

Capítulo 6

6.1. Nova narrativa chilena

É conhecida a fama do Chile de ser um país de poetas, reforçada pelos prêmios Nobel recebidos por Gabriela Mistral e Pablo Neruda em 1945 e 1971, respectivamente. Reforçada também pelo contraste: o Chile não seria um país de narradores. A década de 90 veio acabar com esse complexo de inferioridade da prosa chilena. Escritores como Isabel Allende, Marcela Serrano, Roberto Bolaño, Luis Sepúlveda e Alberto Fuguet se tornaram mundialmente famosos. Diante desse sucesso, não demorou a surgir a expressão “nova narrativa chilena”, usada pela primeira vez em 1992 pelo escritor Jaime Collyer, então editor da Planeta²¹ no Chile, quem escreve uma espécie de manifesto geracional publicado na revista *Apsi* com o título “Casus Belli: todo el poder para nosotros”. Nesse mesmo ano, foi publicada a coletânea de contos *Andar con cuentos*, que recebeu a atenção da mídia, sendo inclusive tema de um número da “Revista de Libros” do jornal *El Mercurio*, cuja manchete era “Narrativa chilena: irrompe uma nova geração” (CÁNOVAS, 1997: 28).

Muito do que se discutiu sobre o surgimento de uma nova geração de escritores no Chile da pós-ditadura está compilado nos anais de um congresso organizado por Carlos Olivárez, editor do caderno “Literatura y Libros” do jornal *La Época*, em 1997. O objetivo do congresso, do qual participaram escritores, críticos e editores, era fazer um balanço da produção literária recente. Ao lermos os anais, evidencia-se o desacordo sobre quais seriam as características dessa nova narrativa ou mesmo se ela existiria para além do fenômeno editorial que a circunscreveu. Nenhum dos participantes nega, no entanto, que tenha aparecido no Chile das últimas décadas, mas

Rio de Janeiro, 12 de junho de 2005.

A tese agora está dividida em duas partes. A primeira, por enquanto “Restos da ditadura”, tem três capítulos: 1. Argentina: desafios da transição – meio cultural argentino na década de 80/ literatura e memória – rastros da ditadura na literatura/ restos da nação: *Los pichiciegos*; 2. Brasil: a década perdida/ Noll: um escritor pós-moderno?/ pós-ditadura/pós-modernidade/ a questão da nação/ apocalípticos e mundializados/ à beira da política – espaços alternativos; 3. Chile: nova narrativa chilena – literatura e mercado/ escrever sob ditadura/ política e consenso – dilemas da transição/ para além da derrota: *Los vigilantes*.

²¹ A Planeta lançou em 1986 a Biblioteca del Sur, cujo objetivo era publicar títulos de autores jovens. Dada a importância da editora no fenômeno da nova narrativa chilena, alguns de seus supostos integrantes foram chamados de “Planeta boys”, em analogia aos “Chicago boys”, economistas neoliberais formados pela Universidade de Chicago nos anos 80.

sobretudo depois do fim da ditadura, em 1989, um grande número de escritores novos. A abertura política foi um dos principais motivos para tal emergência; depois de um período de mudez voluntária ou forçada, a literatura começa a se recuperar, pelo menos no que se refere ao mercado editorial, dos efeitos de dezesseis anos de ditadura. A partir de 1988²², ressurgem cadernos literários em dois dos grandes jornais chilenos – “Literatura y Libros” no *La Época* e “Revista de Libros” no *El mercúrio* – e se instalam no país algumas das grandes editoras internacionais. Esses dois fatores contribuem para dar mais visibilidade aos jovens autores e a gerar discussões em torno de possíveis novas gerações.

Rodrigo Cánovas, em seu *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, procurando sistematizar os diferentes grupos dessa suposta nova narrativa a partir de suas imagens públicas, assinala que “a primeira carta de apresentação de uma nova geração literária, em matéria de publicação e de difusão, acontece com o aparecimento de *Contando el cuento. Joven narrativa chilena*, em 1986” (CÁNOVAS, 1997: 16). Organizada por dois de seus integrantes, Ramón Díaz Eterovic e Diego Muñoz Valenzuela, que também são responsáveis pelo prólogo, a antologia reúne contos de dezesseis autores nascidos entre 1948 e 1960, como Pía Barros, Carlos Franz e Ana María del Río. Alguns anos mais tarde, em 1992, a mesma dupla organizou uma espécie de continuação dessa antologia, a já mencionada *Andar con cuentos*, acrescentando mais autores, especialmente mulheres.

No prólogo da primeira antologia, os organizadores destacam o peso do golpe militar na gestação dessa nova geração que a repressão e o exílio deixou sem mestres. Tendo como temas principais a nostalgia, o medo, a incomunicabilidade e a alienação, esses escritores

²² No dia 2 de janeiro de 1988, 17 forças políticas chilenas, representativas do espectro ideológico de esquerda, centro e centro-direita, acordaram a criação do “Comando por el NO”, com o objetivo de se opor à pretensão de Pinochet de continuar no poder por mais oito anos. No dia 5 de outubro de 1988, foi realizado um plebiscito para decidir sobre sua permanência. O regime estava certo de sua vitória, dado seu controle quase total dos meios de comunicação e o temor da população de se manifestar contra ele, mas o resultado foi a vitória do “não” com 52,2%, segundo dados oficiais.

fazem questão de se situar historicamente – o que significa expressar o choque provocado pela ditadura em sujeitos que mal estavam começando a se formar quando o golpe aconteceu – e de estabelecer um diálogo com as gerações anteriores, numa postura muito diferente da de outros escritores da mesma época, que rejeitarão essa perspectiva como datada, buscando se relacionar com o presente e a nova realidade chilena da pós-ditadura.

Concluimos – resume Cánovas – que a primeira imagem dessa nova geração narrativa surge do âmbito da cultura política. Encontros literários e oficinas de leitura são simultaneamente atividades dissidentes realizadas por jovens entusiasmados, ainda, por grandes utopias de transformação social. Paradoxalmente, a atmosfera desses relatos é de solidão, amargura e desesperança (17).

