

As estratégias narrativas de *Lumpérica*, romance de Diamela Eltit

Narrative strategies of Lumpérica, novel by Diamela Eltit

Fernanda Alves dos Santos*
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Rafaela Scardino*
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

68

RESUMO: Neste artigo, busca-se apresentar e investigar as estratégias narrativas utilizadas pela autora chilena Diamela Eltit no romance *Lumpérica* (1983), baseando-nos em questões relativas a focos narrativos e elementos da ditadura militar chilena, utilizando elaborações teóricas levantadas por Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), Pierre Bourdieu (2004), Erving Goffman (2010) e Naomi Klein (2008). A partir da análise do *corpus*, aliada a textos críticos relevantes, propõe-se investigar os diferentes modos de narrar que compõem o romance, e como tais escolhas remetem ao período histórico do Chile no qual o romance foi escrito. Para isso, foi necessário compreender como se deu a instauração do governo militar chileno em 1973 e o discurso neoliberal vinculado a esse período.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura chilena contemporânea. Diamela Eltit. *Lumpérica*. Estratégias narrativas.

ABSTRACT: This article seeks to present and investigate the narrative strategy used by the Chilean author Diamela Eltit in the novel *Lumpérica* (1983), based on issues related to narrative focuses and Chilean military dictatorship, using theoretical elaborations proposed by Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), Pierre Bourdieu (2004), Erving Goffman (2010) and Naomi Klein (2008). Based on the analysis of the *corpus*, combined with relevant critical texts, we intend

* Mestra em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Este trabalho contou com apoio financeiro da CAPES.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

to investigate the different narrative strategies that make up the novel, and how they refer to the historical period of Chile in which the novel was written. For this, it was necessary to understand how the Chilean military government was established in 1973 and the neoliberal discourse linked to that period.

KEYWORDS: Contemporary Chilean literature. Diamela Eltit. *Lumpérica*. Narrative strategies.

Introdução

“Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada¹ [...]” (ELTIT, 1983, p. 07). Desta forma se inicia a primeira parte do primeiro capítulo de *Lumpérica* (1983), o romance experimental primogênito de Diamela Eltit. Experimental, porquanto não apresenta enredo com partes como apresentação, desenvolvimento e desenlace, além de mesclar os gêneros literários narrativo e poético.

Quando lançou sua primeira obra literária, Eltit já fazia parte do movimento de resistência contra o regime de 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, e pela performance *Zonas de dolor* em 1980, que também se deu na capital do país.

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. Pensavam 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 greves e manifestações eram uma

¹ Foi decidido apresentar o texto literário conforme a edição original (em espanhol), uma vez que não há edição em língua portuguesa.

impossibilidade em decorrência da imposição do toque de recolher e o Estado de Sítio.

Em sua performance *Zona de Dolor* 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. 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 foto da autora 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”. 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 e, por fim, a terceira parte é quando lava a calçada em frente ao bordel 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”. A artista, portanto, coloca o seu corpo em foco a partir da sua ressignificação política e social.

Nelly Richard, em 1986, acunha o termo *Escena de Avanzada*² para falar sobre um conjunto de artistas, no final da década de 1970, que tratou de produzir e pensar trabalhos culturais fora das instituições e circuitos comerciais. Essa denominação veio com objetivo de destacar suas características particulares e

² O termo “avanzada” vem da definição do conceito “vanguarda”, que provem do léxico militar, em que designa o avanço, *la avanzada*, de um corpo selecionado para abrir caminho às tropas que levarão adiante uma invasão territorial. As esferas políticas, mas, sobretudo, as esferas culturais (artísticas e intelectuais), se apropriaram do termo vanguarda, na história do modernismo, para nomear o adiantado e precursor de práticas que abrem caminho sob o sinal rebelde de uma batalha contra a tradição e as convenções (RICHARD, 2011).

diferenciais, isto é, buscava evidenciar trabalhos com arte e sobre arte, que apresentavam experimentação formal e politização do estético e se afastar do que identificava como “epopeia modernista da vanguarda” que poderia suprimir a especificidade local (RICHARD, 2011, p. 15). 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, 1986).

