

## Capítulo 9

### 9.1. Escrita e mercado

Num artigo de 1999, Eltit pergunta: o que nos deixa este século? Segundo ela, “o século XX chileno ficará preso num relato inteiramente contaminado pelo golpe de Estado de 1973” (2000: 29). Opondo-se ao que chama de “estado de desmemória”, ela invocará o espectro de Salvador Allende para “nomear uma sensibilidade, uma epopéia econômica, um trabalho relevante com os mundos populares, a ruptura democrática, as seqüelas abismais da queda da Unidade Popular” (30). Allende é invocado como imagem de um passado estrategicamente silenciado para que se pudesse deslizar, sem conflitos, da ditadura à pós-ditadura. “É preciso lembrar”, provoca Eltit, “que antes da detenção<sup>32</sup> de Pinochet e, no marco da sensibilidade oficial politicamente programada, toda referência crítica e analítica ao passado político desde os anos 70 ao 88 era recalcada” (31). O século chega ao fim com essa detenção, que traz de volta uma divisão recalcada na sociedade chilena sob o signo do neoliberalismo vitorioso. A divisão agora fica de novo explícita e abre-se a possibilidade de colocar em questão o discurso dominante, remetendo a certos corpos que persistem na paisagem urbana, em rebeldia às determinações estéticas e políticas do mercado. Cabe à literatura, sugere Eltit, atentar para esses corpos em vez de se “entregar inteiramente às práticas comerciais” (36).

Em confrontação com o Chile neoliberal, exemplo de sucesso econômico e também editorial, que tem entre seus escritores um dos maiores fenômenos de vendas da literatura feminina hispano-americana, Eltit reivindica para sua escrita um lugar à margem do espírito mercadológico. O que significa isso? “O que me parece mais provocador, a nível cultural e político, é observar através das dobras e

---

<sup>32</sup> No dia 16 de outubro de 1998, o então senador Pinochet foi preso na London Clinic depois que o juiz espanhol Baltasar Garzón emitiu uma ordem de detenção acusando-o do assassinato de cidadãos espanhóis durante o regime militar comandado por ele.

das sombras que jazem por detrás dos dispositivos do mercado, para deter-se em narrativas e propostas tensas e deliberadamente periféricas” (ELTIT, 2000: 40). Eltit aposta em que ainda é possível trabalhar nas brechas do mercado para colocar em evidência o que os discursos hegemônicos recalcam ou, num movimento mais perverso, comercializam. Como sustentar essa posição marginal face a um mercado que vorazmente se apropria dos discursos, anulando sua excentricidade? Mantendo constantemente a tensão para impedir uma apropriação total, dirá Eltit, ao invés de “afrouxar diante de imperativos mercantis que poderiam afetar a escrita para levá-la a um espaço normalizador” (POSADAS, 2006).

Contra a normalização dos corpos e da escrita, define-se uma literatura que insiste no desafio de “politizar [...] o que resta, o que parece opaco demais ou o não resulta produtivo” (ELTIT, 2000: 34). A perplexidade e o fascínio que essa insistência provoca – como se vê nos trabalhos que se debruçam sobre sua narrativa, em que a relação entre estética e política é constantemente tematizada<sup>33</sup> – remetem ao destino incerto da literatura no presente, incerteza à qual Eltit opõe “uma intervenção deliberativa nas representações da época” (ORTEGA, 2000: 39). Essa intervenção se produz em relação ao Chile atual, país que serve de modelo para o resto da América Latina, cujo sólido neoliberalismo é a exceção invejada nestas terras em que tudo parece estar sempre prestes a se desmanchar pelo ar. País que se tornou “páramo do cidadão, paraíso do consumidor” (MOULIAN, 2002: 24).

Em seu livro *Chile atual: anatomía de un mito*, Tomás Moulian se refere a duas faces do Chile neoliberal: a primeira estaria relacionada a uma destituição da cidadania e a segunda à criação do mito do milagre

Los Angeles, 14 de maio de 2004.

Hoje não consegui trabalhar diante do caos e da necessidade de parar para repensar tudo. De novo: o que é o político? Num texto sobre anarquismo, utopia e feminismo, uma pista: a opressão não se distingue branco no preto. Está muitas vezes em interstícios que os números dos economistas não chegam a captar.

<sup>33</sup> Para dar alguns exemplos recentes: Eva Klein, ao escrever sobre *Lumpérica*, indaga “como ler agora, nos alvares do século XXI, a forte intervenção política da escrita de Diamela Eltit” (KLEIN, 2003: 130); Daniel Noemi, num artigo sobre o romance *Mano de obra*, propõe que o romance nos abre algumas janelas e intuições para responder qual é a função da literatura diante da atual modificação radical em sua relação com a política (NOEMI, 2003: 141); Francine Masiello, num artigo também sobre *Mano de obra*, refere-se a um grito de desespero da estética e da política (2003: 136). Os três textos foram apresentados na Semana del Autor, organizado pela Casa das Américas entre os dias 12 e 15 de novembro de 2002, e posteriormente publicados na revista dessa mesma instituição.

chileno. A transição chilena foi marcada por uma compulsão ao esquecimento, uma vez que, como também denuncia Eltit, a governabilidade foi comprada com o silêncio sobre o horror do passado. No plano político, isso significou não questionar as instituições legitimadas pela ditadura e, no plano econômico, não mudar os rumos estabelecidos por ela, para ganhar um certificado de boa conduta dos militares e dos empresários, garantindo a estabilidade do novo regime. Assim, a democracia foi concebida nesse momento como um pacto consensual, cujo objetivo era evitar o caos social e cuja função era acompanhar o movimento perpétuo do mercado, num dinamismo sem transformação – uma “democracia protegida”, que “consiste na despolitização dos sistemas de decisões” (52), uma semi-democracia que “tem a missão de impedir os perniciosos efeitos das inevitáveis veleidades das massas” (53). Ao mesmo tempo que se declara a morte de todas as ideologias, sustenta-se a ideologia de que o neoliberalismo é o único modelo possível, confiando em que “a substituição da política como confrontação pela política como administração gerará as condições da perfeita governabilidade” (63). Desse modo, a política se torna obsoleta e a cidadania se reduz a uma “cidadania week-end”, “através do qual se pode incidir nas questões que afetam a vida local sem – é claro – erguer a vista para além disso” (80).

