

“... continuamos ainda nesta viagem obscura e secreta”: memória e resistência na narrativa de Diamela Eltit

Paloma Vidal*

RESUMO

*O objetivo deste trabalho é analisar dois momentos na obra da escritora chilena Diamela Eltit, destacando algumas questões que orientam sua escrita desde a publicação de seu primeiro romance, *Lumpérica*, em 1983. O primeiro momento é o da ditadura, orientado pela necessidade de sobrevivência e de resistência ao regime; o segundo é o da pós-ditadura, marcado pela tarefa do luto e pelo questionamento de uma democracia que pretende tornar invisíveis seus excedentes. Da ditadura à pós-ditadura, as narrativas de Eltit carregam a memória de corpos e vozes que insistem em fazer ver e ouvir sua diferença.*

Palavras-chave: Diamela Eltit; Memória; Resistência; Ditadura; Pós-ditadura.

A escritora chilena Diamela Eltit publicou seu primeiro livro, *Lumpérica*, em 1983. Com esse romance, lançou-se a uma proposta de escrita fragmentária que veio colocar em questão as condições de possibilidade da produção literária sob ditadura. *Lumpérica* era um enigma, uma pergunta sobre como escrever naquele momento e, ao mesmo tempo, era o sinal de sobrevivência da literatura no seu sentido mais radical, como experiência de linguagem. Sem deixar de ser um romance da ditadura, marcado pela urgência da intervenção, *Lumpérica* apresenta as questões que orientam a escrita de Eltit até hoje por meio de dois materiais fundamentais de trabalho: o corpo e a margem.

O corpo será para ela um “significante de base”¹ (MORALES, 2000, p. 13). Por ser ao mesmo tempo um espaço subjetivo e social, é um material literário estratégico que permite a abordagem de problemáticas variadas, que vão da sexualidade ao corpo popular, tornando-se faces de uma mesma política da escrita. Esse corpo será sempre um corpo marginal, um excedente do poder, aquilo que sobra ao se construir uma imagem da história e uma ordem social. Assim, realizando um trabalho de permanente deslocamento do sentido, Eltit situará sua escrita “em lugares que resultam esquivos, em certos lugares em que o poder ou a norma ou a convenção (ou como quer que se chame) tende a ajustar contas que no final sempre resultam desfavoráveis, desfavorecidas” (ELTIT, 1993, p. 21).

Lumpérica começou a ser escrito em 1979, no mesmo ano em que se formou o CADA (Colectivo Acciones de Arte), um projeto coletivo de intervenção urbana, denúncia da ditadura militar e reflexão sobre a relação entre arte e política. O grupo, integrado pelos artistas plásticos Juan Castillo e Lotty Rosenfeld, o poeta Raúl Zurita, o sociólogo Fernando Balcells e a própria Eltit, foi responsável por diversas ações na cidade de Santiago e foi nesse contexto de experimentação que *Lumpérica* surgiu, pautado pela necessidade de sobrevivência e de resistência ao regime ditatorial.

Organizado em torno das “ações de arte”, o objetivo do CADA era levar a arte para o espaço público, extraindo-a de seu espaço tradicional, o museu, para fazê-la intervir na ordem social imposta pelo regime por meio do controle da circulação urbana e da individualização das práticas cotidianas. “Numa sociedade

*Pesquisadora de Pós-Doutorado na Universidade de Campinas.

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” (NEUSTADT, 2001, p. 112), propunha o documento de apresentação do grupo. A possibilidade de tal ruptura estava numa arte que funcionasse 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” (NEUSTADT, 2001, p. 112).

Por sua vez, em seu trabalho individual, Eltit apostará num texto que possa encenar uma abertura na cidade para um corpo indisciplinado. O corpo será, como sugere Nelly Richard, o “lugar de entrecruzamento entre o *individual* (biografia e inconsciente) e o *coletivo* (programação dos papéis de identidade segundo normas de disciplinamento social)” (RICHARD, 1994, p. 141, grifo do autor). Nesse território fronteiro entre linguagem e corpo, entre história e vida, confrontando-se com um espaço urbano interditado pelo regime militar e apropriando-se dele, Eltit constrói seu primeiro romance. Lemos: “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” (ELTIT, 1998, p. 41).