O grupo CADA é parte dessa cena de arte chilena, pois 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). 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 as forças de mudança mobilizadas por referentes de esquerda) (RICHARD, 1994, pp.38-39).

Lumpérica (1983), embora tenha sofrido mudanças imperativas por causa da censura (escondeu referências Cidade de Santiago como nomes de ruas e praças, eliminando qualquer sinal de realidade), não deixa de se apresentar contrariamente à ordem autoritária operante (MIRANDA, 2017), isto é, contrária ao governo da ditadura militar chilena e ao seu mecanismo de censura. Contudo, o cenário literário chileno recebeu a obra com reações opostas, ora com fascinação ora com horror (OLEA,1993). Não exclusivamente pela dificuldade de leitura e transgressão das convenções do gênero, uma vez que os capítulos não trazem uma narrativa linear e apresentam diferentes tipologias textuais, mas também por ter sido classificado como uma produção que “não

se comprometia com o processo de recuperação democrática e tampouco denunciava a repressão” (OLEA, 1993).

Dividido em dez capítulos, que apresentam gêneros distintos e, além disso, podem ser lidos de forma independente um do outro, o livro subverte o formato tradicional de romance. O primeiro capítulo é ambientado majoritariamente em uma praça pública, em que são observadas as ações da personagem L. Iluminada e dos pálidos, através da lente de uma câmera de vigilância. Este capítulo, que é subdividido em quatro partes, é narrado por um observador, que se serve do olhar de uma câmera captando os eventos que acontecem na praça para a criação de sua voz poética.

Na medida em que os subcapítulos do primeiro capítulo terminam, somos apresentados a um roteiro cinematográfico com “comentários”, “indicações” e “erros” da primeira, segunda e terceira cena que foram descritas em cada subcapítulo, com orientações para filmagem e refilmagem dos episódios ocorridos na praça, apresentados ao leitor como uma simulação de gravação de um filme. A voz narrativa desses comentários será retomada no segundo e sétimo capítulos, que tratam de um interrogatório entre duas personagens, homens, sobre o desenvolvimento das cenas expostas no primeiro capítulo. Essas duas personagens desempenham de interrogador e interrogado.

O terceiro capítulo está fragmentado em 31 pequenos textos e trazem diferentes imagens. A voz narrativa permanece distante, como uma câmera, porém agora a mulher assume outros nomes, todos de animais, mamíferos, de sexo feminino: vaca, mula, égua, cadela... Palavras que acumulam sentidos que habitam o imaginário popular machista e patriarcal. Conforme lhe são atribuídas essas novas identidades a partir da animalidade, é reforçada a noção de domínio do sexo masculino sobre o feminino.

O quarto capítulo se apresenta com o título “Para la formulación de una imagen en la literatura” e está subdividido em seis subcapítulos. Nos subcapítulos um, dois e três, há uma personagem mulher. No primeiro está sentada em um banco da praça observando a movimentação das pessoas que passam por ela. No segundo se encontra em um quarto de hospital, trata-se de L. Iluminada (“Haciéndoles falta, carente de cuidados, asombrada por su nueva condición, retirada de su invento gemelo a su trasposición, se dice L. Iluminada y crece de asombro”)³ (ELTIT, 1983, p. 70). O quinto capítulo apresenta o título “¿Quo vadis?”, que é uma frase latina que significa “Para onde vais?” ou “Aonde vais?”, e está dividido em quatro partes. Aqui se retoma a ambientação da praça, porém em um dia diferente do relato do primeiro capítulo. Nesta noite, chove e nenhum pálido está na praça. O sexto capítulo tem poemas que se apresentam como grafitados no ambiente ficcional do romance. O oitavo, com o título de “Ensayo General”, tem uma foto da autora Diamela Eltit, com os braços enfaixados (mesma foto usada no vídeo da performance *Zona de dolor*, 1980) e diversos fragmentos de textos, entrelaçando o romance, os cortes realizados propositalmente nos braços que resultaram na foto presente no livro e a experiência de escrita. O capítulo nono, com o título “Escenas múltiples de caídas”, apresentam quinze roteiros da última cena, a queda de L. Iluminada na praça. Por fim, com o décimo capítulo, o último, obtém-se uma nova maneira de se contar uma história semelhante à do primeiro capítulo, com narração em terceira pessoa, porém com uma linguagem mais próxima à do cotidiano.