A segunda imagem pública da nova geração, ainda segundo Cánovas, é praticamente oposta à primeira, embora curiosamente entre seus representantes encontremos escritores que participaram das antologias de Díaz Eterovic e Muñoz Valenzuela, como Ana María del Río e Carlos Franz, o que nos adverte que os laços entre esses escritores são menos estáveis do que sugere sua imagem pública, construída por aqueles que se elegem seus porta-vozes. Neste caso, o porta-voz é o escritor Marco Antonio de la Parra, que em 1989 escreveu um artigo para o jornal *La Época* anunciando uma mudança de espírito entre os escritores chilenos. “Bebemos pouco, vamos ao supermercado, passamos cheques e gostamos de ser amados [...] Escrever bem nos parece um trabalho fascinante, mas antes de mais nada um trabalho. Não temos manifesto nenhum e nossas idéias políticas diferem alegremente” (Apud CÁNOVAS, 1997: 19), afirmava de la Parra. Esses escritores, entre os quais prevalece, em linhas gerais, o romance em vez do conto e uma boa trama em vez do compromisso político, vai se aproximar com mais entusiasmo e sucesso do mercado editorial. Alguns de seus representantes se tornarão num breve espaço de tempo vozes públicas legitimadas na mídia. Cánovas sintetiza as marcas desse grupo: “a integração social, o espírito individualista e o caráter profissional da atividade” (23).

Uma terceira imagem seria a geração McOndo, cuja figura catalisadora é Alberto Fuguet, autor de *Mala onda*, de 1991, romance sobre um jovem chileno vivendo num ambiente de neoliberalismo desenfreado. Fuguet editou, junto com outro escritor chileno, Sergio Gómez, duas antologias: *Cuentos con walkman* (1993), reunindo novos escritores chilenos, e *McOndo* (1996), um projeto mais ambicioso que inclui autores de vários países da América Latina e da Espanha. Autodefinindo-se como “pós-tudo” (“pós-modernismo, pós-yuppie, pós-comunismo, pós-babyboom, pós-camada de ozônio”), esses jovens escritores, a maioria nascidos na primeira metade da década de 60, lançaram-se ao mercado como opositores da consagrada literatura do *boom* ou, mais especificamente, do realismo mágico: o título da antologia é uma fusão do célebre nome da cidade onde se passam as peripécias de *Cem anos de solidão* com o “Mc” de McDonald’s.

Em McOndo, há McDonalds, computadores Mac e condomínios – escrevem Fuguet e Gómez na apresentação da antologia – além de hotéis cinco estrelas construídos com dinheiro lavado e shoppings gigantescos. Em nossa McOndo, tal como em Macondo, tudo pode acontecer, claro que na nossa quando as pessoas voam é porque andam de avião ou estão muito drogados (FUGUET&GÓMEZ, 2005).

A Macondo de García Márquez é um território imaginário, ao mesmo tempo mágico e miserável, que reúne mito e história. Macondo poderia representar qualquer cidade, qualquer civilização em sua ascendência e ocaso, mas também a América Latina e sua realidade particular. Muitas das narrativas de García Márquez transcorrem nessa cidade em que há lugar para homens anciãos que procriam, tapetes que voam, diálogos com espíritos, ascensões aos céus e muitos outros tipos de fenômenos sobrenaturais. A literatura voltada para esse mundo de realidades mágicas que é também cenário de barbaridades muito latino-americanas ganhou o nome de realismo mágico. Opondo-se a ela, os escritores da geração McOndo querem falar de cidades e jovens reais, que encontraríamos em qualquer país do mundo capitalista.

Porém, afastar-se da literatura do *boom* não significa apenas abolir o realismo mágico, transformado, como denunciam Fuguet e

Rio de Janeiro, 15 de outubro de 2005.

“Ese año de 86 rompí mi record: vi 234 filmes en un año. Nunca he vuelto a ser tan feliz”. Para minha surpresa, estou gostando muito de *Por favor, rebobinar*. Valeria a pena incluir algo sobre ele na tese, mas ainda não sei como. Talvez quando for analisar *Los vigilantes* e *Mano de obra*.

Gómez, num lugar-comum do exotismo latino-americano de exportação, mas também dar prioridade à pergunta sobre a subjetividade em detrimento da tradicional discussão sobre a identidade latino-americana (embora evidentemente uma redefinição da América Latina esteja em jogo quando se reivindica que para entendê-la é preciso ir além do “indígena, folclórico, esquerdista”). O escritor, num claro contraste com os representantes do *boom*, não pretende mais ser porta-voz de projetos coletivos, seja porque não acredita neles ou porque está mais preocupado com sua própria sobrevivência no mercado.

Temos a impressão, relendo esses contos, que esses escritores se preocupam menos com sua contingência pública e se recolheram há muito tempo em suas fortalezas pessoais. Não são afrescos sociais nem sagas coletivas. Se há alguns anos o dilema do jovem escritor era entre pegar o lápis ou a carabina, agora parece que o mais angustiante para escrever é escolher entre Windows 95 ou Macintosh (FUGUET&GÓMEZ, 2005).

Há nessa espécie de manifesto de apresentação um entusiasmo, entre ingênuo e oportunista, com a possibilidade de que a globalização anule todas as fronteiras, daí que a antologia *McOndo* tenha sido pensada com critérios internacionais, incluindo também jovens autores espanhóis com o objetivo de alcançar o maior número de leitores possível no mercado mundial de língua espanhola. Já não se quer uma literatura chilena nem latino-americana, mas mundializada, com a qual qualquer jovem em qualquer país do mundo capitalista possa se identificar. Mas no momento mesmo em que essa possibilidade é anunciada, irrompem as contradições de um território em que convivem temporalidades muito diferentes, do pré ao pós-moderno. “América Latina é Televisa, é Miami, as repúblicas bananeiras, Borges, o Comandante Marcos, a CNN em espanhol, a Nafta, Mercosul, a dívida externa” (FUGUET&GÓMEZ, 2005).