Moulian mostra que se essa democracia não integra politicamente, ela o faz por meio do acesso ao consumo viabilizado pela gigantesca massificação do crédito. Assim, a integração se dá por meio do “acesso à ‘modernidade’ dos bens ou objetos que antes estavam destinados aos ricos” (100). Surge, dessa forma, o “cidadão creditcard”, inserido numa gigantesca cadeia de consumo com pagamento diferido e regulado por ela, já que se deixa de pagar perde sua cidadania. Esse cidadão “aprendeu que seu futuro está em continuar sendo um trabalhador credível. Essa credibilidade, vinculada à submissão, abre a porta para futuros consumos ascendentes” (103). A “cidadania creditcard”, assim como a “cidadania week-end”, faz parte de uma despolitização da cidadania, entendida agora como um meio

para chegar a um fim, o bem-estar individual. O crédito proporciona ao indivíduo uma esperança concreta de obtenção de certos bens, em oposição às narrações utópicas que a política oferece. A política “não é capaz de fazer o que o consumo faz: proporcionar aos bons clientes, aos fiéis, a esperança de um conforto crescente e, portanto, de uma perpétua renovação dos prazeres passivos do entretenimento e de um futuro mais povoado de objetos” (108). Essa mudança na cidadania acompanha, evidentemente, uma mudança no formato do Estado, que passa de um Estado protetor a um Estado mercantil, “cujo objetivo central é livrar os mercados de intromissões, garantir que o papel de cada fator de produção seja o que a concorrência lhe fixa e assegurar que as mercadorias realizem seu ciclo” (116).

A escrita de Eltit aponta para as contradições da transição consensual chilena e para os restos de um processo que se quer sem fissuras. *Los vigilantes* intervém explicitamente nesse modelo, construindo-se entre dois espaços e entre dois discursos: o espaço da casa, em que vivem confinados mãe e filho, acossados pela vigilância dos vizinhos, e o espaço da rua, habitado pelos excedentes de uma sociedade controlada que pretende excluir toda diferença, aos quais mãe e filho vão se juntar no final da narrativa; o discurso da mãe, que será finalmente silenciado por aqueles que ela pretende confrontar, e o discurso do filho, que é externo a qualquer confrontação e que persiste como vestígio dessa operação de silenciamento. Seus livros posteriores, *Los trabajadores de la muerte* (1998) e *Mano de obra* (2002), perseguem o destino desses corpos excedentes: corpos populares, que expõem toda sua ferocidade numa taberna, num albergue, numa praça ou num supermercado; corpos femininos, subordinados ao desejo alheio, atormentados por sonhos catastróficos; corpos desamparados que não se encaixam no modelo do Chile neoliberal.

## 9.2. Biopolítica e democracia

A vivência sob ditadura deu a Eltit uma percepção aguda dos mecanismos de controle sobre a vida que regem a política, mecanismos que, até certo ponto, terão continuidade na passagem para a democracia. Como sugere Agamben, o totalitarismo<sup>34</sup> – enquanto “instauração, pelo estado de exceção, de uma guerra civil legal, que permite a eliminação física não somente dos adversários políticos, mas de categorias inteiras de cidadãos que, por uma razão ou por outra, parecem não integráveis ao sistema político” (AGAMBEN, 2003: 11) – leva ao extremo um processo que caracteriza a história do Ocidente: a exclusão, iniciada na Antigüidade, da *zoē* do âmbito da *polis*. A *zoē*, vida nua, comum a todos os seres vivos, é excluída para poder formar a cidade dos seres que, diferentemente de todos os outros seres, têm uma existência política, a *bios*. Essa exclusão é ao mesmo tempo uma inclusão, uma vez que tudo o que fica de fora do ambiente da *polis* se torna uma exceção que é preciso eliminar. A dominação da vida nua, exercida através do poder sobre os corpos, terá como resultado uma paulatina indistinção das fronteiras entre política e vida. O extremo desse processo é o totalitarismo, que transforma a decisão da vida em seu princípio político supremo, de forma que, não havendo mais limite para o poder sobre a vida, tudo se torna possível. É o estado de exceção tornado regra.

Essa análise deve muito ao conceito foucaultiano de biopolítica. Foi Foucault quem enxergou, como traço fundamental da passagem para a modernidade, a inclusão da vida nos mecanismos e cálculos do poder através de uma série de técnicas que permitem simultaneamente sua proteção e seu extermínio. Uma primeira etapa desse processo é a passagem da sociedade de soberania para a sociedade disciplinar. Entre os séculos XVII e XVIII, com a explosão demográfica e o crescimento da produção, surge a preocupação de garantir os direitos individuais e, ao mesmo tempo, a manutenção da sociedade capitalista. Nasce, então, uma nova forma de poder, cujas

Rio de Janeiro, 21 de março de 2005.

A aula da Ana Kiffer me fez ver a necessidade de reler Foucault para situar o que estou querendo dizer sobre o corpo nos textos de Noll e Eltit. Ao deslumbramento dos anos 60 com o corpo liberado, Foucault opõe um corpo submetido aos mecanismos do poder.

<sup>34</sup> Embora haja importantes diferenças entre os totalitarismos europeus e as ditaduras latino-americanas, que não vem ao caso analisar aqui, é possível aproximá-las no que se refere à instauração de um estado de exceção que, como mostra Agamben, torna indiscerníveis as fronteiras entre vida e política.

técnicas, detalhadamente descritas em *Vigiar e punir*, terão como objetivo disciplinar os corpos, tornando-os dóceis o suficiente para exercer suas funções na sociedade capitalista. Esse tipo de poder se diferencia em escala, objeto e modelo do que era exercido sobre os corpos até então. “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”, afirma Foucault, “são o que podemos chamar as ‘disciplinas’” (1977: 126).

