

Camila Carvalho

O ANJO DA HISTÓRIA TEM CORPO DE MULHER:
estética e política em *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit

Belo Horizonte
2020

Camila Carvalho

O ANJO DA HISTÓRIA TEM CORPO DE MULHER:
estética e política em *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elisa Maria Amorim Vieira

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

E51j.Yc-a

Carvalho, Camila.

O anjo da História tem corpo de mulher [manuscrito] : estética e política em
Jamais o fogo nunca / Camila Carvalho. – 2020.
130 f., enc. : il., fots., p&b., color.

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 113-117.

Anexos: f. 118-130.

1. Eltit, Diamela, 1949- – Jamais o fogo nunca – Crítica e interpretação – Teses.
2. Ficção chilena – História e crítica – Teses. 3. Literatura e Política – Teses. 4.
História e Literatura – Teses. 5. Estética – Teses. I. Vieira, Elisa Maria Amorim . II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Ch863.44



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O anjo da história tem corpo de mulher: estética e política em Jamais o fogo nunca, de Diamela Eltit*, de autoria da Mestranda CAMILA CARVALHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.a. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - FAFICH/UFMG

Prof.a. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 12 de fevereiro de 2020.P

Para *minha sobrinha Isabella,*
meu sopro de vida.

Para *meu irmão Fabrício Carvalho (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo Programa de Apoio à Pós-Graduação concedido ao Pós-Lit da FALE/UFMG.

À Faculdade de Letras da UFMG, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, pela excelência em Educação Pública.

Aos professores da banca de avaliação, Sara Del Carmen Rojo, Myriam Corrêa de Araújo Ávila e Rodrigo Antônio de Paiva Duarte por aceitarem, tão gentil e prontamente, ler este trabalho.

À minha orientadora, professora Elisa Amorim, por não me deixar esquecer da importância de minha própria voz. Por me ensinar que a pesquisa deve ser sempre suor e deleite. Pela gentileza, carinho e paciência. Pela amizade, pelas trocas, pela sabedoria e pelo rigor. Devo, realmente, muito a ela: mais do que eu poderia expressar aqui.

À professora Sara Del Carmen Rojo, por me mostrar quanto temerário é o desejo de equilíbrio. Pelo encontro, mais tardio do que eu gostaria, que provocou transformações importantes em mim e neste trabalho.

À minha mãe e ao meu pai, por dividirem comigo a dureza e a beleza do cotidiano; por me ensinarem diariamente, mesmo diante das mais indizíveis experiências, o significado de resistência e luta.

Pela amizade, pelas conversas e pela compreensão que só os verdadeiros amigos são capazes, à Julia, à Bruna ao Thiago e ao Marcos.

Pelo amor de todos dias, ao André.

Un sueño que no alcanza a transformarse en pesadilla y que, sin embargo, inquieta. Un niño de pie, completamente expuesto. Despierto sólo para intentar comprender las imágenes. Despierto, esta vez, con una misión que consiste en desalojar el caos para retomar una estructura igualmente ruinoso pero, al menos más comprensible. En realidad despierto para acomodarme en la cama y salir de un sueño que, ya sé, jamás podría resolverse porque corresponde a una esfera enigmática que no cesa de persistir.

Diamela Eltit

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Rancière

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. [...] Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado.

