

Capítulo 2

2.1. Sob ditadura I

No Chile pinochetista, emergiu uma arte experimental que Nelly Richard cunhou com o nome de “escena de avanzada”⁶. Diamela Eltit participou do debate artístico da época como integrante do grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), formado em 1979, junto com os artistas plásticos Juan Castillo e Lotty Rosenfeld, o poeta Raúl Zurita e o sociólogo Fernando Balcells, e responsável por diversas intervenções na cidade de Santiago. *Lumpérica*, que começou a ser escrito no final dos anos 70, foi marcado por esse debate, pautado pela necessidade de sobrevivência e de resistência ao regime ditatorial. Para Eltit e os demais integrantes do CADA, a discussão sobre a função do artista sob ditadura não podia ser desvinculada de uma discussão sobre os meios de intervenção artística, daí que *Lumpérica* não se preste a uma simples leitura referencial, tratando-se a uma só vez de uma intervenção na realidade ditatorial e de um experimento de desconstrução da referencialidade.

Segundo a definição de Pierre Bourdieu, os representantes da arte pura criaram uma imagem ambígua de sua posição no espaço social e de sua função nesse espaço. Abominam tanto o burguês, com suas preocupações vulgares com o negócio, quanto o povo, embrutecido pelas atividades produtivas. Não querem agradar nem uns nem outros – a posição em relação ao público é de indiferença. Em relação aos artistas, desprezam tanto a subserviência do artista burguês ao público e ao poder, como a complacência ética do artista social. A autonomia do campo cultural se funda nessa dupla negação

Rio de Janeiro, 11 de novembro de 2005.

Pensei em chamar a tese de “romance teórico”. O nome surgiu na última Grumo. Tentamos fazer uma narrativa dos trânsitos entre Brasil e Argentina juntando vários textos de várias épocas que abordassem esse tema. Nosso método tem sido a colagem e aprendi muito com isso. Acho que ele pode funcionar na tese. A idéia seria a seguinte: “romance” porque é uma narrativa e “teórico” porque é um caso de amor com a teoria.

⁶ Desde o início dos anos 80, Nelly Richard se debruçou sobre as atividades artísticas experimentais realizadas no Chile ditatorial. Em 1986, publicou o livro *Márgenes e institución: arte en Chile desde 1973* e no mesmo ano coordenou um seminário sobre esse tema com a presença de artistas e críticos, como Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Adriana Valdés e Rodrigo Cánovas, entre outros. Nesse livro, surge a denominação “escena de avanzada” que agrupa vários artistas plásticos cujo envolvimento com uma arte experimental os diferencia das “agrupações organicamente vinculadas com o militatismo de determinadas representações políticas que trabalham na semiclandestinidad de uma arte combatente e sobredeterminada por sua referência à contingência nacional” (RICHARD, 1986: 124).

da arte pura, que se situa na posição paradoxal de dominante e dominada ao mesmo tempo: economicamente dominada e simbolicamente dominante. Essa é a lógica do campo cultural autônomo, uma lógica econômica às avessas: “o artista só pode triunfar no terreno simbólico se perde no terreno econômico (ao menos a curto prazo) e vice-versa (a menos a longo prazo)” (BOURDIEU, 1998:141).

Centrada nas figuras de Flaubert, Baudelaire e Zola, a análise de Bourdieu aborda o surgimento, no final do século XIX, do campo cultural enquanto espaço relativamente autônomo. A partir de 1840, distinguem-se na França três “formas particulares da relação que se instaura objetivamente entre os escritores em seu entorno e os poderes temporais” (123): a arte burguesa está relacionada à emergência das grandes fortunas, cujo poder econômico e político lhe oferecerá proveitos materiais e simbólicos, subordinando-a a seus valores morais e estéticos; a arte social ganha força com a efervescência política dos anos 1840, opondo-se radicalmente à arte burguesa e ressaltando, com um intuito moralizante, a virtude dos oprimidos; a arte pela arte que, desencantada da sociedade após o golpe de Louis-Napoleon Bonaparte, busca afirmar sua independência tanto em relação ao campo político como econômico, criando uma nova legitimidade para obras situadas nas antípodas do poder e do mercado.