Uma segunda etapa se sobrepõe à primeira a partir da segunda metade do século XVIII, quando aparece uma “tecnologia de poder que não exclui a primeira, que não exclui a técnica disciplinar, mas que a embute, que a integra, que a modifica parcialmente” (FOUCAULT, 1999: 288-289). Essa modificação está relacionada a uma técnica que não apenas disciplina os corpos individuais, que “devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos” (289), mas regulamenta uma “massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida” (Idem). Se as disciplinas vieram dar conta de um poder soberano inoperante diante da sociedade capitalista emergente, a biopolítica completou a tarefa, agindo já não sobre “o corpo individual, com vigilância e treinamento”, mas sobre os “fenômenos globais, sobre os fenômenos de população” (298). Surge assim uma sociedade normatizada em que o poder não tem direito apenas sobre a morte, como era o caso do poder soberano, mas também sobre a vida.

Agamben recorre à distinção entre a vida nua e a vida politicamente qualificada, remontando à Grécia de Aristóteles para mostrar que, diferentemente do que sustentava Foucault, a produção biopolítica já estava presente na Antigüidade como atividade primordial da soberania. Só que a partir da modernidade “o domínio da vida nua – que originalmente se situa às margens da ordem política – gradualmente começa a coincidir com o domínio político, e exclusão e inclusão, fora e dentro, *bios* e *zoē*, direito e fato, entram numa zona de irreduzível indistinção” (9). Essa zona de indistinção é o que define o estado de exceção, fundamento oculto da política moderna enquanto biopolítica. Assim, o que caracteriza a política moderna não é

simplesmente a inclusão da vida nos mecanismos e cálculos do poder, já que isso se deu muito antes, mas uma politização da vida em que o estado de exceção pode, paradoxalmente, se tornar a regra geral. “Só porque a política na nossa era se transformara inteiramente em biopolítica foi possível que ela se constituísse como política totalitária a um grau até então desconhecido” (120). O nazismo, com sua política de extermínio, fez da biopolítica uma tanatopolítica, utilizando como espaço ideal de exercício do poder o campo de concentração, um lugar em que o estado de exceção, enquanto suspensão de todos os direitos, se torna a regra e, portanto, a regra se torna indistinguível da exceção. “Quem entrava no campo ingressava numa zona de indistinção entre fora e dentro, exceção e regra, lícito e ilícito, em que os próprios conceitos de direito subjetivo e proteção judicial não faziam mais sentido” (170).

O campo é o espaço biopolítico por excelência e, conseqüentemente, o paradigma do espaço político da modernidade. Ele é o ponto cego dos estados modernos, inclusive das democracias, que têm sustentado ao longo do século a construção de espaços que, embora não sejam campos de extermínio, são a materialização do estado de exceção. A aporia da democracia moderna reside em “colocar a liberdade e a felicidade dos homens em ação no mesmo lugar – a vida nua – que marcou sua sujeição” (9-10). Ela se funda num mecanismo paradoxal de reivindicação de um lugar para a *zoë* como sujeito dos conflitos políticos e de transformação da *zoë* em objeto do poder enquanto biopoder, daí sua cumplicidade com o totalitarismo, cumplicidade que explica a rapidez com que estados democráticos se transformaram em regimes totalitários e vice-versa. Neste fim de século, assinala Agamben, a vida nua “continua sendo incluída na política na forma da exceção, isto é, como algo que é incluído somente através de uma exclusão” (11). Como pensar a política para além da tanatopolítica do totalitarismo moderno e da biopolítica das sociedades de consumo é a pergunta que Agamben deixa em suspenso, advertindo que qualquer tentativa de redefinir o espaço político do Ocidente “deve começar com uma clara consciência de que já não

Los Angeles, 03 de março de 2004.

Notas sobre Agamben:

Ir além da soberania tal como foi pensada por Bataille. Em vez da lógica da transgressão (o excesso, a morte, o erotismo), a lógica da exceção. Toma de Foucault o conceito de biopolítica enquanto politização da vida. A passagem da democracia ao totalitarismo, assinala, é apenas uma questão de decidir qual a melhor forma de organização para cumprir a tarefa de cuidar, controlar e usar a vida. Faz um percurso histórico esclarecedor: da declaração dos direitos humanos, enquanto representante da figura original da *zoë* na ordem jurídico-política do Estado-nação, ao uso feito pelo fascismo da relação entre homem e cidadão. “Quando vida e política começam a se tornar uma só, toda vida se torna sagrada e toda política exceção”. Ceticismo diante da alternativa foucaultiana: o horizonte de uma nova política numa economia diferente de corpos e prazeres.

sabemos nada da clássica distinção entre *bios* e *zoē*, entre vida privada e existência política, entre o homem como um simples ser vivo em casa e a existência política do homem na cidade” (187).

A narrativa de Eltit acompanha a trajetória de corpos que, da ditadura à pós-ditadura, se movem numa zona de indistinção entre vida e política. Sob ditadura, “[o] corpo, como foco político, se transformou num trágico território modélico de disciplinamento”, afirma Eltit. “Modelo que se fez primordial através da tortura, o crime e a desapareição” (2000: 18). Em *Lumpérica*, o corpo é transgressor, rompendo com a previsibilidade do texto ditatorial: 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. “Os corpos tensionados estavam rígidos, não por necessidade interna, mas por efeitos de câmara: como terror” (18), lemos no romance. Encontramos aqui a referência ao olhar que controla, vigia, aterroriza, o olhar panóptico teorizado por Foucault, enquanto “tecnologia minuciosa e calculada da sujeição” (1977: 193) que funda as sociedades modernas. 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.