A leitura dos contos da antologia nos mostra, segundo o crítico Javier Campos, uma falta de sintonia entre o tom do prólogo e a abordagem que os escritores fazem de seu entorno. Muitos dos contos falam de excluídos da ordem social, seja pela opção sexual ou pela

condição econômica. Campos cita o exemplo de “La vida está llena de cosas así”, do colombiano Santiago Gamboa, em que a cidade latino-americana aparece “dividida abismalmente entre um mundo conectado aos privilégios da globalização, mas desvinculado para sempre dos múltiplos submundos da urbe” (CAMPOS, 2002: 241). O conto de Gamboa adota o ponto de vista de uma jovem da classe alta colombiana, uma típica “patricinha”, que tem sua vida invadida por um universo totalmente desconhecido, embora vizinho ao seu. Terminada a breve saga, ela vai passar uma temporada em Boston, para se curar do “trauma”. Gamboa faz referência a todos os lugares-comuns de uma elite endinheirada – os espaços por que circulam, os carros que compram, as roupas que vestem etc. – e mostra também a realidade miserável dos que estão à margem, convivendo com essa elite num equilíbrio precário entre submissão e revolta.

Entre os escritores desses dois últimos grupos descritos por Cánovas, não há interesse sobre assuntos que tenham a ver com o passado político do Chile. O imaginário desses escritores está vinculado diretamente ao neoliberalismo dos anos 90. Segundo Carlos Orellana Riera, esses escritores elaboram suas narrativas “com materiais do presente ou do futuro imediato; não conheceram o outro Chile, anterior a setembro de 1973, nem têm interesse nele” (1997: 49). Lucas García, personagem de *Por favor, rebobinar*, segundo romance de Alberto Fuguet, afirma: “deveria começar planejando meu futuro, já que o futuro vai estar comigo o resto da vida, não assim o passado que, com um pouco de sorte e um pouco de esforço, poderei perfeitamente exterminar do meu sistema” (15).

Isso não significa, no entanto, que os textos dessa geração não possam ser lidos, como faz Cánovas em sua “abordagem dos órfãos”, como sintoma de um momento histórico. Ainda que a leitura de Cánovas tenha o problema de reunir todos os novos autores sob o signo da orfandade – premissa difícil de sustentar diante da diversidade temática e formal dessa produção –, ela funciona para os jovens sem rumo que aparecem em muitos dos romances chilenos da década de

90. Esses que, como um outro personagem de *Por favor, rebobinar*, se sentem “os dejetos tóxicos das gerações anteriores” (1998: 100).

Segundo Cánovas, o sujeito que fala nas narrativas da nova geração é um órfão “cuja carência primordial foi revelada pelos acontecimentos históricos de 1973” (CÁNOVAS, 2002: 264). “Esses novos infantes”, continua Cánovas, “vivem duramente o desajuste entre um Chile antigo demais (que não lhes outorga identidade) e um Chile Novo, que não chega a oferecer as vantagens comparativas do modelo liberal da modernidade” (Idem). Consumidores em vez de cidadãos, figurantes em vez de participantes da história, esses sujeitos não se sentem autorizados a falar dela, a não ser de uma perspectiva individual, ou talvez nem sequer dessa perspectiva, já que esse mesmo individualismo faz com que eles não queiram falar sobre nada além de seus próprios problemas. Como diz o narrador de *Mala onda*: “quem sou eu para saber e até parece que estou interessado” (FUGUET, 2001: 70).

No entanto, como sugere a leitura de Cánovas, não saber falar, ou não querer falar, fala muito sobre esse momento do Chile, pois “diagrama uma paisagem nacional fundada nas contradições existenciais e ideológicas de uma comunidade nacional” (CÁNOVAS, 1997: 45). Fala muito também sobre esse momento do século. Afinal, no Chile, a abertura chega junto com os anos 90, de modo que escrever na pós-ditadura é também escrever depois da queda do muro de Berlim, numa realidade marcada definitivamente pelas contradições da globalização.

6.2. Texto sudaca

Eltit não integra nenhuma das antologias mencionadas e seu nome raramente é citado pelos porta-vozes das três tendências descritas acima, embora os críticos que delas se ocupam, como Cánovas, não deixem de se referir a sua obra, que faria parte de uma geração surgida nos anos 80, diferenciando-se da “geração de 68”, como foi chamada a geração de Poli Délano, Ariel Dorfman e Antonio

Skármeta, entre outros. Num texto sobre a narrativa dos anos 80, Cánovas coloca a obra de Eltit ao lado da de escritores como Ana María de Rio e Ramón Díaz-Eterovic, nascidos em torno dos anos 50, e também da de escritores um pouco mais velhos, como Isabel Allende, reunido-as em função de sua tendência a refletir sobre a “geração simbólica da autoridade” em três cenários: o país, a família e a escrita. Ele acentua, desse modo, as marcas deixadas em suas narrativas pelos anos vividos sob ditadura, cujo autoritarismo penetrou em todas as esferas da realidade. No caso de Eltit, especificamente de seu segundo romance, *Por la patria*, ele destaca a ruptura com a tradição nacional e patriarcal, além da “transgressão vanguardista” influenciada pela estética neobarroca de Severo Sarduy (1991: 106-107).

Desde seu primeiro romance, Eltit ganha um espaço à parte entre os críticos, seja porque recriminam em sua obra o experimentalismo que a tornaria indecifrável, seja porque exaltam o surgimento de uma nova forma de narrar. “A energia criadora e a experiência vital – recolhidas e plasmadas em toda sua profundidade – e a realidade – introduzida e multiplicada pela luz natural – deixam o romance aberto ao leitor” (GLIGO, 1985: 418), lemos numa das primeiras resenhas sobre *Lumpérica*. O que alguns consideram uma abertura que desafia os leitores, outros consideram hermetismo. As acusações que a escrita de Eltit desperta têm a ver, sem dúvida, com as resistências que ela impõe ao leitor. De fato, a escrita de Eltit não é fácil, se por isso se entende uma escrita linear e realista. Em qualquer um de seus textos, está-se longe do ideal de contar boas histórias enunciado por alguns escritores da chamada nova narrativa.

