

Espaços populares e corpos resistentes em dois romances de Diamela Eltit

Paloma Vidal

Num artigo de 1999, a escritora chilena Diamela 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”¹. 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”². 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 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 recalçada”³. O século chega ao fim com essa detenção, que traz de volta uma divisão recalçada 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.

A narrativa de Eltit acompanha a trajetória desses corpos da ditadura à pós-ditadura. Sob ditadura, “[o] corpo, como foco político, se transformou num trágico território modelar de disciplinamento”, afirma Eltit. “Modelo que se fez primordial através da tortura, o crime e a desapareição”⁴. Em *Lumpérica* (1983), seu primeiro romance, 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,

¹ Eltit, *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, p. 29.

² Id., p. 30.

³ Id., p. 31.

⁴ Id., p. 18.

entretanto, na praça sitiada, o corpo é necessariamente um corpo violentado e ameaçado pelo poder ditatorial. “Os corpos tensos estavam rígidos, não por necessidade interna, mas por efeitos de câmara: como terror”⁵, lemos no romance, em referência ao olhar que controla, vigia, aterroriza, o olhar panóptico teorizado por Foucault, enquanto “tecnologia minuciosa e calculada da sujeição”⁶ 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 um poder que controla todo o espaço público, *Lumpérica* faz de uma praça vazia pelo toque de queda um lugar de exposição do corpo feminino no encontro com outros corpos indisciplinados.

Em *Los vigilantes* (1994), romance publicado já em tempos democráticos, cujo título remete à principal função do panoptismo, a vigilância, exercida sobre a mãe e o filho, o poder invade o espaço da casa. Segundo Eltit, “a vigilância persiste sob um signo diverso, agora se deixou cair sobre os discursos que possam aludir a essa vigilância passada, que possam se referir a um novo assédio sobre os corpos”⁷. 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”⁸, 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”⁹. 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 às suas vasilhas, que se aproxima do corpo animal, desafiando a ordem com sua baba, seu riso e sua fome. Interferir na ordem imposta aos corpos pelo estado neoliberal, tornando visíveis certos pontos, como diz Deleuze, “de criatividade, de mutação, de resistência”¹⁰, será a principal tarefa assumida pela narrativa de Eltit na passagem da ditadura à democracia neoliberal.

⁵ Eltit, *Lumpérica*, p. 18.

⁶ Foucault, *Vigiar e punir*, p. 193.

⁷ Eltit, “Vivir ¿dónde?”, p. 40.

⁸ Eltit, *Los vigilantes*, p. 43.

⁹ Id., p. 41.

¹⁰ Deleuze, *Foucault*, p. 51.

Seus dois romances mais recentes, *Los trabajadores de la muerte* (1998) e *Mano de obra* (2002), 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 acoçada 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”¹¹; 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” (TM¹², 173), diz o filho. Incitado pela mãe, esse filho desgarrado – que nunca conseguiu se aferrar a nada, confrontado desde

¹¹ Eltit, *Los trabajadores de la muerte*, p. 59.

¹² A sigla TM, seguida do número da página, será utilizada para fazer referências à obra *Los trabajadores de la muerte*.

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” (TM, 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” (TM, 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” (TM, 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”¹³, 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 persegue 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” (TM, 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 (TM, 17).

¹³ Masiello, *El arte de la transición*, p. 338.

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” (TM, 16). A menina é poderosa e ocupa um “lugar preponderante nos circuitos da rua” (TM, 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” (TM, 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”¹⁴.

No mercado, com “uma expressão infantil dotada de um alto nível de dramatismo para mostrar seu braço cerceado” (TM, 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” (TM, 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” (TM, 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 braços, enquanto crescia em mim um ódio que carecia de contornos” (TM, 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

¹⁴ Waisman, “Medea entre la taberna y el mercado: la desfiguración de la madre en *Los trabajadores de la muerte*”, p. 620.

chocolate” (TM, 39). Também o ódio da menina explode num “riso dotado de uma agudeza lírica” (TM, 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”¹⁵.