Bourdieu se interessará sobretudo pela noção de arte pela arte, responsável pelo surgimento de um “personagem social sem precedente que é o escritor ou o artista moderno, profissional em tempo integral, dedicado a seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral, que não reconhece nenhuma outra jurisdição além da norma específica de sua arte” (132). O exemplo é Flaubert, em sua busca por uma conciliação do inconciliável: nem arte social, nem arte burguesa; nem realismo, nem idealismo. “Escrever bem o medíocre” é o que ele deseja e por isso valoriza, diferentemente do artista social, o estilo mais do que a matéria, mas despreza igualmente a gratuidade temática dos artistas burgueses. Sua empreitada resultou numa nova configuração do

campo literário, que passa a constituir um mundo à parte, separado do campo político e econômico. Graças a isso, surge a figura do intelectual, que já não mantém em relação às questões externas à arte a posição de distância indiferente que caracterizava a geração de Flaubert. O exemplo aqui é Zola e seu envolvimento com o caso Dreyfus. Autonomia relativa do campo e engajamento político são, a partir desse momento, duas caras de uma mesma moeda.

O intelectual é um personagem bidimensional que só existe e subsiste como tal se (e somente se) for investido de uma autoridade específica, conferida por um mundo intelectual autônomo (isto é, independente dos poderes religiosos, políticos, econômicos) cujas leis específicas ele respeita, e se (e somente se) ele engajar essa autoridade específica nas lutas políticas” (547).

A reivindicação de autonomia derivou de uma situação de sobredeterminação do campo cultural pelos campos político e econômico. Uma vez atingida, ela permitiu a escritores e artistas exercerem uma função crítica em relação a esses campos. Bourdieu adverte, no entanto, que a autonomia é frágil e está sempre em perigo: “contrariamente ao que poderia fazer crer a visão ingenuamente hegeliana da história intelectual, a reivindicação da autonomia que está inscrita na existência mesma de um campo de produção cultural deve contar com obstáculos incessantemente renovados” (551). Quando ela desaparece, a função crítica do intelectual fica ameaçada. Nesse ponto, suas análises podem iluminar a relação entre arte e política sob ditadura, já que nessa circunstância a autonomia do campo cultural fica evidentemente comprometida. Cerceados pela censura e ameaçados pela repressão, escritores e artistas buscam formas de continuar produzindo, confrontando-se à pergunta sobre o papel que lhes caberia desempenhar nessa situação.

A posição do CADA se definiu por uma radicalização da experimentação como estratégia para enfrentar a opressão do poder ditatorial, no lugar das formas mais transparentes de contestação que também tiveram lugar nesse momento. Talvez Bourdieu dissesse que se tratou de mais uma versão do isolamento do artista em seu próprio mundo, ao qual só têm acesso os que pertencem a ele. Talvez ele

Providence, 15 de abril de 2004.

Transatlantic Conference
Diamela Eltit y la escenificación del cuerpo

Performing metaphors:
Lumpérica and the video-vision
Francisco Fernández de Alba
Magic realism vs. tragic realism (Ortega)/ notion of intervention:
occupation of the public space/CADA: debate about the legitimation of supports/Neustadt: performative reading of *Lumpérica* – limits of reading it as national allegory/
textuality/corporeality/visuality: the question of the limits of writing.

Dimela Eltit y la metamorfosis de la memoria
Ana Figueroa
Emergencias: red discursiva de intensa autoindagación/ El Estado como forma que regula y anula las diferencias/ los ensayos de Eltit abren y se abren al cuestionamiento de la representación.

dissesse que a subordinação do campo cultural torna esse tipo de empreitada uma simples ilusão, uma simples forma de legitimar a sobrevivência do próprio campo que está mais subordinado do que nunca aos campos econômico e político. Efetivamente, o CADA produziu numa fronteira entre isolamento e reapropriação, risco que foi não só avaliado, mas problematizado pelos próprios artistas, que não deixaram de se perguntar como criar formas capazes de provocar disrupções no poder ditatorial, confrontando-se a cada momento com os limites dessa empreitada.

O CADA se formou em torno das “ações de arte”, cujo objetivo era levar a arte para o espaço público, extraíndo-a de seu espaço tradicional, o museu, para fazê-la intervir na ordem social imposta pelo regime ditatorial por meio do controle da circulação urbana e da individualização das práticas cotidianas. “No processo de in-cultura em que nos encontramos, o trabalho intelectual deve ser assumido como a produção de modos e formas de vida solidárias” (NEUSTADT⁷, 2001: 111), propunha o documento de apresentação do grupo. E ainda: “Numa sociedade estritamente verticalizada como a nossa, a presença da arte na vida só pode ser o produto de situações que rompem com o lugar enclaustrado e a função elitista designados pela oficialidade” (112). A possibilidade de tal ruptura está numa arte que funcione como “experiência coletiva de apropriação da vida, isto é, como exploração crítica e criação de situações participativas de reconhecimento de dimensões ocultas e perspectivas abertas na história” (Idem).