Outra característica da obra de Eltit que lhe dá um lugar de destaque entre os escritores chilenos das últimas décadas é a persistência de um núcleo de questões que atravessa sua escrita da ditadura à pós-ditadura, questões que estão presentes também em seus ensaios. Quais seriam? A marginalidade, entendida como um descentramento da palavra, como uma dispersão que abala a unidade do sentido; inseparável dessa marginalidade discursiva, a

Los Angeles, 16 de janeiro de 2004.

Sempre a mesma sensação estranha ao falar da tese: tudo se dissolve, interesses, oscilações, ambigüidades. Me vejo falando que Eltit é hermética, experimental, não consigo terminar sequer uma frase. Como comunicar algo além de lugares-comuns?

marginalidade enquanto espaço de desamparo para o qual a escrita deve estar aberta, atenta a “essas desigualdades que experimentam homens e mulheres chilenos e que são já viciosas” (ELTIT, 1994: 20-21); e finalmente, a marginalidade em termos de gênero, questionando as dicotomias simplistas por meio de uma narrativa que contesta certos modelos dominantes aos quais os corpos deveriam se submeter.

O primeiro livro de Eltit surgiu, como vimos, no âmbito de um projeto coletivo de intervenção urbana, denúncia da ditadura militar e reflexão sobre a relação entre arte e política. Ela tem, portanto, a experiência não só de viver, mas de produzir sob ditadura e refletir sobre o que isso significa, diferentemente de muitos dos novos escritores. “Viver sob ditadura é inexpressável”, ela testemunha, “é parte de um relato que me parece interminável. Não posso estender-me sobre essa matéria como gostaria, mas uma forma de salvamento pessoal foi escrever e pensar em meio a essa situação” (1993: 18). Eltit traz em sua bagagem essa experiência pessoal e literária, com tudo o que ela tem de negativo, mas também com a herança de um questionamento agudo sobre “a relação possível, a distância real entre arte e política, entre arte e sociedade” (19). Foram quatro livros publicados nesse período: *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) e *El Padre Mío* (1989). Todos eles nascem de uma denúncia do profundo esgarçamento do tecido social que a ditadura provocou. É o caso, para dar um outro exemplo além de *Lumpérica*, da narrativa testemunhal que Eltit cria a partir de gravações das falas de um mendigo que se autodenomina Padre Mío e que ela conhece em 1983, em suas andanças pela cidade com Lotty Rosenfeld. A verborragia barroca dessa figura delirante evoca para Eltit o Chile daquele momento.

É o Chile, pensei.

O Chile inteiro e despedaçado na doença desse homem; trechos de jornais, fragmentos de extermínio, sílabas de morte, pausas de mentira, frases comerciais, nomes de defuntos. É uma profunda crise da linguagem, uma infecção na memória, uma desarticulação de todas as ideologias. É uma pena, pensei (ELTIT, 1989: 17).

Assim, no início dos anos 90, quando veio à tona a discussão sobre a nova narrativa chilena, Eltit já tinha quatro romances publicados. Ela foi uma das participantes do congresso de 1997, referido anteriormente, apresentando um texto intitulado “La compra, la venta”. Texto breve e contundente, como costumam ser os ensaios de Eltit, “La compra, la venta” aponta para o principal problema enfrentado pelos novos escritores: a relação com o mercado. Como driblar o “tic consumista” que os ronda, transformando-os em mais um produto cujo preço é determinado pela novidade? Eltit denuncia: “a obsessão pela atualidade vai apagando o trabalho histórico com o especificamente textual, com a sintaxe, com os sentidos, com a intertextualidade, com a diversidade de estéticas que trazem as propostas” (2000: 25). O mercado trabalha com o puro presente, apagando a memória e espetacularizando os escritores, que se tornam figuras passageiras, cujo único valor é o sucesso alcançado rapidamente. A coragem do texto de Eltit reside em trazer à tona a cumplicidade entre esse mecanismo do mercado – que legitima o novo como uma moda a ser consumida, obturando visões críticas sobre a realidade – e o projeto sócio-econômico do Chile da pós-ditadura – que sob o ideal do consenso democrático, enterra discussões sobre os traumas do passado e as desigualdades do presente.

A indistinção generalizada – afirma Eltit – é estrutural do projeto sócio-político atual: nova narrativa, narrativa de mulheres, narrativa de jovens, literaturas gays, por exemplo, mas detrás desse simulacro de diversidade jaz a evidência que se trata de uma pseudo-diferença e, pelo contrário, com essa “narrativa de...” se busca homogeneizar as práticas para assim desfazer suas prováveis tensões e conflitos (26).

Em oposição a essa homogeneização, Eltit proporá uma escrita “sudaca” que, como afirma Raquel Olea, “não tenta ser marca romantizada de identidade única e perdida, mas também não desperdiça seus sentidos históricos na modernidade neoliberal que recobre e impõe apagar histórias e memórias do latino-americano” (1997: 41). Olea opõe esse “texto sudaca”, em que a América Latina aparece como pergunta, ao consenso em torno à integração do

Los Angeles, 12 de fevereiro de 2004.

O texto mais interessante que li sobre a obra de Eltit até agora: “De la épica lumpen al texto sudaca: la narrativa de Diamela Eltit”, de Raquel Olea. Ela consegue resumir uma trajetória que vai além da questão de gênero. “Propongo leer en esos textos sentidos político-sociales que se construyen en la ocupación de lugares públicos con una textualidad de resistencia a los órdenes de toda institucionalidad: política, literaria, genérica”. Tal trajetória vai da elaboração de uma épica lumpen, *Lumpérica*, à constituição do texto sudaca, a partir de *El cuarto mundo*. Do espaço público cerceado pela ditadura ao espaço privatizado da casa, onde a ordem dominante exerce coerções corporais.

continente no mercado global. “O texto sudaca”, Olea define, “busca a experimentação como marca de uma literatura que interroga signos que obstinadamente emergem de novo em imaginários e significantes recalcados do continente, manifestando sua vontade de ampliar linguagens e estruturas narrativas” (Idem).