*Los vigilantes* remete, já no título, à principal função do panoptismo, a vigilância, exercida sobre a mãe e o filho. O poder invade aqui o espaço da casa. Eltit afirma: “a vigilância persiste sob um signo diverso, agora se deixou cair sobre os discursos que possam aludir a essa passada vigilância, que possam se referir a um novo acosso sobre os corpos” (1995: 40). O corpo da mãe é um corpo amedrontando, que carrega as marcas de violências passadas e ao mesmo tempo não consegue se adaptar a um presente de controle e desamparo. “Minha mão treme enquanto escrevo” (43), ela diz. É um corpo frágil, castigado pelo frio e humilhado pelos vizinhos, que pretendem “governar sem travas, oprimir sem limites, impor sem

cautela, castigar sem trégua” (41). O filho tem sua vida à parte e por isso está, até certo ponto, resguardado da vigilância da família e dos vizinhos. É um corpo confinado à casa e suas vasilhas, que se aproxima do corpo animal, uma *zoë* que desafia a ordem com sua baba, seu vômito, seu riso, sua fome. Interferir na ordem imposta aos corpos pelo estado neoliberal, tornando visíveis certos pontos, como diz Deleuze, “de criatividade, de mutação, de resistência” (1986: 51), será a principal tarefa assumida por Eltit, observando as transformações e continuidades do poder na passagem da ditadura à democracia neoliberal.

### 9.3. Espaços populares

*Los trabajadores de la muerte* e *Mano de obra* voltam a circular pelo espaço público. Uma taverna, um albergue e um mercado numa praça de Santiago são os espaços que abrem e fecham *Los trabajadores de la muerte*. Entre eles, uma história trágica que envolve a vida de quatro personagens e se passa entre as cidades de Santiago e Concepción. O espaço público será o lugar de encenação de um imaginário popular que atravessa toda a narrativa. Nele se ouvem “murmúrios incessantes de vozes” e circulam corpos que “exibem um poderio catastrófico”, como o da “menina do braço mutilado” e seus amigos aleijados. A mesma menina reaparecerá na parte final do romance, intitulada “Os príncipes das ruas”, desafiando o poder policial responsável pela vigilância do mercado. Já *Mano de obra* está dividido em duas partes: a primeira transcorre num supermercado e a segunda na casa onde moram alguns de seus funcionários. O supermercado, espaço cotidiano de acesso aos bens de consumo – o *súper*, na língua coloquial chilena –, será transfigurado numa espécie de campo de batalha entre clientes e funcionários.

A parte central de *Los trabajadores de la muerte* está dividida em três atos, subdivididos por sua vez em três partes: na primeira delas quem fala é uma mãe, atormentada por seus dois bebês e acossada pelo marido; a segunda, narrada na segunda pessoa, é a história de

um dos filhos dessa mulher, “a vítima ativa de um segredo que há muito arruinou [sua] vida” (2001: 59); na terceira, a mesma história é narrada do ponto de vista do personagem, na primeira pessoa. A trama desse tríptico é uma mistura de “Medéia” e “Édipo”. Submersa inteiramente no mundo escatológico de seus bebês chorões, que a requisitam incessantemente com suas doenças e manias, e submetida aos abusos do marido, um homem rude que a acabará abandonando, a mãe pressagia um futuro de desgraça para seu filho primogênito, como uma espécie de vingança contra sua condição de submissão ao pai.

“Compreendo bem que estou condenado a não pertencer a nenhuma história consistente e vejo como vou me afundando no mais terrível desarraigamento” (173), diz o filho. Incitado pela mãe, esse filho desgarrado – que nunca conseguiu se aferrar a nada, confrontado desde criança “a um vazio que [lhe] ocasionou uma multiplicidade de sensações letais” – irá em busca de seu destino trágico em Concepción, onde encontrará uma mulher e se apaixonará por ela, sem saber que é sua meia irmã, filha de seu pai, já morto, com uma outra mulher. “Fomos condenados pela vulgaridade de nossos antecessores”, ele diz, “e vamos contaminar com nossa fúria degradante os que nos seguirão” (172). Assombrado por seu passado, pela “memória corporal” de sua mãe e seu pai, o filho acaba não conseguindo fugir ao destino vaticinado pela mãe e mata sua própria irmã. “Chegou a hora”, ele diz. “Não sou eu. É minha faca inevitável que te sangra e te assassina. E lá em cima, entre as vigas, a sombra da minha mãe me espia cravada numa cruz digital” (186).

Em *Los trabajadores de la muerte*, Eltit nos remete a mitos arcaicos, recuperando para o presente a força do enigma trágico através da imaginação popular. No albergue, a menina do braço mutilado se prepara para “ler as vozes que se incubam no interior da alma daquele que será o próximo assassino” (33). É ela quem nos dá acesso à história que constitui a parte central do romance. “O enigma aqui se encontra em poder da imaginação popular e na cultura das ruas” (2001: 338), afirma Francine Masiello. As duas partes que margeiam a narrativa constroem um espaço popular por onde circulam

as histórias que lemos na parte central. Nesse espaço, em que sobrevive a oralidade, encontramos uma figura como o “homem que sonha”, seduzindo a platéia com suas narrativas. “No seu sonho – explica – um homem perseguia um parente seu, mas surpreendentemente eles sofrem uma mutação e viram cachorros, depois se tornam ratos e continuam se transformando em figuras que não conseguia lembrar até desaparecerem atrás de uma espessa zona líquida” (16). A narrativa deixa em evidência essa oralidade num estilo indireto marcado pela repetição do sintagma “diz que” antes das falas do personagem.

O homem, confuso, começa a contar um sonho épico habitado por soldados metálicos absortos na esperança da ressurreição. Diz que o chefe – um conhecido valentão da cidade – se apresenta com as mãos limpas e interpela suas tropas para conseguir que neles se desencadeie o valor que a batalha requer. Diz que o cenário da guerra transcorre num terreno baldio (17).