As ações eram de difícil execução naquele momento. Vou me referir especificamente a uma delas, a primeira⁸, intitulada “Para no

⁷ Em 2001, Robert Neustadt publicou *CADA día: la creación de un arte social*, reunindo descrições e imagens das ações de arte, entrevistas com os integrantes do grupo, documentos que acompanharam as ações de arte na época em que foram realizadas, além de testemunhos de críticos e artistas, como Nelly Richard, Eugenia Brito e Carlos Altamirano, entre outros. O subtítulo do livro, embora não problematizado por Neustadt, será muito problematizado pelo material que ele reúne.

⁸ A segunda ação, “Inversión de escena”, realizada também em 1979, foi uma espécie de derivação da primeira: dez caminhões de leite de uma companhia privada desfilaram em frente ao Museu de Belas Artes que foi coberto por um pano branco. A terceira ação, realizada em 1981, intitulou-se “¡Ay Sudamérica!” e consistiu no arremesso de 400.000 panfletos de seis aviões que sobrevoaram Santiago. A quarta ação, e uma das mais marcantes, foi realizada entre 1983 e 1984: os membros do CADA e vários colaboradores pixaram os muros de Santiago com a inscrição “No +”, que aos poucos foi sendo completada pela população com palavras ou grupos de palavras como “No + ditadura” ou “No + tortura”, e assim por diante. O

morir de hambre en el arte” e realizada em várias etapas em outubro de 1979: primeiro foram entregues cem sacos de meio litro de leite aos habitantes de uma comunidade carente de Santiago; esses mesmos sacos depois foram distribuídos a artistas para que os usassem como suporte para obras que posteriormente seriam exibidas numa galeria; no mesmo dia da distribuição, foi publicada numa página da revista *Hoy*, de circulação massiva, um breve texto sobre a ação e um outro, intitulado “No es una aldea”, foi transmitido por alto-falantes nos cinco idiomas oficiais das Nações Unidas em frente ao prédio da CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe), em Santiago; também nesse dia, 60 bolsas de leite cheias foram colocadas numa caixa de acrílico junto com uma cópia da fita com a gravação do texto emitido na frente do CEPAL e um texto que dizia “para permanecer até que nosso povo aceda a seus consumos básicos de alimentos/ para permanecer como o negativo de um corpo carente, invertido e plural”, ação realizada simultaneamente em Santiago, Toronto e Bogotá; os sacos de leite sobre os quais diferentes artistas trabalharam foram posteriormente expostos no Centro Imagen, onde foi realizado um debate sobre a ação.

“Para no morir de hambre en el arte” se desdobra em torno do leite – referente vital e também referente histórico, já que remete a uma campanha da época do governo de Salvador Allende chamada “1/2 litro de leite”, cujo objetivo era que cada criança chilena tivesse acesso a essa quantidade de leite diariamente – que passa de alimento material a alimento simbólico, atravessando os diferentes níveis de opressão e carência que o governo ditatorial impõe à sociedade e acenando com a possibilidade de uma outra realidade. “Falamos então de um país que é uma pampa e um céu e a opção de uma nova vida sobre essa pampa, sobre esse descampado. A opção que da fome e o terror erige uma

Los Angeles, 06 de fevereiro de 2004.

Hoje tive uma conversa com uma colega do departamento sobre o que é ler um texto. O que é interpretar? O que é fazer crítica? Opondo-se aos estudos culturais, ela fica numa posição conservadora e ao mesmo tempo de resistência. Conservadora porque se pauta numa volta ao texto, atacando a teoria, que seria responsável por desviar o olhar do que é realmente importante: o texto. Voltar ao texto, talvez numa espécie de *close reading*. Mas o que é ler um texto? Analisar seus mecanismos de sentido, suas metáforas, seus jogos sintáticos e semânticos. Uma espécie de deciframento. Os textos que não se deixam decifrar, minha colega chama de “ilegíveis”, textos que só se consegue ler conhecendo um determinado contexto de escrita, como os de Diamela. A posição é ao mesmo tempo de resistência porque questiona a hegemonia dos estudos culturais que tendem a subordinar tudo ao contexto.

CADA realizou sua quinta e última ação, “Viúda”, em 1985, quando foi publicada nas revistas *Apsi* e *Cauce* e no jornal *La época* a foto de uma mulher com o rótulo “Viúva”, acompanhada de um texto com referências aos assassinatos cometidos pelo regime (NEUSTADT, 2001). Além das ações realizadas no Chile, o grupo participou do programa “In/Out: Four Projects by Chilean Artists”, em Washington D.C., com uma instalação intitulada “Residuos americanos”, que consistia num monte de roupas usadas de americanos que haviam sido enviadas para o Chile para serem revendidas.

paisagem que não é nem a fome nem o terror”, dizia o texto transmitido em frente ao prédio do CEPAL. A arte luta por sua sobrevivência, luta “para não morrer de fome”, para assim poder denunciar a realidade presente e também para imaginar uma realidade alternativa.