6.3. Consenso e democracia II

Em seus ensaios e entrevistas sobre a passagem da ditadura à pós-ditadura, Eltit faz questão de salientar antes de mais nada que viver sob ditadura é uma experiência absolutamente singular, que nada se compara ao regime militar no que se refere à violência exercida sobre a sociedade. Não obstante, ela enfatiza também que há uma relação entre essa violência sem precedentes e o neoliberalismo que se instalou no Chile: “o ponto central do golpe foi uma problemática econômica. As mortes, a repressão, a violência, o estado de exceção foram feitos para o capital. Nesse sentido o golpe não é ideológico. O golpe é um projeto econômico” (2002b: 12), afirma Eltit numa entrevista. A continuidade no governo democrático desse projeto econômico levado a cabo à força pela ditadura é um ponto não discutido na transição: “para mim, o mais dramático é que o golpe normalmente é visto como algo completamente ideológico; mas o que considero perverso é que se esconde o projeto econômico que houve nesse golpe, que é o mais feroz e é o que possibilita o presente que temos” (Idem). É nesse aspecto de indiferenciação do projeto ditatorial que Eltit irá questionar o projeto da transição, navegando contra a corrente que celebra a entrada no novo milênio de um Chile desenvolvido e agora também democrático.

Em 1994, Eltit publica o romance *Los vigilantes*, que começou a escrever durante o tempo que morou no México. Nesse país, como relata numa entrevista, morando pela primeira vez fora do Chile, ela pôde se questionar sobre o processo de transição e as novas relações de poder que surgem com a abertura, quando as posições políticas se tornam menos claras e os antagonismos se dissolvem, cedendo lugar

ao consenso. Eltit é uma das que vai problematizar a idéia de uma democracia “concertada”²³, apoiada por muitos que num passado recente haviam sido a favor da ditadura.

Num artigo de 1997, intitulado “Las dos caras de la moneda”, Eltit lê o que está “detrás do avassalamento dos corpos, aquilo não dito” (2000: 23), isso que chama de “desejo econômico”, “uma forma de repactuar o capital”. A outra cara da moeda – da queda da Moneda, a sede do governo bombardeada no golpe de 1973 – é a gestão do capital, a pedra de toque inquestionável do consenso neoliberal do Chile da pós-ditadura. O consenso da transição chilena se constrói, denuncia Eltit, sobre o silenciamento da relação entre a violência ditatorial e o modelo econômico que ela instaurou, modelo que permanece com a mudança de regime; sobre o silenciamento da divisão na sociedade chilena que essa mesma violência veio apagar; sobre o silenciamento, finalmente, do destino do projeto utópico que elegeu o governo de Allende.

Não houve espaço para discutir nada disso quando se chegou ao fim a ditadura. “Os desacordos a respeito das características do desenvolvimento sócio-econômico imposto pela ditadura militar começaram a desvanecer a partir do exato momento em que a faixa presidencial passou das mãos de Pinochet para as de Aylwin” (MOULIAN, 2002: 43). Assim, abriu-se mão do debate em nome da estabilidade da democracia que se tornou uma forma de apaziguar profundas contradições. Para dar um exemplo, em 1988, no mesmo ano do plebiscito que derrotou Pinochet, o governo espalhou pelo país moedas em comemoração dos 15 anos do golpe de Estado. Embora de ordem simbólica, essa contradição expressa uma problemática não encerrada na sociedade chilena, como ficaria claro no episódio da prisão de Pinochet em Londres, em 1998. O fato de que, terminada a ditadura, os integrantes da Junta Militar não tenham sido julgados por

Los Angeles, 23 de fevereiro de 2004.

Aula da Verónica Cortinez:

1974: Pinochet se autodesigna presidente do Chile. Constitución de 1980: poder militar sobre poder civil/presidente elegido sin mayoría absoluta/Consejo de Seguridad Nacional. Garretón: “enclaves autoritarios”. Congreso transferido a Valparaíso. Literatura en la década de 80: ¿cómo el lenguaje puede responder a la violencia? Nicanor Parra: anti-poesia. “No creo en la vía pacífica/ No creo en la vía violenta”. Dilema de la izquierda: ¿cómo reorganizar el sistema de creencias?

²³ Tendo Pinochet sido derrotado no plebiscito de 1988, as forças políticas do “Comando por el NO” se reuniram e conformaram a “Concertación de Partidos por la Democracia”, cujo candidato, Patricio Aylwin, do Partido Demócrata Cristiano, venceu as eleições de 1989, sendo seguido por Eduardo Frei, também do Partido Demócrata Cristiano, em 1993, e Ricardo Lagos, do Partido Socialista, em 1999.

seus crimes, de que o ex-ditador tenha se tornado senador vitalício e de que a Constituição em voga ainda hoje seja a de 1980, elaborada durante a ditadura, são exemplos dessas contradições sobre as quais se ergue a democracia chilena.

A democracia a que aspira o Chile da transição está, como mostra Carlos Ruiz, “fortemente influída pelas idéias consociativas ou consensuais da democracia, que também constituem limites à concepção da democracia majoritária tradicional chilena” (2000: 16). Nesse modelo, afirma Ruiz, “a democracia perde o que me parece mais essencial, a saber, que se trate de uma expressão de políticas da igualdade” (Idem). Ruiz conclui: “uma política dos consensos tende a gerar formas de controle ‘policia’ da política, nos termos de Jacques Rancière, quer dizer, tende a privilegiar a gestão da sociedade sobre a deliberação e a subjetivação política” (20).

Ruiz retoma aqui uma distinção de Rancière segundo a qual a política, enquanto “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996: 41), se diferencia da política, que “desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem” (43).