Os capítulos nos quais se detém a presente análise são os de número 1, 2 e 7 – não titulados –, sendo considerados os conceitos de focos narrativos para investigar as diferentes estratégias que compõem estes três capítulos de *Lumpérica* (1983) e como estas remetem ao período histórico no qual o romance

³ “Fazendo a eles falta, sem cuidados, aturdida com sua nova condição, retirada de sua invenção gêmea para sua transposição, se diz L. Iluminada e cresce seu espanto” (ELTIT, 1983, p. 70, tradução minha).

foi escrito, quando a Ditadura Militar comandada pelo General Augusto Pinochet completava 10 anos.

No ano em que *Lumpérica* foi publicado, 1983, o Chile estava no seu décimo ano de uma ditadura militar que, desde o primeiro dia de sua instauração, em 11 de setembro de 1973, impôs o 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.

Aos eventos que se desenrolaram no dia do golpe de estado, o General Augusto Pinochet se referia como guerra. A capital do Chile, Santiago, se transformou certamente em algo semelhante a uma zona de guerra, com tanques que atiravam conforme ganhavam terreno nas avenidas e jatos de combate que bombardeavam prédios do governo. Mesmo que o golpe não tenha se 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:

Com a morte de Allende, a prisão de seus partidários e a ausência de resistência popular, a grande batalha da junta militar havia terminado no meio da tarde. [...] Matar e prender o governo, no entanto, não foi suficiente para o novo governo da junta. Os generais sabiam que sua permanência no poder dependia do apavoramento sincero dos chilenos [...]. Nos dias que se seguiram, aproximadamente 13.500 civis foram capturados, colocados em caminhões e presos, de acordo com um relatório da CIA tornado público. Milhares foram mandados para os dois principais estádios de futebol de Santiago – o Chile e o enorme Nacional. Dentro do estádio Nacional, a morte substituiu o futebol como espetáculo público. Os soldados rondavam as arquibancadas com ajudantes encapuzados que apontavam os “subversivos”; os selecionados eram arrastados para os vestiários, cujos compartimentos eram transformados em câmaras de tortura provisórias. Centenas foram executados. Cadáveres começaram a aparecer nas laterais das principais avenidas ou boiando nos canais escuros da cidade (KLEIN, 2008, p. 96-97).

O golpe de estado interrompeu o projeto nacional defendido por Salvador Allende, presidente eleito em 1970 pelo Partido Socialista, que tinha um caráter anti-imperialista, anti-oligárquico 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, p. 282).

A instituição militar chilena, buscando novos paradigmas que transcendessem o marxismo e o desenvolvimentismo, tornou-se um laboratório autorizado para aplicar o neoliberalismo no Chile. As propostas econômicas apresentadas pelos oficiais gerais das forças armadas que assumiram as atribuições governamentais exibiam uma semelhança com aquelas encontradas no livro de Milton Friedman intitulado *Capitalismo e liberdade*, que valoriza a privatização, desregulamentação e cortes nos gastos sociais – a trindade do livre mercado (KLEIN, 2008, p. 97). Mais do que o violento fim da revolução socialista pacífica de Allende, o golpe

foi o começo daquilo que a revista *The Economist* depois classificou como uma “contra-revolução” – a primeira vitória concreta da campanha da Escola de Chicago para eliminar os ganhos que tinham sido conquistados sob o desenvolvimentismo e o keynesianismo. Ao contrário da revolução parcial de Allende, mediada e comprometida com a preservação e a ampliação da democracia, essa revolta que tinha sido imposta por meio da força bruta era livre para avançar o quanto quisesse. Nos anos que viriam, as mesmas políticas apresentadas em “O Tijolo”⁴ seriam impostas a dezenas de outros países, sob o disfarce de uma solução para as crises. Mas o Chile foi a gênese da contra-revolução – a gênese do terror (KLEIN, 2008, p. 98).