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, para assim exceder seus limites e compartilhar uma dor que é também do outro. 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” (RICHARD, 1986, p. 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*. O romance transcorre numa praça, que metaforiza o próprio texto, capaz de resistir à opressão que o regime impõe. Um anúncio luminoso delimitará o espaço da praça como um cenário, lugar de exposição e liberação, onde a mulher buscará uma “identificação cidadã”. A identificação será com as margens, com o que fica excluído da ordem disciplinadora, “os esfarrapados de Santiago, pálidos e malcheirosos” (ELTIT, 1998, p. 9), que ocuparão o centro da praça. *Lumpérica* realiza assim uma subversão entre margem e centro: a praça vazia pelo toque de queda será 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. Trata-se nos dois casos de um movimento para traçar percursos alternativos na cidade, aproximando-se dessa “zona de dor” que encontramos no título de uma outra performance da escritora, filmada por Lotty Rosenfeld, em que ela dá um beijo cinematográfico num mendigo.

O grande desafio, afirma Eltit sobre o período ditatorial, foi “como entrar numa interlocução com o Chile” (GARABANO; GARCÍA-CORALES, 1992, p. 66), tomado por um poder que estendeu suas redes pelo espaço público e privado, apagando criminosamente essas fronteiras; como conseguir essa interlocução e, ao mesmo tempo, opor-se à lógica ditatorial, com uma escrita que não entrasse “no sistema de intercâmbio, na economia, na circulação dentro desse sistema” (VALDÉS, 1993, p. 140). A escrita de Eltit emerge marcada por essa tensão entre buscar a interlocução e negar o intercâmbio, tensão que, em definitiva, é própria de toda escrita política.

Eltit publicou quatro livros sob a ditadura: *Lumpérica*, *Por la patria*, *El cuarto mundo* e *El Padre Mío*. Todos eles buscam recuperar vozes e corpos subterrâneos que a ditadura procurou apagar e assim carregam a memória dos mecanismos do terror que agiram sobre certas vidas, vidas nuas, na expressão de Giorgio Agamben, vidas que não contam e podem ser impunemente eliminadas. Eltit detectará, nesse

ponto, uma continuidade tão assustadora quanto velada entre ditadura e pós-ditadura, apontando, em seus ensaios e narrativas mais recentes, para a perversão de uma democracia que ergue sua suposta igualdade de um autoritarismo que levou a cabo a eliminação e a exclusão de milhares de pessoas. Eltít insistirá em que a ditadura não foi apenas um projeto ideológico, mas também, e principalmente, um projeto econômico, que tinha como objetivo a reorganização da riqueza e para isso recorreu à violência mais extrema.

Num artigo de 1997, intitulado “Las dos caras de la moneda”, Eltít lê o que está “detrás do avassalamento dos corpos, aquilo não dito” (ELTÍT, 2000, p. 23), isso que ela 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 Eltít, sobre o silenciamento da relação entre a violência ditatorial e o modelo econômico que ela instaurou e que permanece com a mudança de regime; sobre o silenciamento, igualmente, da divisão na sociedade chilena que essa mesma violência veio esconder; e sobre o silenciamento, por fim, do destino do projeto utópico que elegeu o governo de Allende.

No seu livro *Chile actual: anatomía de un mito*, Tomás Moulian provoca: “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” (MOULIÁN, 2002, p. 43). Abriu-se mão do debate em nome da estabilidade da democracia que se tornou uma forma de apaziguar profundas contradições. Foi assim que, 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. De ordem simbólica, essa contradição expressa uma problemática não encerrada na sociedade chilena, como ficaria claro no episódio da prisão de Pinochet em Londres, dez anos depois. O fato de que, terminada a ditadura, os integrantes da Junta Militar não tenham sido julgados por seus crimes ou de que o ex-ditador tenha se tornado senador vitalício são exemplos das 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” (RUIZ, 2000, p. 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” (RUIZ, 2000, p. 16). Ruiz conclui: “uma política dos consensos tende a gerar formas de controle ‘policial’ da política, nos termos de Jacques Rancière, quer dizer, tende a privilegiar a gestão da sociedade sobre a deliberação e a subjetivação política” (RUIZ, 2000, p. 20). Ruiz retoma aqui uma distinção de Rancière segundo a qual a polícia, 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, p. 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” (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Rancière mostra que há atualmente, nas democracias consensuais, ou pós-democracias, como ele as chama, 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. 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 polícia.