A menina com o braço mutilado invadirá o espaço do homem que sonha. “A menina, segurando o copo com sua única mão, caminha tensamente pelo interior da taverna, olhando com atenção as figuras que se congregam nas mesas [...] O homem, que leva o fio da conversa, por um instante se distrai, mas depois continua narrando seu último sonho” (16). A menina é poderosa e ocupa um “lugar preponderante nos circuitos da rua” (24). Ela provoca o homem que sonha, desafiando-o em sua capacidade de decifrar os sonhos. “A menina do braço mutilado observa o homem que sonha com uma expressão em que se adverte uma certa porção de dúvida” (23). Nos ambientes predominantemente masculinos da taverna e do albergue, a menina vai demonstrar seu poder, “como se o poder de narrar e interpretar os sonhos estivesse vinculado a certa hierarquia que se trata de estabelecer no nível da rua” (WAISMAN, 2005: 620).

No mercado, com “uma expressão infantil dotada de um alto nível de dramatismo para mostrar seu braço cerceado” (ELTIT, 2001: 197), a menina engana os passantes. Sua injúria está incrustada no corpo, nesse braço mutilado com o qual consegue roubar e se defender. No meio dos vendedores ambulantes do mercado, ela, a mais frágil, a

menor, a mutilada, é quem enfrenta a polícia. “A menina ergue seu coto e lança uma rajada nas costas dos policiais” (193). Ela é movida por um ódio ancestral, como o ódio da mãe por sua existência solitária. “Tenho uma única memória rebelde que nunca me permitiu um segundo de trégua” (40), diz a mãe. O discurso da mãe é efetivamente sem trégua, jorrado, sem parágrafos, incessante como sua dor nas costas ou o choro dos bebês. É instigado por seu ódio. “Permaneci de bruços, enquanto crescia em mim um ódio que carecia de contornos” (47).

Ao mesmo tempo, seu discurso é carregado de auto-ironia, beirando o cômico ao expor sua falta de jeito com os bebês, sua falta de paciência e sua irritação, além dos pormenores escatológicos que normalmente estão ausentes dos relatos maternos. “Esses bebês chorões não se enchem com nada. Nada enche esses bebês chorões e eu já estou há duas noites sem dormir. Bebê chorão. Tão bonito seu bebezinho. Aqui, para você, uns chocolatinhos. Quero, quero, quero comer um chocolate, morro por um chocolate” (39). Também o ódio da menina explode num “riso dotado de uma agudeza lírica” (195). As duas vozes femininas deste romance fazem eco às palavras de Deleuze: “basta que o ódio seja o suficientemente vivo para que se possa tirar dele alguma coisa, uma grande alegria, não uma ambivalência, não uma alegria de odiar, mas a alegria de querer destruir o que mutila a vida” (1986: 31).

#### 9.4. Corpos no limite

O ódio circula também pelos corredores do supermercado de *Mano de obra*: o ódio das crianças que “atacam os caminhões e tentam rasgar as cobertas de plástico que protegem as bonecas e pretendem – também – fazer voar os aviões ou disparar as metralhadoras” (18); dos clientes que, “excedidos pela escória de seu ódio, cospem abertamente no chão do super” (21); dos “velhos do super”, que “vêm contagiar e disseminar suas mortes para ganhar uma grama mais de tempo” (44). Essas cenas chegam até nós mediadas pelo “humor

Los Angeles, 28 de março de 2004.

Usos políticos del espacio  
Eltit politiza los espacios. Construir un lugar desde el cual se habla. Construcción de un espacio político: lugar en que se muestran los efectos del poder y formas de resistencia. El súper: espacio público controlado. Sociedad de control. Visibilidad/ necesidad de crear zonas opacas.

controlado” (37) do funcionário, consumido pela submissão e exaurido de tanto trabalhar: “14 ou 16 horas em que me apego a esta, minha segunda casa, com os pés quase completamente destroçados. E os braços. Carrego já não sei qual porcentagem de toneladas, digo, o açúcar, os potes, as bebidas. E os chocolates. Carrego pão. Carrego minha ira, meu ódio, minha miséria” (72). O mesmo ódio vai surgir na segunda parte, na boca suja dos funcionários do supermercado; aqui o ódio pela insegurança e pela injustiça vai se expressar na língua das gírias e dos palavrões. “Enrique passava a manhã inteira levando os pacotes de macarrão de um lado para o outro. O supervisor o odiava. Ele o odiava de verdade. Nós éramos testemunhas. ‘É porque tem inveja do Enrique porque é fodido, preto e baixinho. Um anão fodido e complexado’, Glória disse” (103).

A primeira parte de *Mano de obra* transcorre de dia, no ambiente fechado do “super”, sob o controle do olho “injetado e paranóico” do supervisor – uma vez mais a referência panóptica – e narrada por um dos empregados. “Bem penteado, preciso, indecifrável, opaco. Faço parte do super – como um material humano acessível” (21). O espaço do supermercado remete a uma sociedade que fez do consumo o sentido último da vida. “É incrível. Definitivamente incrível. Tocam nos produtos como se roçassem em Deus. Acariciam-nos com uma devoção fanática (e religiosamente precipitada)” (15). Tomás Moulian, em *El consumo me consume*, se refere a uma modernidade neoliberal latino-americana construída em torno a uma matriz cultural individualista-hedonista, “em que o disciplinamento vem acompanhado do gozo” (1999: 23) e os “sentidos de vida ligados à matriz comunitária foram substituídos por outros” (26), ligados ao consumo. É essa modernidade que *Mano de obra* vem desmascarar, mostrando seu lado miserável.