75

Diante do exposto, buscaremos responder por quais motivos o primeiro livro de Eltit pode ser lido como um comentário relevante à situação chilena da época, de censura, terror, miséria e exploração, a partir da análise dos capítulos 1, 2 e 7.

⁴ “O Tijolo” ou “El Ladrillo” foi o nome dado ao do texto da política econômica chilena que estabeleceu as pautas do sistema econômico de livre mercado que foi introduzido na ditadura militar liderada por Augusto Pinochet em 1973. As cópias mimeografadas da proposta pesavam muito e, por causa dessa característica, ficou conhecido por esse apelido.

Capítulo 1: uma praça de Santiago e uma escrita subversiva

O primeiro capítulo de *Lumpérica* (1983) é subdividido em quatro partes (1.1, 1.2, 1.3 e 1.4), em que somos apresentados aos fatos iniciais, às personagens, ao tempo e ao espaço da história. Embora o livro não apresente as referências dos espaços urbanos de Santiago, sabemos que a personagem principal, L. Iluminada, encontra-se em uma praça da capital do Chile ao anoitecer, “[...] Nadie diría que en Santiago de Chile podría ser esta bautizada para que esos se distiendan como gemas” (ELTIT, 1983, p. 8). Sobre a praça recai a iluminação de um painel publicitário e chegam outras pessoas que aparentam estar em situação de rua, chamados de “pálidos”:

Llegan los desarrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área: el nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido, pero normado por el gasto previo de la carne hasta que calcen por luz con el luminoso.

Así serán nombrados genéricamente pálidos como escalafón provisorio. [...] (ELTIT, 1983, p. 07).

76

Apesar da predominância de imagens e metáforas que evocam um uso poético da linguagem, a narração é realizada em terceira pessoa, com 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 (LEITE, 2007), que se serve das capturas de uma câmera, para a criação de sua voz poética.

Constata-se, no fim do subcapítulo 1.1, que o que foi narrado anteriormente é parte de um roteiro de gravação de uma performance na praça:

L. Iluminada tampoco permanece ausente del espectáculo. Ha vaciado su mente de toda memoria y ahora construye y planifica sólo con los pálidos como referente: plasmados en su futuro.

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 alumbra por intermitencias. Así se gesta su primera toma fílmica [...]” (ELTIT, 1983, 11).

Nesse primeiro capítulo tem-se, assim, uma performance fracionada em três diferentes cenas, situadas nos subcapítulos 1.1, 1.2, e 1.4, e, em cada desfecho desses subcapítulos, é apresentado 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. O subcapítulo 1.3 está segmentado em dez partes enumeradas, sendo essas partes fragmentadas em três eixos, em que se retoma o tempo (uma noite), o espaço (uma praça de Santiago) e as personagens do capítulo (pálidos). A seguir, serão analisadas as cenas e, em seguida, os capítulos 2 e 7.

A primeira cena a ser registrada no livro, e analisada neste artigo, será a que denominamos como “batismo”. O primeiro ponto a ser percebido é que L. Iluminada já estava sendo observada anteriormente, pois o narrador nos diz que, apesar da iluminação, seu rosto “[...] ya no relumbre como antaño cuando era *contemplada* com luz natural” (ELTIT, 1983, p. 07, grifos nossos) – levando em conta que contemplar exige um pouco mais do que olhar, é um observar com atenção e passível de admiração. A luz elétrica ilumina parcialmente seu rosto, porém completamente o corpo:

Por eso la luz eléctrica la maquilla fraccionando sus ángulos, esos bordes en que se topa hasta los cables que le llevan la luz, languideciéndola hasta la acabada de todo el cuerpo: pero el rostro a pedazos. Cualquiera puede constatar su labios entreabiertos y sus piernas extendidas sobre el pasto - cruzándose o abriéndose - rítmicas en el contraluz (ELTIT, 1983, p. 07).