Walter Benjamin

RESUMO

A partir da leitura do romance *Jamais o fogo nunca* (2007), de Diamela Eltit, a presente dissertação propõe investigar a possibilidade de a literatura, ao questionar os lugares hegemônicos do saber, postar-se como uma instância dissensual de pensamento. Guiado pela inteligibilidade de um corpo-memória, que ao recuperar o passado a partir do não-dito revela sua latência no presente, neste romance, estética, política e História cruzam-se a todo tempo. Trata-se de uma narrativa na qual uma mulher sem nome rememora episódios passados ao mesmo tempo em que examina a banalidade do presente que compartilha com seu companheiro, a imagem degradada de uma liderança militante autoritária. Apropriando-se da paradoxal condição à qual Pinochet relegou milhares de desaparecidos – esse espaço de suspensão *entre* a vida e a morte –, Eltit edifica um corpo-ruína que interpela o desaparecimento de um projeto político ao mesmo tempo em que traz à baila suas contradições internas: escovando o passado a contrapelo, a narradora retira do silenciamento a hierarquia de gênero ao questionar a falocêntrica racionalidade que estruturou tanto o moralismo do Estado, quanto as organizações militantes. Para perscrutar as potencialidades políticas dessas estratégias estéticas, recuperamos, num primeiro momento, as reflexões de Jacques Rancière acerca da *partilha do sensível*. Em seguida, no intuito de investigar de que maneira esta releitura – que se submete, tão somente, à legislação oblíqua da memória – coloca em disputa outras formas de visibilidade e inteligibilidade, retomamos o conceito de História elaborado por Walter Benjamin. A interlocução entre esses dois autores nos permitiu, por fim, desenvolver a hipótese de, em *Jamais o fogo nunca*, ser por meio do corpo que o cruzamento entre estética, política e História se perfaz.

Palavras-chave: Diamela Eltit; *Jamais o fogo nunca*; Estética; Política; História.

ABSTRACT

From the reading of the novel *Jamais o fogo nunca* (2007), by Diamela Eltit, the present thesis proposes to investigate the possibility of literature, when questioning the hegemonic places of knowledge, to stand as a dissenting instance of thought. Guided by the intelligibility of a body-memory, which in recovering the past from the unsaid reveals its latency in the present, in this novel, aesthetics, politics and History intersect at all times. It is a narrative in which an unnamed woman recalls past episodes while examining the banality of the present she shares with her mate, the degraded image of an authoritarian militant leadership. By appropriating the paradoxical condition to which Pinochet has relegated thousands of missing people – this suspended space *between* life and death –, Eltit builds a body-ruin that inquires about the disappearance of a political project while bringing its internal contradictions to light: brushing History against the grain, the narrator removes the hierarchy of gender from silencing by questioning the phallogentric rationality that structured both state moralism and militant organizations. In order to examine the political potential of these aesthetical strategies, we first recall Jacques Rancière's reflections on the *distribution of the sensible*. Then, in order to investigate how this rereading – which is submitted only to the oblique legislation of memory – highlights other ways of visibility and intelligibility, we recall the concept of History elaborated by Walter Benjamin. The interlocution between these two authors allowed us, finally, to develop the hypothesis that, in *Jamais o fogo nunca*, it is through the body that the intersection among aesthetics, politics and History is completed.

Keywords: Diamela Eltit; *Jamais o fogo nunca*; Aesthetics; Politics; History.

RESUMEN

A partir de la lectura de la novela *Jamás el fuego nunca* (2007), de Diamela Eltit, la presente disertación propone investigar la posibilidad de la literatura, al cuestionar los lugares hegemónicos del conocimiento, ponerse como una instancia disensual del pensamiento. Guiada por la inteligibilidad de una memoria corporal, que al recuperar el pasado a partir de lo no dicho expone su latencia en el presente, en esta novela, la estética, la política y la historia se entrecruzan todo el tiempo. Una narración en la cual una mujer sin nombre recuerda episodios pasados mientras examina la banalidad del presente que comparte con su compañero, la imagen degradada de un líder militante autoritario. Al apropiarse de la condición paradójica a la que Pinochet ha relegado a miles de personas desaparecidas – este espacio de suspensión entre la vida y la muerte – Eltit construye un cuerpo-ruina que interroga la desaparición de un proyecto político y saca a la luz sus contradicciones internas: reexaminando el pasado a contrapelo, la narradora retira del silenciamiento la jerarquía de género al cuestionar la racionalidad falocéntrica que estructuraba tanto el moralismo estatal como las organizaciones militantes. Para examinar el potencial político de estas estrategias estéticas, primero recordamos las reflexiones de Jacques Rancière sobre el reparto de lo sensible. Luego, para investigar cómo esta relectura, que se somete solo a la legislación oblicua de la memoria, pone en disputa otras formas de visibilidad e inteligibilidad, recuperamos el concepto de Historia elaborado por Walter Benjamin. La interlocución entre estos dos autores nos permitió, finalmente, desarrollar la hipótesis de que, en *Jamás el fuego nunca*, es por medio del cuerpo que se hace la intersección entre estética, política e Historia.