Nesta primeira ação, o grupo já deixa claro a que veio: conceber a obra não enquanto objeto a ser integrado ao museu, mas enquanto ação fragmentada em várias etapas; realizar ações combinadas que mobilizam um grande número de pessoas, artistas e não artistas, descentralizando a figura do produtor, que agora é apenas mais um integrante do coletivo; utilizar como seu principal suporte o espaço público, apesar do controle exercido sobre ele pelo poder militar; utilizar o vídeo para registrar as ações que, enquanto tais, não são repetíveis, sendo que o material filmado é em si uma obra que pode ser reciclada e se tornar um fragmento de uma nova obra; combinar imagem e texto, utilizando esse último como suporte conceitual e também poético, como no caso do texto publicado na revista *Hoy*: “Imaginar esta página completamente branca/ Imaginar esta página branca/ acedendo a todos os cantos do Chile/ como o leite diário a consumir./ Imaginar cada canto do Chile/ privado do consumo diário de leite/ como páginas brancas a serem preenchidas”; fazer da obra um elemento aglutinador e gerador de debates entre artistas chilenos e estrangeiros.

Eltit, em sua obra individual, investiu na fragmentação narrativa como forma de enfrentar um poder ditatorial que pretendia intervir em todas as esferas da vida. O grande desafio, afirma Eltit, foi “como entrar numa interlocução com o Chile” (GARABANO & GARCÍA-CORALES, 1992: 66), tomado por um poder que estendeu suas redes pelo corpo social e individual; como produzir essa interlocução e, ao mesmo tempo, opor-se à lógica repressora, com uma escrita que não entrasse “no sistema de intercâmbio, na economia, na circulação dentro desse sistema” (VALDÉS, 1993: 140). *Lumpérica* porá em choque uma tendência anti-mimética e uma tendência testemunhal, abandonando as vias tradicionais da representação literária através de uma escrita que pretende transgredir as fronteiras sociais, genéricas e espaciais estabelecidas pelo poder ditatorial.

2.2. Respiradouro da cidade I

Em seu intuito de exceder os limites espaciais da arte e intervir na paisagem urbana, o grupo CADA organizou ações que iniciaram um debate fundamental sobre o complexo lugar da arte nesse momento. De que maneira a arte pode ser uma intervenção no espaço social? “Não é simples se referir à função social da arte. A maioria das formulações dessa frase têm histórias sinistras, algumas ligadas ao totalitarismo” (NEUSTADT, 2001: 69), como assinala Fernando Balcells. Para o CADA, tratava-se de experimentar com novos suportes que permitissem meios alternativos de expressão num ambiente obturado pela repressão. A “ação de arte” foi a forma encontrada para intervir no espaço público, utilizando os meios precários que estavam disponíveis para levar às ruas uma manifestação crítica não só das condições sociais e políticas do momento, mas também do próprio fazer artístico nessas condições. O CADA propunha simultaneamente uma crítica do meio e uma crítica dos meios, entendendo que as duas coisas eram inseparáveis. O grupo tinha um comprometimento com a denúncia da ditadura e, atravessado por esse comprometimento, apostou em novas linguagens artísticas. “As ações de arte se apresentaram assim como um enriquecimento das possibilidades da arte, ligadas indissolúvelmente a sua inscrição como processos criativos em situações concretas de vida” (BALCELLS, 1980: 8).

“Foi a combinação do artístico e do social o que gerou muitas possibilidades”, conta Juan Castillo. Entrevistados por Neustadt, todos os participantes do grupo enfatizam essa duplicidade. “O que uniu de imediato”, ressalta Lotty Rosenfeld, “foi a idéia de conectar arte e política através da exploração de novas linguagens, expandir a idéia de suporte artístico” (NEUSTADT, 2001: 49). Assim, interrogar-se e revisar questões estéticas do processo criativo estava implícito no projeto de elaborar uma intervenção política. A inclusão de um questionamento sobre o próprio processo de criação não impediu, no entanto, que muitos críticos e artistas tenham recriminado o CADA por aderirem

demais às pressões da época, embora todos reconheçam a importância do grupo num momento em que todas as vias expressivas pareciam fechadas. Essas recriminações sinalizam, em última instância, o lugar problemático da arte sob ditadura, sempre sob suspeição de estar distanciada ou próxima demais da situação em que emergiu.