O corpo será então a característica que demarca sua condição de mulher. A iluminação artificial excessiva indica que o corpo de L. Iluminada está exageradamente exposto, deixando sua condição de mulher em evidência, perante observação/vigilância incansável (PARK, 2010). Ver um corpo é reconhecê-lo através de dispositivos e normas, um conjunto de regulações, significações, classificações e expectativas, isto é, como uma construção social, com um revestimento de significação social, que o excede e atinge as coisas do mundo social. As ações de L. Iluminada desorganizam o conjunto de normas que

é ensinado à maioria das mulheres sobre não ocupar espaço, não serem vistas e ouvidas, e, se são vistas, serem uma visão agradável aos homens, aceitáveis para a sociedade. Além disso, a atitude da personagem de deitar-se no chão, manter suas pernas estendidas no gramado, ora abertas ora fechadas, subverte a norma de clausura, isto é, se “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.

Consequentemente, L. Iluminada extrapola a espécie de cerco invisível que mantém as mulheres encerradas, numa condição de confinamento simbólico. 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, p. 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.

À praça, chegam outras pessoas que aparentam estar em situação de rua, 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* (1983) 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” (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.

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 se tornou inquietante (KLEIN, 2008, p. 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).

Lumpérica (1983), 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 praça durante um período proibido, são rejeitados pela sociedade chilena, mas vigiados atentamente.

O primeiro batismo registrado é o da personagem principal:

[...] 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. 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, entre el frío del amanecer, mientras los otros pálidos se protegen contra los árboles en una distribución casi bella por el recorte de sus siluetas.

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 pavimento (ELTIT, 1983, p. 07-08).

80

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 atuação 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).

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. [...] Haciéndoles falta, carente de cuidados, asombrada por su nueva condición, retirada de su invento gemelo a su trasposición, se dice L. Iluminada y crece de asombro. [...] Sigue inclinada: su manifiesta cabeza en la cerviz de la cinematografía. La han observado desde sus mejores ángulos infundiéndole letra a letra, palabra a palabra, guiones y representaciones, hasta que con la lengua rota y hinchada pudo decir los más claros parlamentos reduciéndolos a memorias, su mente como archivo. 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 alejarlo. [...]” (ELTIT, 1983, p. 70).

81

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. O painel publicitário é o responsável pela nomeação dos que estão na praça:

El luminoso ampliado sobre el cuerpo escribe L. Iluminada y rítmicamente va pasando la cantidad de posibles apodos: le escribe tráfuga 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 ortodojo de su forma, en lo helado de su construcción (ELTIT, 1983, p. 08).

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 [...] (ELTIT, 1983, p. 8-9).

O reflexo do luminoso será o responsável em diferenciá-los, emprestando uma identidade a partir das distintas tonalidades da propaganda. Se antes era 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 que acende a noite e constrói sua mensagem para os pálidos, que somente durante essa hora alcançam a plenitude, quando se movem em suas rotas planejadas. Estes sujeitos, que habitam a praça como “productos comerciales” e “mercancías de valor incierto” (ELTIT, 1983, p. 08), que recebem o reflexo desta “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.

Aproximando-se do centro da praça, os pálidos “empiezan su particular representación” (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 desgarro. 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 imaginería.

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 ansias (ELTIT, 1983, p. 10-11).

O painel publicitário dá o nome a L. Iluminada, a mulher que é a personagem principal, e também lhe confere uma única alcunha, “trânsfuga”, 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 pálidos 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 vulnerável. E é ela quem participa do espetáculo, caminha erguida até o centro da praça e se detém embaixo da luz do painel publicitário: “así se gesta su primera toma fílmica” (ELTIT, 1983, p. 11).