A segunda parte tem o supermercado como pano de fundo e se passa na casa dos empregados. Narrada na primeira pessoa do plural, essa parte mostra o que a anterior oculta: a vida privada da mão de obra fora de seu lugar de trabalho. E o que se vê são sujeitos cujo único objetivo é a sobrevivência, alienados e excluídos de qualquer

convivência social mais ampla do que o âmbito da casa e de seus conflitos diários, ligados quase inteiramente ao supermercado. Na casa, a voz desses personagens se individualiza e eles ganham nomes próprios e inquietações particulares: Isabel, preocupada pela queda nas vendas de um dos produtos que anuncia; Glória, que não consegue emprego e tem que se prostituir para permanecer na casa; Alberto, que quer formar um sindicato e por isso é excluído do grupo; Enrique, que não consegue pagar as prestações do som e da TV. Aqui se enunciam as queixas que é preciso reprimir no supermercado:

Extenuados pela monotonia rígida dos estantes, pela profusão serial dos clientes. Cansados de carregar mercadorias (pesadas, pesadas), de um lado para o outro, de contar bilhetes, bilhetes e bilhetes, de certificar cartões, de dar troco. Moedas, e mais moedas, e mais moedas, afiadas, metálicas, irregulares. Desanimados e fartos de armazenar legumes, de tentar diminuir o desgaste da fruta podre, de cortar carne, de moer, esquartejar, esfrangalhar. Enojados de cortar frangos estragados. De desossá-los. De cheirá-los. Mal-cheirosos pelos peixes e pelo bafo categórico dos mariscos. Exaustos e vencidos pela identificação presa no avental. Ofendidos pela ignomínia de exhibir nossos nomes. Fatigados pelo trabalho de manter intactos nossos sorrisos nos corredores. Desarrumados e humilhados porque ninguém se dirige a nós como deve. Desolados ante a reiteração de perguntas idiotas, acostumados penosamente a que gritem conosco, a que nos obriguem a nos fantasiarmos (111).

Masiello, em “El trabajo de la novela”, afirma que em *Mano de obra* se vê representado “o espaço neoliberal que absorveu toda possibilidade de mudança e resistência social” (2003: 136). Podemos dizer, no entanto, que há um elemento que resiste nesse espaço: o corpo. “Meu corpo, é claro, sempre se soma” (20), diz o funcionário. Se o corpo, como lemos no romance, “sabe se amoldar ao ódio circunstancial imprevisível que invade a qualquer instante os clientes” (25) é porque existe uma certa margem de manobra, porque ele não está totalmente adaptado às técnicas de coerção e controle que o supermercado impõe. “Enquanto isso, no revés de mim mesmo, não sei o que fazer com a consistência da minha língua que cresce, se enrosca e me afoga como um anfíbio desesperado ante uma injusta reclusão” (16). O corpo atua como um agente alheio ao próprio querer do personagem, abrindo uma brecha onde a previsibilidade parecia determinar todos seus atos.

Vê-se em *Mano de obra* uma luta entre a homogeneização que o sistema pretende levar a cabo e a revolta dos corpos: o corpo dos velhos do “super” – essa “multidão de anciãos, confundidos e ofuscados pelos produtos, que se deslocam muito lentamente, demonstrando um retardo corporal” (37), que se abandonam a um “bacanal feroz e corporal” (38) –, das “crianças devoradas por uma alergia que as deforma ainda mais e as deixa vermelhas (como tomates)” (23), do funcionário, “disponível para detonar o fluxo de uma dor obstinada” (20). O corpo é uma “segunda pele”, um elemento estranho no universo uniforme, ascético e transparente do supermercado, a zona opaca de uma “experiência somática intransferível” (18), a marca subjetivante e ao mesmo tempo, como mostrou Foucault, o lugar onde se exerce a sujeição, uma sujeição que se quer absoluta e que, no entanto, encontra no corpo não apenas seu objeto mas também uma barreira para seu poder.

O funcionário, num delírio que ecoa a paranóia de Schreber, acaba “envolvido com a imagem com que se define uma mulher. Mulherzinha eu” (45). Em seu delírio, Schreber afirmava que havia recebido um mandato divino de redimir o mundo transformando-se em mulher. O funcionário do supermercado, “a uma distância incomensurável de [si] mesmo” (47), mergulha num delírio parecido. “Deus me possui constantemente como se eu fosse sua rameira” (62), ele diz. Acreditando ser o escolhido de Deus, só lhe resta “louvar a imensa, incomparável honra que Deus [lhe] deu” (63). Seu delírio lhe permite sair desse mundo e ser outro, mas a exterioridade se paga com a entrega ao “insuperável fogo de Deus”, que o “obriga ao refinado ofício de ser sua puta preferida” (Idem). O Deus que deveria “selar o fim de seu episódio trabalhista” (Idem) é um Deus furibundo e hostil, cuja bondade é “paradoxal porque é especialmente vingativa” (66). É um Deus de plástico, que nasce num presépio dentro do supermercado. “Daqui a pouco meu Deus vai adormecer para descansar no sétimo dia em que tirou licença. E eu, fora de suas leis, alheio à hora de descanso, me pergunto: em que maldito instante o

supervisor vai acender a luz vermelha que determinará o fim da minha jornada?” (68).

“Seria preciso pensar”, propõe Eltit, “na resistência que certos corpos afirmam quando se apresentam como irreduzíveis a serem apanhados ou seduzidos ou submetidos às lógicas de consumo ou às formas culturais dominantes” (2000: 34). Dos avatares dessa resistência fala seu último romance, colocando seus personagens numa situação de permeabilidade e de ausência de si que é ao mesmo tempo a afirmação de uma ordem vital insubmissa aos desígnios de um sistema que poderia parecer invencível, mas cujas falhas, fraturas e contradições ficam desse modo em evidência. Essa resistência é, assim, um estado de porosidade, uma opacidade que resiste a uma alienação absoluta e também um estado de excessiva precariedade na fronteira entre a vida e a morte. Os excessos do corpo, assim como o delírio, que estão por toda parte no romance e que impedem o bom funcionamento do supermercado, são também a evidência de uma precariedade que pode se tornar insustentável a qualquer momento. *Mano de obra*, ao propor uma irrupção descontrolada dos corpos normatizados pelo consumo, irrupção que pode perigosamente levar a sua própria desintegração, assinala o alcance e o limite da resistência ao biopoder.