Palabras clave: Diamela Eltit; *Jamás el fuego nunca*; Estética; Política; Historia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Intervenção em saco de leite	118
Figura 2 – Intervenção em saco de leite	118
Figura 3 – Intervenção em saco de leite	119
Figura 4 – Intervenção em saco de leite	119
Figura 5 – Intervenção em saco de leite	120
Figura 6 – Intervenção em saco de leite	120
Figura 7 – Intervenção em saco de leite	121
Figura 8 – Intervenção em saco de leite	121
Figura 9 – Intervenção em saco de leite	122
Figura 10 – Intervenção em saco de leite	122
Figura 11 – Intervenção em saco de leite	123
Figura 12 – Intervenção em saco de leite	123
Figura 13 – Intervenção em saco de leite	124
Figura 14 – Intervenção em saco de leite	124
Figura 15 – Intervenção em saco de leite	125
Figura 16 – Intervenção em saco de leite	125
Figura 17 – Intervenção em saco de leite	126
Figura 18 – Intervenção em saco de leite	126
Figura 19 – Intervenção em saco de leite	127
Figura 20 – Página da revista <i>Hoy</i>	127
Figura 21 – Texto <i>No es una aldea</i> com correções e modificações	128
Figura 22 – Instalação <i>Para no morir de hambre el arte – Centro de Imagen</i>	128
Figura 23 – Instalação <i>Para no morir de hambre el arte – Centro de Imagen</i>	129
Figura 24 – Fotografia inserida em <i>Ensayo general</i> , oitava seção de <i>Lupérica</i>	130

SUMÁRIO

O QUE PODE O CORPO LITERÁRIO?	13
1 O CORPO, A LETRA E A VOZ	29
1.1 Quando o corpo literário é também um corpo político	40
2 A POTÊNCIA POLÍTICA DE UM CORPO-MEMÓRIA	49
2.1 Quando a reescrita da História é um gesto feminino.....	60
2.2 A potência política da reminiscência sensível.....	80
2.3 O <i>sempre colapsado presente</i> é um corpo enfermo	95
CORPO DA HISTÓRIA, CONSTANTE DEVIR	108
REFERÊNCIAS	113
ANEXO I	118
ANEXO II	130

Evoco el resonante y monótono lema que hoy pudiese parecer extremadamente ingenuo: “Crear, crear, poder popular”. Pero era poético, y, de tan poético, político.

Diamela Eltit

O QUE PODE O CORPO LITERÁRIO?

Ritornelo.¹ A pergunta-chave que nos guia neste trabalho é uma espécie de ritornelo. Talvez, – arriscamos não certa dose de anacronismo –, seu primeiro eco remonte ao ano 308 a.C. e ressoe na resposta que Platão elabora na *República*: o corpo literário *pode* desorganizar a realidade. Expulsa-se, então, o poeta da *pólis*. Caminhamos alguns anos e encontramos na *Poética*, a réplica de Aristóteles: o que o corpo literário *pode* é representar a realidade. Retorna triunfante o poeta. Passam-se os séculos, nasce o romance: o corpo literário é *potente* porque é a expressão de todo tipo de experiência humana, nos dirá Ian Watt.² Avança a modernidade, chega o século XX e a persistência da pergunta torna-se inconteste. Na Europa, em suas primeiras décadas, a *potência* do corpo literário relacionava-se àquilo que ele estaria autorizado a rejeitar: a literatura *pode* ignorar tudo o que a ela for exterior. O sentido inverte-se, contudo, quando avançamos um pouco no tempo e deslocamos a questão no espaço: para o realismo socialista, tudo o que o corpo literário *pode* é intervir no que está do lado de fora. Se perguntamos aos teóricos do estruturalismo, a resposta vem em uníssono: a *potência* do corpo literário é o seu próprio corpo. Mas, se ao contrário, direcionamos a questão aos sociólogos, é à capacidade de refletir um outro corpo que ela se refere. Na América Latina da geração do *boom*,³ a *potência* do corpo literário vincula-se a uma “liberação de imaginários”; no período das ditaduras, à resistência. Literatura é corpo e movimento. Literatura é um corpo que se movimenta no compasso do tempo e do espaço dos quais emerge.