O fim do primeiro subcapítulo, conforme já mencionado, concentra 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 “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.” (ELTIT, 1983, p. 14).

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 anochecer 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.” (ELTIT, 2983, 15). As ações da personagem principal se tornam ainda mais inusitadas, em que ela se auto-inflige cortes e golpeia a própria cabeça contra uma árvore e, em seguida, produz um grito que atrai os “desarrapados” para perto de si. Com seu rosto machucado, ela os rege e reinicia o batismo:

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 [...] (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 mercadoria – 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.

Capítulos 2 e 7: o interrogatório

Nos capítulos dois e sete encontramos um interrogatório. O capítulo dois se abre 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? (...) (ELTIT, 1983, p. 37)

De acordo com a classificação de 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 desenrolar da ação, que vive e revela os acontecimentos descritos, ainda que apenas como personagem secundária. “Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.” (LEITE, 2002, p. 37). No contexto de 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 buscam a todo custo embaralhar a memória e informação sensorial, deixando-os isolados, em espaços sem acesso ao ambiente externo (KLEIN, 2008, p. 48-19).

Durante os interrogatórios que aconteceram no período da ditadura militar chilena, de acordo com John Dinges (2005), “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” (DINGES, 2005, p. 156).

Essas duas personagens, uma sendo interrogador e a outra 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 partir desse ponto, se desenvolve a troca 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.

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 interrogado. (ELTIT, 1983, p. 37-38, grifo nosso).

Como uma 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 essa narração em terceira pessoa que, supostamente, seria onisciente, permanece o envolvimento com as percepções do narrador em segunda 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 [...]
El 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 embargo que debía responder, más le valía al menos, por eso dijo [...] (ELTIT, 1983, p. 38, grifo nosso).

87

O 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. (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” (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, 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).

88

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” (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).

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:
- 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 [...] (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 a 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* (1983), identifica-se que o interrogado faz uso, pela primeira vez, do pronome *tú* para referir-se ao interrogador, antes o tratava 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. Portanto, já temos um indício de que a conjuntura à qual fomos apresentados possivelmente não se trata de um inquérito policial-militar, ainda que se apresente a princípio como um.

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 (ELTIT, 1983, p. 46).

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 02, 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” (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 nesse 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 no lo dice de una vez” (ELTIT, 1983, p. 128) e o seu carrasco rebate “Lo que tienes que hacer es contestar a mis preguntas, sólo eso, le advertí [...]” (ELTIT, 1983, p. 128). Nesse capítulo, o interrogado volta 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 percebe 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, desagrado 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 agotamiento. (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 circular, em que alguns fatos se repetem, nos capítulos 02 e 07, trata-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 ciência 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, respondíó el que interrogaban” (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?” (ELTIT, 1983, p. 135). Impedir a queda de L. Iluminada era o papel que o interrogado assumiu 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? (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. Da mesma forma que a voz narrativa aponta para essa estrutura de poder, pode-se correlacionar com a estrutura de poder que vigorava no contexto sociopolítico 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 imposto

Considerações finais

Lumpérica (1983) é um desafio para leitura e análise. Tanto porque busca romper com as estruturas do romance tradicional, acredita-se que como uma artimanha para escapar dos mecanismos de censura da ditadura, quanto por se apresentar como um comentário relevante à situação chilena da época, de violência, terror e miséria. A forma estética que encontrou para trazer esse ponto de vista à tona enganou os militares, uma vez que o romance foi aprovado para publicação, e deixou a recepção crítica confusa, não a identificando, a princípio, como comprometida com a redemocratização do país (OLEA, 1993).