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” (MO¹⁶, 18); dos clientes que, “excedidos pela escória de seu ódio, cospem abertamente no chão do super” (MO, 21); dos “velhos do super”, que “vêm contagiar e disseminar suas mortes para ganhar uma grama mais de tempo” (MO, 44). Essas cenas chegam até nós mediadas pelo “humor controlado” (MO, 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” (MO, 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” (MO, 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” (MO, 21). O espaço do supermercado remete a uma sociedade que fez do consumo o sentido

¹⁵ Deleuze, *Foucault*, p. 31

¹⁶ As referências ao romance *Mano de obra* são indicadas pela sigla MO, seguindo-se o número de página da citação.

último da vida. “É incrível. Definitivamente incrível. Tocam nos produtos como se roçassem em Deus. Acariciam-nos com uma devoção fanática (e religiosamente precipitada)” (M0, 15). Tomás Moulian, em *El consumo me consume*, refere-se a uma modernidade neoliberal latino-americana construída em torno a uma matriz cultural individualista-hedonista, “em que o disciplinamento vem acompanhado do gozo”¹⁷ e os “sentidos de vida ligados à matriz comunitária foram substituídos por outros”¹⁸, 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 exibir nossos nomes. Fatigados pelo trabalho de manter intactos nossos sorrisos nos corredores. Desarrumados e

¹⁷ Moulian, *El consumo me consume*, p. 23.

¹⁸ Id., p. 26.

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 (M0, 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”¹⁹. Podemos dizer, no entanto, que há um elemento que resiste nesse espaço: o corpo. “Meu corpo, é claro, sempre se soma” (M0, 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” (M0, 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” (M0, 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” (M0, 37), que se abandonam a um “bacanal feroz e corporal” (M0, 38) –, das “crianças devoradas por uma alergia que as deforma ainda mais e as deixa vermelhas (como tomates)” (M0, 23), do funcionário, “disponível para detonar o fluxo de uma dor obstinada” (M0, 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” (M0, 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” (M0, 45). Em seu delírio, Schreber afirmava que havia recebido um

¹⁹ Masiello, “El trabajo de la novela”, p. 136.

mandato divino de redimir o mundo transformando-se em mulher. O funcionário do supermercado, “a uma distância incomensurável de [si] mesmo” (M0, 47), mergulha num delírio parecido. “Deus me possui constantemente como se eu fosse sua rameira” (M0, 62), ele diz. Acreditando ser o escolhido de Deus, só lhe resta “louvar a imensa, incomparável honra que Deus [lhe] deu” (M0, 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” (*Id.*). O Deus que deveria “selar o fim de seu episódio trabalhista” (*Id.*) é um Deus furibundo e hostil, cuja bondade é “paradoxal porque é especialmente vingativa” (M0, 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?” (M0, 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”²⁰. 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 colocar em cena uma irrupção descontrolada dos corpos, irrupção que os coloca numa zona de risco, ameaçando-os com sua própria desintegração, faz do supermercado um espaço de resistência contra o poder normatizador do mercado sem deixar, não obstante, de apontar para os limites dessa resistência.

²⁰ Eltit, *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, p. 34.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Editions de Minuit, 1986.
- ELTIT, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago-Chile: Sudamericana, 1994.
- . “Vivir ¿dónde?”. *Revista de Crítica Cultural*, nº. 11. Santiago-Chile, 1995, pp. 39-43.
- . *Lumpérica*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1998. [Edição original: 1983].
- . *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago-Chile: Planeta/Ariel, 2000.
- . *Los trabajadores de la muerte*. Buenos Aires: Norma, 2001. [Edição original: 1998].
- . *Mano de obra*. Santiago-Chile: Seix Barral, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- . “El trabajo de la novela”. *Revista Casa de las Américas*, jan.-mar. de 2003, pp.136-40.
- MOULIAN, Tomás. *El consumo me consume*. Santiago-Chile: LOM ediciones, 1999.
- WAISMAN, Sergio. “Medea entre la taberna y el mercado: la desfiguración de la madre en *Los trabajadores de la muerte*”. *La torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, ano X, nº. 38. Puerto Rico, 2005, pp. 617-33.

Recebido em outubro de 2006.

Aprovado em novembro de 2006.