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?” (RANCIÈRE, 1996, p. 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 foi se construindo ao longo dos anos de ditadura e que ganhou selo democrático em 1989.

Nesse momento, serão fundamentais dois movimentos críticos, que na verdade são inseparáveis: um que recupera a memória dos acontecimentos do período ditatorial e outro que questiona o conceito de democracia, movimentos que deixam à mostra uma continuidade escamoteada entre ditadura e pós-ditadura e ao mesmo tempo se propõem a entender as novas circunstâncias. O trabalho de Eliot nesse período é atravessado por ambos, forçando a tarefa do luto, ofuscada pela imagem do país desenvolvido, a exceção da América Latina, e questionando uma democracia que pretende tornar invisíveis seus excedentes.

Em *Alegorias da derrota*, Idelber Avelar aborda a relação entre o luto pós-ditatorial e a produção literária desse momento, lendo-a como “ruína alegórica” que “remete antigos símbolos a totalidades agora quebradas” (AVELAR, 2003, p. 20). Para Avelar, a literatura na pós-ditadura sobrevive enquanto literatura comercial ou enquanto literatura da derrota. Diante do esquecimento e da homogeneização impostos pelos governos neoliberais na década de 90, a literatura teve que se confrontar à impossibilidade de continuar cumprindo o papel compensatório que lhe coubera antes e durante as ditaduras militares (com as narrativas do *boom* e os testemunhos), assumindo, em alguns casos, “a derrota como determinação irreduzível da escrita literária no subcontinente” (AVELAR, 2003, p. 27) e, em outros, optando pela estratégia do esquecimento para continuar vendendo livros.

Se leitura de Avelar traz à discussão, como também o fazem os textos de Eliot, o lugar fundamental do luto num tempo de desmemória, ao “ver no presente aquilo que lhe excede - o suplemento que o presente optou por silenciar” (AVELAR, 2003, p. 35), ela opera também uma redução da literatura a uma alegoria da derrota política que circunscreve nosso horizonte, assim como da derrota do literário no mercado global. Avelar argumenta que as ditaduras vieram pôr um fim à vocação compensatória levada adiante pelo *boom* e pelo gênero testemunhal, colocando a literatura cara a cara com uma globalização excludente que também a exclui. Face a isso, resta-lhe optar entre uma posição integrada - tornando-se uma reprodução do poder hegemônico - ou apocalíptica - repetindo alegoricamente sua própria derrota. À pergunta de Martin Hopenhayn, no seu livro *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” (HOPENHAYN, 2001, p. 53), Avelar responde: a alegoria da derrota.

Assim, ele lê *Los vigilantes*, primeiro romance publicado por Eliot depois do fim da ditadura, sob o

signo apocalíptico, “já que a protagonista é a *última* sobrevivente, a última portadora da palavra” (AVELAR, 2003, p. 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. Avelar conclui: “em *Los vigilantes* [...] já não se afirma nada, mas lança-se uma negação desesperada, reativa, último gesto de resistência” (AVELAR, 2003, p. 209). A questão que se coloca é se não valeria a pena explorar esse gesto de resistência, não como “último gesto”, como “negação desesperada” diante da derrota, mas como atualização da memória de corpos que permanecem insubmissos e como renovação da tarefa de interlocução sem intercâmbio, num mundo globalizado que pretende ter apagado todas as diferenças.

Los vigilantes começa e termina com os monólogos do filho, que servem de moldura para as cartas da mãe, a parte mais extensa do romance. É inevitável um estranhamento no primeiro contato com a voz do menino bobo 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. Lemos: “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, p. 13)².

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” (p. 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 mundo, que emergem os significantes fundamentais do texto: 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” (p. 20), ele diz.

O monólogo do menino organiza o texto em torno da carência: a ausência do pai, a fome, o frio, a casa vazia e a realidade sombria da rua. É através de sua língua falha 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” (p. 13). O menino é dono de um saber outro, que não lhe é oferecido pela escola, como diz a mãe numa de suas cartas, 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” (p. 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.