### 9.5. O lugar da diferença

Os ataques de Eltit à normatização dos corpos, às contradições do consenso chileno e às exclusões impostas pelo neoliberalismo confrontam o relativismo do pensamento contemporâneo com certas diferenças irreduzíveis. “O ataque à diferença foi múltiplo e incessante”, assinala Eltit a respeito da ditadura. “A cisão entre um nós e os outros, puros e impuros, patriotas e extremistas deu início ao monótono e sustentado binarismo mediante o qual se regeram os corpos” (ELTIT, 2000: 18). Quando a ditadura chegou ao fim, no lugar do debate que traria à tona as oposições fundamentais que o estado de exceção havia anulado, o que se viu, como vimos, foi uma cômoda associação entre

Los Angeles, 01 de setembro de 2004.

Aula do Gabriel Giorgi:

Debates culturales de la postdictadura: nuevas zonas de lo político. *Plata quemada* (1997). Momento de entronización del neoliberalismo. Salidas negociadas/consenso. La novela muestra una pura fuerza de resistencia. Tres líneas de lectura: 1. delincuencia 2. guerra 3. oralidad. Indisciplina del delincuente: negación de toda normalización social. Guerra para disciplinar. Biopoder y estado de guerra permanente. Reinención permanente del cuerpo social. Texto polifónico. Inscrición de voces eliminadas, voces no escritas, voces del pasado. Literatura y política: establecer relación con un archivo alternativo, con tradiciones ilegítimas, a través de la oralidad,. Preguntarle al texto: ¿qué desea? ¿qué lo mueve?

democracia e neoliberalismo e o apagamento da memória da violência ditatorial. “A gente trabalhou durante esses anos para definir as coisas, não para indefini-las” (GARABANO&GARCÍA-CORALES, 1992: 75), afirma Eltit nesse momento em que as diferenças são anuladas em nome do consenso. Será necessário, então, uma escrita que crie, como sugere Hopenhayn, “regiões de sombra numa realidade superexposta à informação, à tematização e à digestão de signos e símbolos” (RICHARD, 1994:102). Na democracia, ele sublinha, não se trata mais de burlar ou denunciar a repressão, mas de enfrentar o mecanismo de recuperação e neutralização de todas as diferenças pelo *status quo*.

Essa é a operação realizada em *Los vigilantes* através do gesto do menino bobo. “Ah, decifrei um caminho para levar mamãe, atravessar com a BOBOBOba das ruas da cidade até as chamas que nos farão sobreviver uma noite. Agora eu domino esta história. Levo a mamãe pelo meu próprio caminho. AAAAI, mas uma palavra terrível e poderosa quer aniquilar meu pensamento” (1994: 126). Para Eltit, é preciso insistir na resistência de certos corpos que, como o do menino-cão do livro *Patas de perro*, do também chileno Carlos Droguett, apostam numa diferença irreduzível. “Quero aludir a sua distancia, a sua resistência”, diz Eltit. “Sim, a resistência. Porque o menino-cão sempre percebeu sua alteração canina como um atributo e um dom que estavam ali para acrescentar uma potência que se duplicava extraordinariamente humana e canina ao mesmo tempo” (2003: 108). O menino-cão – o de Droguett, mas também o seu, de *Los vigilantes* – aponta para um lugar de diferença e insurreição, lugar onde Eltit situa sua política da escrita. Trata-se de “fazer da letra um campo político, arriscado talvez, sempre em curso, por caminhos laterais” (110). Ela procura criar, assim, uma escrita que interroga uma literatura despolitizada, “simples ilustração de uma determinada realidade oportuna que resulta conveniente e funcional ao projeto mercantil que hoje nos cerca e comprime” (Idem).

Em *Mano de obra*, a fala dos personagens emerge como diferença em meio ao espaço homogeneizado do supermercado. Signo de insubmissão, a língua viva rompe com um “nós” que se move como

um rebanho, sem opinião nem decisão própria. “Me dá vontade de dizer a eles que enfiem a merda do trabalho no cu” – tinha dito Gabriel enquanto saíamos do super. Nós balançamos a cabeça, incomodados. Mas no fundo sabíamos que ele tinha razão. Que cada um de nós queria expressar a mesma coisa: ‘que enfiassem o trabalho no cu’. Mas não conseguíamos. Não conseguíamos” (109). A impossibilidade de sair de um registro de unanimidade submissa se estilhaça numa língua feroz que se dirige violentamente aos supervisores, aos clientes e aos outros funcionários. “A ordinarice é, evidentemente, o atrevido modo que o popular tem de dar forma criativa a sua ressentida marginalidade, violando os protocolos falados da cultura oficial”, afirma Nelly Richard. Ela “reintroduz a desordem cotidiano-popular no mundo ascético do ‘super’ e nos lembra da violência das gírias de bairro, da suja corrupção das misturas e de suas impertinentes manchas” (RICHARD, 2006). Essa língua abusada é o que resta de uma mão de obra depois de atravessadas contraditórias experiências sociais e políticas, passado registrado pelo romance nos títulos dos capítulos, que fazem referência a periódicos chilenos editados pela classe operária no início do século: “Autonomía y solidaridad” (Santiago, 1924), “El Proletario” (Tocopilla, 1904), “Nueva Era” (Valparaíso, 1925), “Acción Directa” (Santiago, 1920), “El Obrero Gráfico” (Valparaíso, 1926).