Rancière mostra que há atualmente, nas democracias consensuais, ou pós-democracias, uma confusão entre essas duas instâncias. Acredita-se que fazer política é pôr em concordância os modos de ser, de fazer e de dizer, evitando o conflito entre os que têm e os que não têm; que fazer política é colocar cada um no seu lugar para que não haja problemas na adaptação às exigências do mercado. Essa é, para Rancière, a tarefa do poder policial. A política justamente se distingue dele por suspender essa harmonia ao fazer ver o que não caberia ser visto e ouvir o que não caberia ser ouvido. A política, insiste Rancière, desnaturaliza as relações sociais, cria litígio em vez de entendimento, litígio que gira em torno da possibilidade de igualdade.

Esse litígio aberto pela política pretende criar um mundo em que a argumentação excluída possa ser ouvida. O tipo de comunidade que esse litígio traz em seu âmago é a democracia, entendida como uma interrupção singular da ordem de distribuição dos corpos efetuada pela política.

Nessa perspectiva, a democracia consensual é o contrário da política. “O que é o consenso”, pergunta Rancière, “senão a pressuposição de inclusão de todas as partes e de seus problemas, que proíbe a subjetivação política de uma parcela dos sem-parcela, de uma contagem dos incontados?” (117). A democracia consensual pretende anular os conflitos através da afirmação da inexistência dessas vozes, gerando um diálogo pretensamente mais racional e realista que possibilita a adequação às necessidades do capital mundial. Surge, assim, sob o controle dos discursos da mídia e da ciência, uma comunidade supostamente capaz de colocar cada um no seu lugar, anulando o litígio. Consenso e controle – essas são as chaves da nova sociedade chilena que veio se construindo ao longo dos anos de ditadura e que ganha selo democrático em 1990, sem o esperado debate sobre o passado.

6.4. Gesto de resistência

Se a transição traz consigo um consenso que procura evitar a volta ao passado, empreender essa volta significa, por sua vez, enfrentar a tarefa do luto. Em *Alegorias da derrota*, Idelber Avelar aborda a relação entre o luto pós-ditatorial e a produção literária dessa época, lendo essa produção como “ruína alegórica” que “remete antigos símbolos a totalidades agora quebradas” (2003: 20). Para Avelar, a literatura da pós-ditadura só sobrevive enquanto literatura comercial ou enquanto representação alegórica da impossibilidade de representação. Diante do esquecimento e da homogeneização impostos pelos regimes neoliberais na década de 90, tornou-se impossível para a literatura continuar sustentando uma tarefa política como fizera antes e durante as ditaduras militares. A derrota passa,

assim, a ser a “determinação irreduzível da escrita literária no subcontinente” (27). O único modo de enfrentar na pós-ditadura o otimismo culturalista e fazer face ao idílio globalizado é assumir a derrota da literatura, encarnada na opção por uma literatura da derrota que assume o imperativo do luto.

O livro de Avelar cumpre uma tarefa fundamental ao assinalar a importância do luto num tempo de desmemória, mas ao mesmo tempo reduz a literatura pós-ditatorial a uma alegoria da derrota política e da decadência da arte de narrar. Avelar argumenta que as ditaduras vieram pôr um fim à vocação compensatória que a literatura abraçou na época do *boom*, colocando o continente cara a cara com uma globalização excludente que excluiu também a literatura. Face a isso, só restaria a ela optar entre uma posição integrada – tornando-se uma reprodução do poder hegemônico – ou apocalíptica – repetindo alegoricamente sua própria derrota. À pergunta de Martin Hopenhayn, em *Ni apocalípticos ni integrados*, sobre qual seria ou deveria ser “a narrativa de uma geração que viveu a experiência do golpe militar no Chile ou na Argentina durante a adolescência ou que viveu essa inquietação na universidade, e que agora, com a democracia restaurada, não se identifica com o sistema partidário da prática política” (2001: 53), Avelar responde: a narrativa da derrota.

Assim, ele lê *Los vigilantes* sob o signo apocalíptico, fazendo um contraponto com *Lumpérica*. No primeiro romance de Eltit, ele identifica uma “épica da marginalidade, através da conversão do marginal numa figura de proporções épicas” (204-205). Só que, para Avelar, essa épica está fadada ao fracasso, já que só ao dominante é dada a possibilidade de falar epicamente. “Daí a duplicidade dialógica de *Lumpérica*: épica compensatória ao mesmo tempo que reflexão sobre a impossibilidade de tal épica” (205). Embora publicado no auge do regime de Pinochet, *Lumpérica* seria um texto pós-ditatorial, por sua “aceitação do luto que é o telos, o ponto de chegada e matriz organizadora do texto” (206), mas diferentemente de *Los vigilantes*, sua temporalidade seria a do eterno retorno, uma temporalidade circular anunciada pelo começo de um novo dia no final do livro.

Los Angeles, 10 de março de 2004.

Nem apocalípticos, nem integrados
Martin Hopenhayn,
tentando recuperar o sentido da utopia: “a perda da força mobilizadora corresponde a um ganho em estabilidade. Essa perda da força utópica corre o risco de reduzir a política a suas dimensões institucionais, burocráticas e tecnocráticas [...] Etimologicamente falando, utopia é lugar nenhum. Ontologicamente falando, é uma impossibilidade real. De Platão a Francis Bacon, a utopia sempre supõe uma crítica e um questionamento da ordem existente [...] Existe a necessidade de uma utopia aberta, uma utopia capaz de reformular-se continuamente, mas que não seria em função disso diluída na eficiência ou na impotência”.

Já em *Los vigilantes*, Avelar lê o apocalipse, “já que a protagonista é a *última* sobrevivente, a última portadora da palavra” (209, grifo do autor). Se em *Lumpérica* ainda havia espaço para uma encenação de comunhão com as margens, em *Los vigilantes*, mãe e filho ficam isolados no ambiente da casa. “Se *Lumpérica* se apresentava como alegoria de uma afirmação impossível, afirmação de uma utopia de polis no Chile sob ditadura, em *Los vigilantes* [...] já não se afirma nada, mas lança-se uma negação desesperada, reativa, último gesto de resistência” (Idem).