Nelly Richard será uma das críticas a questionar o grupo, valorizando as obras de artistas como Eugenio Dittborn e Carlos Altamirano que, segundo ela, “fizeram valer um jogo de posturas estético-críticas que manifestavam sua distância em relação ao maximalismo histórico e social da retórica do CADA” (NEUSTADT, 2001: 173), maximalismo que estaria relacionado à identificação do grupo com as vanguardas históricas que “buscaram translimitar e fusionar os cenários da arte, da política e da sociedade” (171). Do mesmo modo que as vanguardas, o CADA teria se pautado no ideal totalizante de indiferenciação entre arte e vida e teria, assim, deixado de lado um questionamento acerca do papel específico da arte na sociedade. Para o CADA, seria necessário dissolver os limites entre arte e vida para atingir o objetivo, utópico por excelência, de transformação integral da sociedade. Mais do que nas ações propriamente ditas, esse horizonte utópico transpareceria nos panfletos e documentos que as acompanham.

Vale assinalar, não obstante, que qualquer aproximação do CADA com a vanguarda, como Nelly Richard provavelmente concordaria, deve levar em consideração a indiferenciação entre política e vida sob ditadura, pois é essa indiferenciação que delimita as posições sustentadas pelo grupo em seus textos. Se o poder se infiltra em todos os domínios da vida, “a arte se inscreve como experiência coletiva de apropriação da vida” (NEUSTADT, 2001: 112), lemos num documento do grupo. Nessa situação, transformar a vida em arte significa, transformar a vida que a ditadura impõe. Assim, a arte se torna, utopicamente, a possibilidade de criar uma nova vida: “nossas ações de arte configuram uma opção mais do que de arte, de vida” (BALCELLS, 1980: 8). Como assinala Richard, o “tudo é político”

Los Angeles, 11 de junho de 2004.

Uma primeira divisão de capítulos:

Capítulo 1: Heranças

Começar com o livro *En otro orden de cosas*, no ano de 1975. Entre o peronismo e a ditadura. 30 anos depois: o que ficou desse período? Construir uma trama em torno das histórias Construir uma trama em torno das histórias pessoais, literárias e políticas. O que é uma geração? Que geração foi aquela? Que geração é esta?

Capítulo 2: Corpos

Ditadura e repressão. Totalitarismo e escritas do corpo. Analisar o caso de Noll (*A fúria do corpo*) e de Eltit (*Lumpérica*). A outra cara da moeda em *La experiencia sensible*.

Capítulo 3: Transições

Melancolia e pós-modernidade. O fim da ditadura e outros fins. Como entender o esvaziamento de sentido político? Teoria do trauma. Análise de *Los vigilantes*.

Capítulo 4: Começos

O que é um começo? A possibilidade do novo. O que nos dizem esses autores no início do século XXI? *Berkeley em Bellaqio e Mano de*

transforma-se em “tudo é arte” (1994: 43), e deposita-se na atividade artística a esperança de superar as carências e sujeições da vida sob ditadura. A construção de uma nova arte corresponde à construção de uma nova vida e, desse modo, a arte se torna um exercício vital, de sobrevivência, em meio ao silêncio e à morte. “Se faz arte para não morrer” (NEUSTADT, 2001: 124), sustenta o grupo.

O próprio grupo estabelece o elemento utópico como diferença em relação a movimentos artísticos internacionais com os quais compartilha alguns suportes. “Não é a mesma coisa o corpo como suporte da arte (arte corporal), que o corpo como veículo de mudança, como agente revolucionário na realidade” (144), lemos em um de seus textos. “A transformação da vida precisa de opções conceituais que permitam uma prática correspondente e adequada a seus problemas fundamentais. Nem ‘objetivas’ nem ‘verdadeiras’, *adequadas*” (109, grifo dos autores), lemos em outro texto. Foi nas linguagens experimentais que o grupo encontrou essas opções, mais especificamente no uso de novos suportes que viabilizam uma “subversão dos modelos e imagens estabelecidos” (144), suportes esses que já vinham sendo usados por artistas no exterior, mas que eram apropriados e adaptados às condições do momento.

Assim, o CADA justapôs texto, vídeo, fotografia, materiais reciclados, de sacos de leite a roupas usadas, além de uma nova noção de espacialidade em que toda a cidade era passível de se tornar obra, ou melhor, de se tornar ação de arte. Juan Castillo resume bem a concepção que guiava o grupo: “para nós, o Chile inteiro era um museu” (65). Não se tratava simplesmente de fazer uma crítica à institucionalização da arte, mas de elaborar um trabalho artístico que colocasse em questão um poder agindo sobre uma nação inteira, sabendo que se está também sujeito a esse poder e que, portanto, qualquer ação deverá ter como ponto de partida os limites dessa situação e deverá encontrar formas criativas de eludi-los. “Essa foi nossa modalidade de trabalho: a economia e a criatividade, a suspensão num presente infinito que se torna futuro” (140).