Eltit sempre insistiu em situar o lugar de onde fala: “para além do que pensem cientistas sociais e economistas, há algo que é latino-americano: uma língua e uma forma comuns. Às vezes sinto que os intelectuais que confundem Santiago com Manhattan estão à beira da loucura. Definitivamente são dois lugares diferentes” (PIÑA, 1991: 247). A questão da diferença coloca-se aqui no terreno problemático da identidade latino-americana. Como afirmar essa diferença sem transformá-la num “modelo de identidade estanque e essencialista” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 11)? A diferença, afirma Eltit, “descansa no ‘outro’” (1999: 353). Ao invés de fixar uma identidade, Eltit situa a diferença na falta, nisso que foi expulso do território latino-americano quando o colonizador europeu o ocupou e que, no entanto, deixou suas

marcas no corpo e na língua. Esse outro expulso, enquanto “suplemento”, é o que determina a identidade latino-americana. Lembremos que a lógica do suplemento, segundo Derrida, é de ser sempre diferido, de escapar a toda identidade, que sua especificidade reside no deslizamento, na ausência de uma essência.

Há, no entanto, na leitura de Eltit, alguns limites para esse deslizamento incessante. A diferença se fixa no corpo, em certos traços fisionômicos, como esses que são menos visíveis em Gabriel, um dos personagens de *Mano de obra*, “um pouquinho mais branco que todos [os demais]” (175). Também se fixa no uso que se faz desses corpos, transformados em mão de obra barata. Nesse processo de transformação, a temporalidade da artesanaria que marca o corpo indígena, temporalidade estreitamente relacionada com modos rituais e religiosos, será substituída pela temporalidade tecnológica da modernidade. Os corpos indígenas, afirma Eltit, são corpos “dançantes que da mão que obra se tornam mão de obra para tocar e surtir a modernidade” (1999: 355) e, portanto, corpos que assinalam um desajuste fundamental na sociedade latino-americana.

O outro limite é a língua. A narrativa latino-americana não deveria trabalhar sobre conteúdos identitários, sustenta Eltit, mas sobre a língua regionalizada, modificada ao longo dos séculos pelo outro expulso, que traz como herança “o sustentado e desesperado costume de habitar” (356). A diferença excluída aparece na língua, na “assombrosa resistência da história de cada língua” (354). Nesse sentido, poderíamos dizer que a gíria e os palavrões em *Mano de obra* pretendem afirmar não a essência de uma identidade, mas uma exclusão que retorna como resistência na língua popular. Uma interpretação que a própria Eltit faz do uso da gíria no romance *El río*, de Alfredo Gómez Morel, parece confirmar essa idéia: ela se refere à “cifra rebelde e agressiva”, que “segmenta e territorializa a língua, fazendo explodir em partículas de si mesma e a torna criação” (2000: 90). Assim, a gíria e os palavrões surgem como uma forma de rebelião, um lugar de resistência que violenta a língua enquanto código de exclusão.

Eltit atualiza a discussão sobre a diferença, reivindicando para si própria um lugar à margem, um lugar de relativa autonomia diante do mercado, que nos últimos tempos tem transformado a literatura de mulheres em mais um produto à venda. Quando a diferença cede lugar à diferenciação consumista, Eltit insiste numa escrita resistente que a cada nova narrativa enfrenta o desafio de encontrar sua “letra particular” (ELTIT, 2003: 109). Sua obra acompanha um processo de politização da vida no espaço específico de uma história chilena de extrema violência e de seu desdobramento num presente de harmonia suspeita. Em *Mano de obra*, vemos esse processo atingir seu grau máximo, expondo os corpos no limite entre resistência e sobrevivência. Só que do mesmo modo como Eltit denuncia a indistinção entre política e vida no mundo contemporâneo, ela indica também que as diferenças ainda se impõem, seja na língua ou nos corpos, ou ao menos que a escrita poderia ser um território de emergência dessas diferenças.

*Los trabajadores de la muerte* e *Mano de obra* vêm dar visibilidade àquilo que o neoliberalismo pretendeu tornar invisível, vêm reivindicar uma outra partilha do espaço e do tempo, vêm perturbar o consenso com a inscrição de uma parcela dos sem-parcela, na expressão de Rancière. Mais do que nunca na obra da escritora chilena, trata-se de abordar as desigualdades provocadas por um regime que se quer um modelo para a América Latina. Em *Los trabajadores de la muerte*, vemos anunciada uma “desordem subterrânea que percorre as ruas” por causa do “advento de uma crise em que vai se demonstrar a existência de uma péssima partilha de seus espaços” (2001: 29-30). No final de *Mano de obra*, por sua vez, anuncia-se “a próxima forma de organização” dos que carregam a marca da exclusão: “vamos fuder com esses boiolas que olham para nós como se não fôssemos chilenos. É isso, como se não fôssemos chilenos que nem todos os outros filhos da puta” (176). Nada garante que essa organização será melhor do que a existente, já que não se trata aqui de afirmar uma nova utopia popular, mas de tornar visíveis os excedentes da ordem neoliberal.

Los Angeles, 09 de janeiro de 2004.

Julio Ortega resume da seguinte maneira o projeto de Eltit: construção de um discurso que rearticula a experiência histórico-social chilena e latino-americana a partir das margens e descentramentos da condição feminina. Trata-se de transcender o “eu” no espaço alternativo do “outro” e de projetar o diálogo que refaça a noção de “nós”, um lugar e uma fala latino-americanos.

“Nesse momento, eu estava muito radicalizada, essa é a verdade. Estava hiper-radicalizada” (MORALES, 1998: 168), afirma Eltit a respeito da época em que publicou *Lumpérica*. Seu primeiro romance, assim como suas performances desse momento, exploram a possibilidade de produzir intervenções no espaço público. “Por exemplo, no prostíbulo mudar a circulação sexual por uma circulação literária” (Idem). *Lumpérica* aposta, utopicamente, na possibilidade de ser mais que um livro, rompendo com os limites da própria literatura. Já seus livros mais recentes encontram, dentro desses limites, sua vocação política: explorar a língua em suas bordas, seja de um menino demente, de uma mãe à beira da insanidade, de um funcionário de supermercado encolerizado, atravessando os corpos com essa língua fora da ordem para transfigurar os espaços cotidianos apaziguados pelo consumo em territórios políticos litigiosos.