O livro constrói uma ficção, ele não está, de forma transparente e direta, por exemplo, interessado em denunciar a situação em que viviam milhares de pessoas durante a ditadura militar chilena. Trata-se de uma ficção, assim como a rede elétrica através da iluminação pública possibilita a simulação da luz do dia durante a noite. Sendo, inclusive, essa ficção – a iluminação pública e a luz de um painel publicitário durante a noite –, o que viabiliza a construção da obra e, por conseguinte, a narração das ações de L. Iluminada e dos pálidos em uma praça pública, em Santiago do Chile, ao anoitecer. Essas personagens são ficcionais, tanto em relação ao mundo real/realidade, quanto em relação à obra, quando nos damos conta de que se trata de um roteiro de gravação de

um filme/performance. A luz possibilita tanto a essa história ser contada, como expor os pálicos, os rejeitados da sociedade chilena, que ocupam nenhum lugar da História oficial narrada pelo governo militar durante o período de 73 a 90, mas que estão no centro da narrativa de *Lumpérica* (1983) e da praça, negando o estabelecimento da noção do milagre chileno, ou melhor, trabalhando com essa ideia como uma outra ficção.

Eltit estende 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 literária”. Nessa tendência está inscrito também o CADA, que tratou de dissolver as divisas entre arte e vida. De acordo com Nelly Richard (1986), 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 as artistas e suas obras quisessem desobedecer, 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).

A *escena de avanzada* produziu 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).

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”⁵ (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 divagar que permite a fragmentação, a pluralidade, a aresta e a margem (ELTIT, 2000, Posição Kindle 2965).

O Estado Chileno, assim como outros governos autoritários que assumiram o comando de diversas nações a partir da segunda metade do século XX, criaram discursos que não se sustentam, se analisados com rigor científico e bom senso. A implementação das ditaduras militares na América do Sul não se deu para combater uma suposta ameaça comunista, tampouco encontrou uma resistência armada consistente para que pudesse categorizar os pontuais confrontos como uma guerra. A força militar desses países, ao contrário, perseguiu, torturou e matou milhares de civis, como uma tentativa de estabelecer um discurso dominante único e inquestionável sobre aquele período histórico.

Diamela Eltit encontrou, portanto, a partir de um livro estruturado de maneira diferente, com uma estratégia narrativa incomum, uma forma de fissurar o discurso dominante sobre o período em que a obra foi lançada, sinalizando como o Estado Chileno autoritário daquele momento se tratava de um mau roteirista, incapaz de dirigir e sustentar a história que tratou de contar e estabelecer como verdade.

⁵ “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 minha).

A organização textual de *Lumpérica* (1983) é fundamental para que um livro tão dissonante ao discurso estatal pudesse ser publicado em um período de forte censura aos adversários do governo militar e uma importante manifestação artística carregada de significação política.

Referências

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.

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.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

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.

ELTIT, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, E-Book, 2014.

ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Las ediciones del ornitorrinco, 1983.

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.

GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2010.

- KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- IGLESIAS VAZQUEZ, Mónica. Lo social y lo político en Chile: Itinerario de un desencuentro teórico y práctico. *Izquierdas (Santiago)*, Santiago, n. 22, p. 227-250, 2015. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492015000100010&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 29 out. 2019.
- JOHNSON, Allan. *Dicionário de Sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- 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.
- OLEA, Raquel. El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, ano 1993, nº 42. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40356718>>. Acesso em: 07 nov 2017.
- PARK, Paula Chungsun. Las heridas incensurables de E. Iluminada: análisis de la vigilancia del lenguaje corporal en "Lumpérica". *Linguas & Letras*, 2010, v. 11, n. 20, p. 225-241. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/2900>>. Acesso em: 08 nov 2017.
- POZA, José Alberto Miranda. Las fuerzas lingüísticas en el tratamiento pronominal Tú (Vos)/Usted en Español: el poder y la solidaridad. *Revista (Con) Textos Lingüísticos*, v. 7, n. 8, p. 51-70, 2013.
- 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.
- 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 borrado 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, 1986.
- ROJAS, María Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos*. Iepala Editorial, 1988.

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.

Recebido em: 28 de abril de 2020.
Aprovado em: 16 de setembro de 2020.