Romper com a realidade atual, criando uma espécie de túnel do tempo em direção ao futuro, ao qual possam se assomar não apenas artistas, mas qualquer pessoa, os passantes na rua, os habitantes de comunidades carentes, os leitores dos jornais – esse foi o movimento utópico realizado pelo CADA. Tudo o que o grupo produziu foi sob “o bafo sufocante da ditadura”, como diz Carlos Altamirano (177). Aproximar-se de sua produção é entrar num universo específico, que chega a parecer inacessível em alguns momentos (em alguns textos cujo sentido não se chega a alcançar porque o vocabulário é outro, cifrado para fugir à censura, mas também grandiloquente em sua retórica revolucionária e enigmático nas referências teóricas não explicitadas), mas que torna visível uma dinâmica artística combativa.

2.3. Respiradouro da cidade II

O que move tanto as ações do CADA como o primeiro romance de Eltit é a necessidade de intervir no espaço urbano e o desejo de experimentar com novas formas, na fronteira entre arte e política. Eltit apostará num texto que possa encenar uma abertura na cidade para um corpo não disciplinado. O corpo será, como sugere Richard, o “lugar de entrecruzamento entre o *individual* (biografia e inconsciente) e o *coletivo* (programação dos papéis de identidade segundo normas de disciplinamento social)” (1994: 141, grifo da autora). Nesse território, entre linguagem e corpo, entre história e vida, confrontando-se com um espaço urbano interdito pelo regime militar e apropriando-se dele, Eltit constrói seu primeiro romance. “E que toda palavra seja então idêntica à fulguração corporal ao se refazer em outro espaço com a praça como telão. A evocação dessa paisagem construída; o respiradouro da cidade” (1998: 41), propõe o texto.

À margem das ações coletivas, Eltit realizou em 1980, após infligir cortes e queimaduras no próprio corpo, uma leitura de *Lumpérica* num prostíbulo de Santiago. Nesse ato, o corpo mutilado se torna um corpo exposto, um corpo que quer exceder seus limites para compartilhar uma dor que é também do outro, que também atinge o corpo do outro.

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2005.

Aula da Ana Kiffer:

Jacques Rancière:
Políticas da escrita.
Literatura não se define nem pela intransitividade da linguagem (Blanchot) nem pela convenção (Searle/Genette). Escrita é política porque seu gesto é o de constituição estética de uma comunidade. Literatura entre dois projetos: mais que escrita: sentido não se separa do corpo/ projeto romântico de união do corpo e do espírito na escrita – menos que escrita: se apresenta imediatamente no sensível/ projeto vanguardista de

Sua performance, citando novamente Richard, “apela à dor como método de aproximação a uma borda de experiência onde o individual se funde com o coletivo” (1986: 142). As mutilações no próprio corpo assinalam que sobre ele se inscrevem as marcas de uma realidade atroz, como se inscrevem também no corpo social. Uma foto dessa performance, mostrando Eltit com os braços queimados e cortados, será incluída em *Lumpérica*.

“Ao começar *Lumpérica*, eu tinha uma imagem conjuntural e contingente: esta cidade hiper-fragmentada e vigiada”, conta Eltit, “e uma boa metáfora para ilustrar isso era uma praça iluminada para ninguém na noite, por causa do famoso toque de queda” (PIÑA, 1991: 235). As dez partes do texto girarão em torno dessa imagem, mas ela não será oferecida ao leitor com a clareza do comentário de Eltit. Como assinala Mary Louise Pratt, o “processo que o texto impõe ao leitor é árduo e saturado de agonia e desejo” (2001: 27). Se a cidade é hiper-fragmentada, a linguagem também o será: surge primeiro um rosto fracionado pela luz elétrica; depois as pernas estendidas sobre a grama, abrindo-se e fechando-se, à contraluz; só então visualiza-se a praça, com suas árvores e bancos. O texto não facilita a entrada do leitor na cena, exigindo-lhe que se deixe levar pelo corte inusual das frases, pelas imagens que se repetem obsessivamente e por um nome próprio, o da mulher, “doado pelo letreiro que se acenderá e apagará, rítmico e ritual, no processo que em definitiva lhe dará sua vida” (9). No centro da praça, L. Iluminada expõe seu corpo sob a iluminação intermitente de um outdoor. “Mais do que nunca cintila ali, controlando por contorções seu claro-escuro, enquanto a luz toca os bancos da praça, as árvores e a disposição fabricada da grama” (12). Os outros personagens, os esfarrapados (o lúmpen do título), não demoram a chegar, dando início a um ritual, uma espécie de batismo que ocupa a primeira parte da narrativa.

