediciones Chile y América, 1987.

VAN DEURSEN, Felipe. A barulhenta praça que sacudiu o Chile por meses e foi calada pela covid-19. **Blog Terra à Vista**, 24 mai. 2020. Disponível em: <<https://terraavista.blogosfera.uol.com.br/2020/05/24/a-barulhenta-praca-que-sacudiu-o-chile-por-meses-e-foi-calada-pela-covid-19/?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

VERANI, Hugo. “Estrategias de la vanguardia”. In: PIZARRO, Ana (org.). **Palavra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Memorial/Unicamp, pp. 75-88, 1995.

VEGA, Matías. General Iturriaga decreta toque de queda en Santiago para afrontar graves disturbios. **Biobiochile**, Concepción, 19 out. 2019. Disponível em: <<https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-metropolitana/2019/10/19/general-iturriaga-anuncia-toque-de-queda-en-santiago-para-afrontar-graves-disturbios.shtml>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

VIDAL, Paloma. **Depois de tudo**: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea. Tese. (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIDAL, Virginia. Desafío de sospechosas. **Análisis**, Santiago, n. 261, p. 48-49, 9 jan. 1989. Arquivo de Referências Críticas. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-177490.html>>. Acesso em: 7 out. 2020.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. **Direcciones del vanguardismo hispanoamericano**. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos. 3ª ed. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - Ediunc, 2011.

VIÉITEZ, María. “Duerme tranquila, niña inocente”: la marea feminista chilena que canta contra el machismo. **Enfemenino**, Madrid, 28 novembro 2019. Disponível em: <<https://www.enfemenino.com/feminismo-derechos-igualdad/las-tesis-cancion-contra-violencia-machista-y-la-culpa-no-era-mia-s4007791.html>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

VITÓRIA, Carla; FARIA, Nalu; MORENO, Tica. **Reação patriarcal contra a vida das mulheres**: debates feministas sobre conservadorismo, corpo e trabalho. SOF, São Paulo, dezembro de 2016. Disponível em: <[https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/Cartilha-Sof\(1\).pdf](https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/Cartilha-Sof(1).pdf)>. Acesso 22 jun. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.