Ele dá a palavra à mãe para que se inicie o trecho central do romance, constituído por suas cartas ao pai ausente. “Agora mamãe escreve. Viro as costas. As costas. Escreve:” (p. 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” (p. 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” (p. 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” (FORCINITO, 2003, p. 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” (p. 30), 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” (p. 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” (p. 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” (p. 75). Assim, eles se unem “para implantar leis que, garantem, porão fim à decadência que se adverte” (p. 32). Na verdade, o que essas leis fazem é assegurar que os “cidadãos interditados” fiquem no seu lugar e que os que desafiam essa ordem sejam punidos. 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” (p. 97). Condenada por sua solidariedade, ela acabará vagando pelas ruas com seu filho, tornando-se eles também “habitantes das margens”.

“Já faz muito tempo que caminhamos errantes”, diz a mãe, “atuando um nomadismo pobre” (p. 117). Amanhece e logo chegarão ao fim as cartas dela 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” (p. 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” (p. 122). Se diante da derrota, a mãe decai, o filho se encarregará de que 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” (p. 126).

O romance de Eltit é, segundo Avelar, uma “alegoria nacional pós-Pinochet” (AVELAR, 2003, p. 207), alegoria que expressaria a derrota do projeto revolucionário e a impossibilidade de reconstruí-lo na pós-ditadura, num contexto de neoliberalismo desenfreado. “*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: “*Los vigilantes* seria [...] uma crônica apocalíptico-escatológica da derrota” (AVELAR, 2003, p. 211). Ele lê, assim, os acontecimentos do romance como uma alegoria do destino do Chile, um país que enterrou seu passado para se adaptar às regras do jogo neoliberal. “Daí a exemplaridade de *Los vigilantes*”, ele diz, “enquanto texto pós-ditatorial” (AVELAR, 2003, p. 211).

Diante da derrota, no entanto, o que o texto de Eltit faz, através da voz do menino bobo, é reinscrever a possibilidade de uma “viagem obscura e secreta” (p. 123). Lemos: “Mamãe quer se deixar cair nas ruas e me abandonar. Mas continuamos ainda nesta viagem obscura e secreta” (p. 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 procura se explicar e persuadir o pai), mas de uma gestualidade em que, como ele diz, “nada se produz ou se atua, mas se suporta e se sustenta” (AGAMBEN, 2000, p. 56). É essa suspensão da finalidade 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. Diante do consenso neoliberal, a narrativa de Eltit não responde com o silêncio dos derrotados, mas com o gesto de resistência de um menino bobo que suporta e sustenta, no corpo e na língua, sua diferença.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze two moments in the work of Chilean writer Diamela Eltit, a first moment, during dictatorship - oriented by the necessity of survival and resistance to the regime - then, during postdictatorship - marked by mourning and a questioning of a non inclusive democracy. Eltit's narrative carries the memory of bodies and voices that insist on making their difference by being seen and heard.

Keywords: Diamela Eltit; Memory; Resistance; Dictatorship; Postdictatorship.

Notas Explicativas

¹ Todas as traduções foram realizadas pela autora, exceto quando a referência bibliográfica indicar uma edição em português.

² A partir desta citação, todas as referências a esta obra, dentro do texto, serão indicadas pelo número da página entre parênteses.

Referência

AGAMBEN, Giorgio. *Means without end*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000.
 AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ELTIT, Diamela. Errante, errática. In: LÉRTORA, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Para Textos/ Cuarto Propio, 1993, pp. 17-25.

_____. *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1994.

_____. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1998.

_____. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000.

FORCINITO, Ana. *Cuerpos, memorias e identidades nómadas: Diamela Eltit y la ciudadanía*

cyborg sudaca. In: *Revista de Estudios Hispánicos*, volume XXXVII, nº 2, Washington University, maio de 2003, p. 271-292.

GARABANO, Sandra; GARCÍA-CORALES, Guillermo. Entrevistas: Diamela Eltit. In: *Hispanamérica: revista de literatura*. Ano XXI, nº 62, 1992, p.64-75.

HOPENHAYN, Martin. *No apocalypse, no integration: Modernism and Postmodernism in Latin America*. Durham/London: Duke University Press, 2001.

MORALES, Leonidas. El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política. In: ELTIT, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000.

MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2002.

NEUSTADT, Robert. *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: editora 34, 1996.

RICHARD, Nelly. *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986.

_____. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

RUIZ, Carlos. *Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena*. In: RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 15-21.

VALDÉS, Adriana. Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente em Chile. In: GARRETÓN, Manuel A.; SOSNOWSKI, Saul; SUBERCASE AUX, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 135-146.