Através da imagem da praça, que metonimicamente representa a própria cidade, Eltit leva a literatura para o espaço público, criando uma cena, uma abertura, que permite ver os corpos de outra maneira, subvertendo as hierarquias de gênero e de classe. “Com sons guturais

enchem o espaço numa alfabetização virgem que altera as normas da experiência. E assim de vencidos em vencedores se transformam, ressaltantes em seus tons morenos, adquirindo em suas carnes uma verdadeira dimensão da beleza” (13). Os corpos que constituem a cena se abandonam ao gozo numa cidade em que não são permitidos tais transbordamentos. “Ninguém diria que em Santiago de Chile” (10) seria possível uma ficção desse tipo, orgiástica, ritual, excessiva. “As palavras se escrevem sobre os corpos. Convulsões com as unhas sobre a pele: o desejo abre sulcos” (12) Nessa exposição do corpo, do “gozo de sua própria ferida”, L. Iluminada perderá “sua crosta pessoal” e se abandonará, com os pálidos, a uma “desolada cidadania” (10).

A segunda parte do romance é uma paródia de um interrogatório policial – estrutura que se repetirá na sétima parte – em que o interrogador pede ao interrogado que descreva o que viu na praça. Aqui o tipo de letra é diferente do usado no resto do romance, possivelmente para indicar uma mudança na linguagem, mais referencial, reproduzindo o estilo sucinto de qualquer interrogatório, embora as perguntas e respostas desse, sob o efeito da paródia, percam a verossimilhança: “Ele me perguntou: – qual é a utilidade da praça pública? Olhei estranhado para esse homem que me fazia uma pergunta tão esquisita e lhe disse um tanto incomodado: – Para que as crianças brinquem. Mas seu olhar continuou grudado no meu e ele me disse: Só para isso? Bom – respondi – é uma área verde, oferece oxigênio ao ambiente” (47). A paródia trabalha aqui sobre os interrogatórios levados a cabo pelo regime militar e sua presumida objetividade.

Mas a cena tem também outro objetivo. O interrogador quer esclarecer o que aconteceu na praça. Debruçando-se sobre si próprio, o texto cria uma equivalência irônica entre o leitor, ou ao menos um certo tipo de leitor, e o interrogador, que faz questão de reconstruir a cena exatamente como foi, recuperando uma referencialidade que o texto não cessa de questionar através de uma estratégia auto-reflexiva que remete à função do vídeo nas ações do CADA. “A escuridão se estende pelos arredores. Filma-se” (23), lemos. Assim como o CADA

usava o vídeo não apenas como registro, mas também para acrescentar uma mediação que fazia a ação se voltar sobre si mesma, em *Lumpérica*, Eltit vai inserir uma filmagem e diversos comentários sobre ela que retroagem sobre o texto, colocando em evidência a cena da praça enquanto encenação, enquanto cena construída para realizar um trabalho experimental com a linguagem e com o corpo, “para provocar coletivamente uma imagem depurada dos que, por desprendimento, ductilizaram suas matérias submetendo-se conscientemente ao desejo” (16).

A cena inicial vai se desdobrando para compor as outras partes do romance: em trinta e um segmentos poéticos que descrevem os movimentos e sons de L. Iluminada – transformada em égua, vaca, loba, réptil, gata – sob o olhar dos esfarrapados; na formulação de uma imagem para a literatura “que pretende refazer o lugar do corpo nos discursos que o controlam” (ORTEGA, 1993: 60); na pergunta “Aonde vais?”, que L. Iluminada escreve no chão da praça, “letra modulada sobre a grama”, recomeçando seu ritual desgarrado; em múltiplos tipos de escritas que seriam pixações na praça, o lado público da letra: a escrita como sentença, a escrita como evasão, a escrita como iluminação, a escrita como gozação etc.; na cena do corte, chamada de “Ensaio geral”, precedida da foto da própria Eltit com os braços mutilados; em quinze cenas de quedas que mostram os últimos arroubos da mulher na praça antes da parte final, em que será narrada, de um modo mais linear do que nas partes precedentes, a presença solitária da mulher na praça antes do amanhecer.