Entretanto, ainda que seja possível encontrar, a partir das relações que o corpo literário estabelece com seu contexto, pontos de contato entre um conjunto diverso de obras, há

¹ Ritornelo é um termo próprio do vocabulário musical. Segundo o dicionário Houaiss, é o “refrão, frase repetida em cantos ou versos” que, por extensão, pode referir-se a “qualquer coisa se repete ou se reproduz em demasia”. Este é, ainda, um conceito que Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem no quarto volume de *Mil Platôs*. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.4. São Paulo: Editora 34, 2012.

² Cf. WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ Aqui, vale uma ressalva: a geração do *boom* é muito diversa. Se pensamos na obra de Cortázar, por exemplo, salta aos olhos os jogos de imaginação, a inquietação existencial e a ironia. No trabalho de Carlos Fuentes, no entanto, o que se nota é o rechaço do pitoresco, o mergulho no inconsciente e questões de identidade. Em García Márquez, por sua vez, destaca-se a presença da fantasia e a distorção – e/ou indistinção – da realidade em relação à ficção. Há, ainda, aquela que ficaria conhecida como a segunda geração do *boom*. Se colocamos lado a lado a busca pelo “ser mexicano” na obra de Juan Rulfo e a relação entre romance e transformação social em Augusto Roa Bastos, o caráter heterogêneo desse segundo grupo torna-se igualmente manifesto. Contudo, ainda que suas especificidades não possam ser ignoradas, há algo que une essas produções e permite seu “agrupamento”: grosso modo, podemos dizer com certa segurança, que essa geração estava em busca de uma “literatura latino-americana”, o que incluía, como mencionamos, diversas estratégias estéticas. Assim, tão distante quanto possível de uma homogeneização, esclarecemos que com a expressão “liberação de imaginários” intentamos, tão somente, sinalizar a correlação de influências entre tempo, espaço e fazer literário.

manifestações que, embora atentas às urgências de seu espaço, operam sob uma outra lógica, rejeitam as “regras” vigentes de seu tempo e nos exigem, por consequência, um redirecionamento de leitura. É o que nos impõe o trabalho de Diamela Eltit.

Nascida em Santiago, vinte e quatro anos antes do golpe de Estado, Eltit terá toda sua trajetória artística marcada pela ditadura de Pinochet. Em 1979, neste ambiente de exceção, forma – em parceria com Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Raúl Zurita e Fernando Bacells – o *Colectivo de Acciones de Arte (CADA)*. O objetivo, resistir esteticamente à violência do regime. O caminho, a criação de uma arte não mimética. Em suas intervenções urbanas e performáticas, o CADA reivindicava a posse da cidade – controlada em diversos níveis pela repressão – e fazia do corpo, objeto de tortura física e simbólica do regime, um suporte para questionamentos estético-políticos. Contudo, não fora sem rejeição que o coletivo ocupou o cenário artístico do Chile.