O gesto de resistência da narrativa de Eltit não é, contudo, apenas negativo. Ele aponta para a existência das margens, não para reproduzir modelos identitários do sujeito marginal, fazendo da marginalidade mais um tema da literatura, nem para reduzir a marginalidade a uma potência de desconstrução discursiva fora de toda relação com sua condição real²⁴, mas como afirmação de territórios de insubmissão num mundo globalizado que pretende ter apagado todas as diferenças. “Sabemos que milhares de corpos permanecem insubmissos”, afirma Eltit (2000: 35). Sua escrita busca captar essa insubmissão sem cristalizá-la, com um olhar complacente, numa identidade minoritária; ela se constrói nessa busca, enquanto emergência de corpos marginais que resistem a serem assimilados pela lógica do consumo. “Sabemos que esse projeto econômico”, prossegue Eltit, “se resguarda em sua matriz tecnológica para operar hoje sobre os corpos e as paisagens até fragilizá-los e torná-los descartáveis para assim construir – da fragilidade e do dejetivo – uma hegemonia compacta” (Idem). É contra essa hegemonia que ela escreve.

Pensando nesse gesto de resistência, gostaria de abordar *Los vigilantes* a partir dos dois monólogos do filho que abrem e fecham a narrativa, lendo a partir deles as cartas da mãe, que constituem sua

Rio de Janeiro, 21 de junho de 2005.

Como se expressam literariamente os desafios do momento da transição se não através de uma alegoria da derrota? Que tipo de relação há entre as intervenções críticas de Eltit e sua escrita? *Lumpérica* é uma escrita de si. E *Los vigilantes*? E os ensaios?

²⁴ George Yúdice refere-se a essa dicotomia problemática em “Marginality and the ethics of survival”, publicado na coletânea *Universal abandon? The politics of postmodernism* (1989). Ele opõe ali duas formas de apropriação da marginalidade: uma seria a do pluralismo liberal, que acaba cooptando o marginal ao reduzi-lo a mais um figura necessária de ser tematizada por uma literatura humanista; outra seria a do teórico pós-moderno, que usa a categoria de marginal como puramente positiva para defender seu próprio potencial subversivo.

parte central. Lembro o estranhamento que provocou em mim, numa primeira leitura, a voz do menino, da criança boba que tem algo de oráculo, repetindo suas frases à beira do sentido, um monólogo que brota do corpo e seus excessos: a baba que escorre incessantemente, o coração que palpita como um tambor, o sexo que clama, a língua fora de controle. “Meu corpo laxo fala, minha língua não tem musculatura. Não fala. Subirei para cima agarrado fortemente na vasilha, subirei de tão babão que sou. Minha língua é tão difícil que não impede que a baba caia” (ELTIT, 1994: 13).

Seu corpo se aproxima do animal: “meto os dedos na boca que não fala. Não fala. A baba agora fica mais espessa e me arrasto até a terra com a boca aberta” (15). É um corpo fora de toda ordem, um corpo abjeto que a ameaça, embora seja também um corpo frágil e ameaçado, um corpo “pálido”, como eram os corpos dos esfarrapados em *Lumpérica*. Essa primeira parte intitula-se BAAM e é ali, na fala do menino, com sua lógica alheia aos códigos de comunicação, com seus jogos e suas gargalhadas que o isolam do resto do mundo, que emergem os significantes fundamentais do texto, girando em torno da carência: a mãe, a casa, a fome, a rua, o frio. O pai, cuja voz não se escutará em nenhum momento ao longo do romance, não será nomeado pelo menino, que se refere a ele como “quem escreve”. “Quem escreve não está à vista” (20), ele diz.

É através da língua falha do menino que penetramos no universo assediado e precário do romance. “Pressagio dias funestos, paisagens adormecidas. Pressagio só o horrível. Meu corpo fala, minha boca está dormente” (13). O menino é dono de um saber outro, um saber que não lhe é oferecido pela escola, como diz a mãe numa de suas cartas, um saber que está do lado da opacidade dos sentidos, do que não se diz, um saber difícil, inclusive para a mãe: “Se a mamãe me vê com a boca aberta tenta puxar minha língua. Quer arrancar minha língua para que eu não fale. Fale. Quando eu falar mamãe tremerá porque eu adivinho seus pensamentos” (20). Ele é capaz de ver o sofrimento da mãe e a fome da rua, é capaz de ver a submissão terrível que o pai impõe e o ódio que ele provoca na mãe. Seu saber se opõe ao monolítico

discurso paterno, ao qual as cartas da mãe respondem. O monólogo do menino se situa, assim, fora dessa dualidade, suas palavras não se dobram ao discurso vitimizado que a palavra do pai pretende impor – e o faz com um certo sucesso – à mãe. “Ela não escreve o que deseja”, diz o menino.

É ele quem dá a palavra à mãe para que se inicie o trecho mais extenso do romance, constituído por suas cartas ao pai ausente. “Agora mamãe escreve. Viro as costas. As costas. Escreve:” (22). A frase termina com dois pontos e na página seguinte lemos o título da segunda parte do romance: “Amanhece”. São cartas breves – dispostas em ordem cronológica, mas sem data – em que a mãe se dirige ao pai, contando-lhe suas mazelas diárias, inclusive a dificuldade de lidar com o filho, e defendendo-se de suas incriminações, que vão se tornando cada vez mais violentas até culminarem com o processo que determinará a expulsão da mãe e do filho da casa. “Pense que permaneço à espera do gesto que corrija o conjunto das minhas inquietudes” (26), ela pede na primeira carta.

Mas esse gesto não vem e, ao invés dele, acumulam-se as acusações: de ser responsável pelo mau comportamento do filho, de “fazer de [sua] casa um espaço aberto à luxúria que atemoriza e empalidece mais ainda [o] filho” (73), de refugiar em sua casa os desamparados da rua. “É acusada e sentenciada como mulher, como mãe e como cidadã. A mãe denuncia sua situação com sua escrita, mas essa escrita vai sendo capturada até se transformar num testemunho jurídico contra ela” (2003: 273), afirma Ana Forcinito, sugerindo que a interrupção das cartas é a derrota da mãe, mas também uma opção pelo silêncio no lugar de uma contralinguagem que acaba sendo cúmplice do autoritarismo do pai e agindo contra ela própria.