Por que uma praça? A praça é o espaço público por excelência; em torno dela se construíram as cidades da América Hispânica; é um espaço de comunhão, mas também de protesto; nela os políticos reúnem seus partidários, mas também reprimem os que se opõe a seu poder. Durante as ditaduras, as praças se tornaram espaços vedados pela repressão e também espaços de transgressão, como no caso da Plaza de Mayo, em Buenos Aires, cenário da insistente ronda das mães e avós dos desaparecidos políticos. Colocando o corpo para desafiar o poder sanguíneo do estado ditatorial, essas mulheres se

tornaram um símbolo da resistência contra a repressão, apoderando-se do espaço público para exibir sua dor, quebrando o pacto de silêncio que a ditadura impunha e transformando “o espaço público num espaço para a liturgia, ‘para os atos do povo’, mas onde os verdadeiros atores desapareceram” (LORENZANO, 2001: 39).

Em *Lumpérica*, a praça, transformada em cena de dor e gozo, metaforiza o espaço do próprio texto, capaz de escapar à opressão que atua sobre a língua e os corpos. O anúncio luminoso delimita o espaço da praça como um cenário, lugar de exposição e liberação, onde a mulher, destituída de tudo, busca uma identificação com a cidade. Mas qual? A identificação com as margens, com o que fica excluído da ordem disciplinadora, “os esfarrapados de Santiago, pálidos e malcheirosos” (9), que vão ocupar o centro da praça. É essa a subversão entre margem e centro que *Lumpérica* realiza: a praça vazia pelo toque de queda vai ser ocupada pelos corpos que a ditadura exclui e aos quais a protagonista irá se juntar. A mesma aposta de uma comunhão com as margens leva Eltit ao prostíbulo. O que a move é a possibilidade de traçar outros percursos na cidade, percursos que a aproximem dessas “zonas de dor”, como ela as chama.

Lumpérica se aproxima das ações do CADA enquanto intervenção na cena ditatorial, que pretende abrir respiradouros na cidade, remetendo utopicamente a uma outra Santiago, uma outra ordem dos corpos, uma outra vida, anterior ao golpe, e ao mesmo tempo enquanto intervenção na cena artística tradicional, que fica aquém do que os combates do momento exigem. Mas será possível estar à altura desses combates? Parece que disso se trata: levar o corpo e a linguagem ao extremo na criação de uma obra tão radical quanto as exigências do momento. “Abriu-se um novo circuito na literatura” (36), lemos em *Lumpérica*, enquanto a protagonista coloca sua mão aberta sobre as chamas de uma fogueira no centro da praça. O momento exige uma nova literatura, uma nova língua, descolada do significado, à beira da dissolução, que não seja simples representação, mas presentificação de corpos convulsos.

Los Angeles, 24 de dezembro de 2003.

Leitura de *Lumpérica*:

Um ambiente, uma personagem, um dia. Unidade clássica para um romance experimental. Por que trabalhar com esses limites? Talvez para forçá-los, explorando a possibilidade de trabalhar em condições limitadas. Um quadrado delimita o espaço da cena. Que espaço é esse? A praça pública, lugar de circulação, de aglomeração. Espaço de passagem. Espaço cerceado. Eltit explora a transição entre o espaço público e o espaço literário, a cena. O espaço enquanto artifício é tematizado no próprio texto. Não se trata de um espaço real, mas também não é um espaço inventado.

Há inúmeros exemplos no texto que funcionam nessa borda da linguagem, trechos quase intraduzíveis, que nos forçam a ler de outra forma, a ler não conteúdos, que são aqui por momentos inacessíveis, mas significantes que nos remetem ao próprio projeto do livro, à concepção do livro enquanto ruptura com a linguagem representativa, enquanto busca de uma fusão entre língua e corpo. O combate será, então, muito mais interno do que externo, do livro que não se quer livro, da literatura que não se quer literatura? Evidentemente não se trata apenas disso: o combate interno é combate externo, um combate que não permite concessões, daí que o livro tenda à ilegibilidade, como também o corpo tende à morte no ato de mutilação. Nesses momentos, o gesto transgressor mostra seus limites e seu lado mais radical.

Lumpérica é uma narrativa que quer ser simultaneamente poesia, teatro, cinema, que quer romper com o sentido e liberar o corpo. Na última cena, “à beira do novo dia, L. Iluminada reinicia seu ritual de paradigma do espetáculo, como se ensaiasse a nova fundação da cidade comunitária por vir” (ORTEGA, 1993: 66). Sentada num dos bancos da praça, iluminada por um farol, a protagonista se prepara para o último ato. Tirando de um saco de papel uma tesoura, corta uma mecha de seus cabelos. Depois se dirige ao centro da praça e começa a cortar toda sua cabeleira. Retornando de novo ao banco, tira do saco de papel um colar de pedras e o coloca em torno do pescoço. Esta cena final parece nos dizer que, depois do que acabou de acontecer, a mulher não pode voltar a ser a mesma: houve um corte e ela, assim como o leitor, agora vê com outros olhos a cidade que começa a despertar.