As cartas mostram os restos de uma realidade em desagregação. De um lado, “uma cidade que enlouquece de maneira progressiva” (30), uma cidade vigiada e decadente. Do outro, a casa, onde mãe e filho ficam a maior parte do tempo, embora sem desconhecer o que está acontecendo do lado de fora. “Estou tão

comovida”, diz a mãe. “Um bando de notícias desgraçadas se espalham de forma soterrada por todos os cantos da cidade” (68). A narrativa se constrói entre esses dois espaços controlados. Se na casa predomina inicialmente a ordem do menino e suas vasilhas, pouco a pouco esse espaço também vai sendo invadido pelo olhar vigilante dos vizinhos. “Minha vizinha me vigia e vigia teu filho. Ela deixou de lado sua própria família e agora se dedica unicamente a espiar todos os meus movimentos. É uma mulher absurda tomada pelo rancor e livrada à força de sua inveja” (29).

A rua é o espaço dos desamparados, cujos rumores assustam os vizinhos e seus aliados, que temem “possíveis contágios, a inconveniência de suas figuras, os desastres” (75). Assim, eles se unem “para implantar leis que, garantem, porão fim à decadência que se adverte” (32). Na verdade, o que essas leis fazem é assegurar que os excluídos fiquem no seu devido lugar. “Contam que as famílias agonizaram reclinadas contra os pórticos dos edifícios públicos à espera de que as portas se abrissem para poder salvar, ao menos, as crianças” (68). A mãe rompe os limites estabelecidos e deixa entrar os desamparados em sua casa. Além de acolhê-los, ela lava seus corpos para “encontrar a verdadeira pele que envolvia a pele da carência” (97). Condenada por sua solidariedade, ela acabará “vagando pelas ruas interminavelmente” com seu filho, tornando-se eles também “habitantes das margens”.

“Já faz muito tempo que caminhamos errantes”, diz a mãe, “atuando um nomadismo pobre” (117). Amanhece e logo chegarão ao fim as cartas da mãe para dar lugar de novo à palavra do menino. Esta última parte se chama BRRRR e começa: “AAAAY, a noite e mamãe se confundem. Mamãe e eu vagamos esta noite. Esta noite, os dias e as noites. Vagamos sempre juntos, infundavelmente a rua” (121). O menino arrasta a mãe que já não escreve, paralisada pela fome e pelo frio das ruas. “Minha cabeça de BOBOBObo quer fugir da noite e atravessar com o quadril da mamãe até o amanhecer. Mas o fracasso da mamãe nos tornou noturnos, desprezados, encolhidos” (122). Se diante da derrota, a mãe decai, o filho se encarregará de que

Los Angeles, 18 de março de 2004.

Aula da Adriana Bergero:

Filósofos del apocalipsis: no hay diferencia. ¿Se podrá pensar una alternativa a la claustrofobia de esta época? Literatura latinoamericana contemporánea: escribir/leer con el cuerpo. *Los vigilantes*. Formaciones comunitarias nuevas. Mirar lo que no es visible. Politizar el espacio de la casa. Lo que se pierde sirve como impulso. *Sensuous geographies*: Paul Rodaway.

sobrevivam e, sobretudo, de que sobreviva sua letra de BOBOBObo. “Se chegamos até a plenitude das chamas”, ele diz, “derrubaremos os olhos que nos espreitam e pretendem que a terra desta única esquina sepulte minha letra. Minha letra. Agora eu escrevo. Escrevo com mamãe agarrada em mim” (126).

O romance de Eltit é, segundo Avelar, uma “alegoria nacional pós-Pinochet” (AVELAR, 2003: 207). E o que essa alegoria expressa, como vimos, é a derrota do projeto revolucionário e a impossibilidade de reconstruí-lo na pós-ditadura, num contexto neoliberal. “*Los vigilantes*”, afirma Avelar, “abraça uma temporalidade apocalíptica” (209). Nele, a perspectiva futura teria desaparecido, já que a mãe, que escrevia contra um determinado *status quo*, é condenada ao silêncio. Avelar conclui que “*Los vigilantes* seria [...] uma crônica apocalíptico-escatológica da derrota” (211), lendo os acontecimentos do romance como uma alegoria do destino do Chile, isto é, como a representação de uma situação em que só resta aos que sobrevivem o esquecimento do passado e a adaptação às novas regras do jogo neoliberal. “Daí a exemplaridade de *Los vigilantes* enquanto texto pós-ditatorial” (AVELAR, 2003: 211)

Para além da derrota, no entanto, a letra do filho dá forma a um tipo de resistência. Ao fechamento da derrota, que sem dúvida está inscrita nas cartas da mãe e em seu silêncio final, seria possível opor uma abertura que se expressa na errância guiada pelo filho bobo. “Mamãe quer se deixar cair nas ruas e me abandonar. Mas continuamos ainda nesta viagem obscura e secreta” (123). Com Agamben, podemos pensar esse final como um puro gesto, em que já não estamos no terreno da finalidade, como nas cartas da mãe que buscam convencer o pai de seus motivos, mas de uma gestualidade em que “nada se produz ou se atua, mas se suporta e se sustenta” (AGAMBEN, 2000: 56). “O gesto”, afirma Agamben, “é a exibição da medialidade: é o processo de tornar o meio visível como tal” (57). É essa suspensão da finalidade o que se lê na última cena de *Los vigilantes*, quando mãe e filho, inalcançáveis já pelos olhares “perturbadores e sarcásticos” de seus inimigos, levantam seus rostos e

uivam para a lua. Não se trata mais aqui do gesto radical de *Lumpérica*, que quer fazer da literatura um ritual transgressor na praça pública. Ainda assim, há um gesto, apenas um gesto, que não se sabe aonde vai dar. Diante do consenso neoliberal, a narrativa de Eltit não responde com o silêncio dos derrotados, mas com o gesto de um menino-cão, que suporta e sustenta, no corpo e na língua, sua diferença.