Embora seja evidente que a quebra de institucionalidade desencadeada pelo golpe de Estado cindiu o território chileno em dois campos ideológicos opostos, ao contrário do que a extrema polarização imediatamente sugere, não havia em cada um deles plena coerência interna. Por detrás da imagem de uma esquerda uniforme escondiam-se contradições e conflitos importantes: os desentendimentos “que se manifestaram no interior das práticas culturais reunidas no campo opositor colocam em destaque certas controvérsias de sentido que aguçam a discussão sobre *forma e ideologia, sobre poéticas e políticas*”.⁴

No escopo dessas divergências, dois grandes blocos se destacam. De um lado, encontra-se a “esquerda tradicional”, para quem as práticas artísticas estão a serviço da luta pelo reestabelecimento da democracia. De outro, situa-se a “esquerda renovada” que, ao contrário, as consideram como um dispositivo crítico: antes de subordinar-se às diretrizes da ação política direta, o que a arte deve fazer é operar rupturas, desorganizar noções institucionais e atuar de modo contra-hegemônico. Para a “esquerda renovada” – formada por artistas e críticos que, mais tarde, seriam nomeados por Nelly Richard de *escena de avanzada* –⁵ a discussão acerca do papel que, neste contexto de exceção, cabia à arte desempenhar deveria passar,

⁴ RICHARD, 2002, p.26, itálico da autora.

⁵ Nas palavras da autora: “A *escena de avanzada* – feita de arte, poesia e literatura, bem como de escritas críticas – caracterizou-se por ter levado ao extremo sua pergunta em torno das condições de limites da prática artística, no marco totalitário de uma sociedade repressiva; por ter-se atrevido a apostar na criatividade como força disruptora da ordem que a censura administrava e controlava; por ter-se proposto a reformular o nexo entre *arte e política* fora de toda dependência ilustrativa, bem como da subordinação ideológica da arte à política, mas se colocando, ao mesmo tempo, contra o idealismo estético como esfera desvinculada do social e isenta de responsabilidade de uma crítica a suas cadeias de violência e repressão” (RICHARD, 2002, p.13-14, itálicos da autora).

necessariamente, pela reavaliação e questionamento sobre o próprio processo de criação. É a este segundo bloco que se alinha o CADA.

Seus críticos mais acirrados, os integrantes da esquerda tradicional, julgavam faltar ao coletivo – e à *escena de avanzada* como um todo – a clareza e a objetividade que tornariam a produção artística efetivamente política. Essas práticas, porque alheias ao imperativo de transparência, eram, diziam eles, além de ineficazes, dispensáveis.⁶ Visando estabelecer um outro tipo de nexos entre essas duas esferas, o CADA realizou cinco ações arte⁷ que flertavam com a desconstrução, questionavam a lógica do sentido e rechaçavam qualquer tipo de pedagogia. O coletivo, de fato, contrariou por completo os partidários do engajamento. Mas não só. Durante seus seis anos de atividade, o grupo fora amplamente criticado, também, por grande parte da “esquerda renovada”.

Assim como a subordinação da produção artística a uma agenda ideológica parecia altamente questionável à *escena de avanzada*, a inseparabilidade radical entre ação de arte e ação política fora considerada controversa por muitos de seus integrantes. No entendimento desses críticos, assinala Paloma Vidal (2006), o “problema” do CADA não seria, então, sua suposta ineficácia – como argumentava a “esquerda tradicional” –, mas a radicalidade que, consideravam eles, expunha uma adesão a determinadas diretrizes estéticas inadequadas àquele contexto. O coletivo pretendia – e de modo declarado – fundir esferas que, embora interligadas, não são exatamente a mesma coisa.

Arte, política e sociedade. Uma vez que o regime havia se imposto, indiscriminadamente, em todos os setores da vida, diria o CADA, a possibilidade de uma ruptura definitiva com o autoritarismo estaria numa arte que dela fosse inseparável. O texto de

⁶ A esse respeito, Nelly Richard comenta: “A resposta dessa frente [a esquerda tradicional] à ameaça que representava o corte irruptivo e disruptivo das novas estéticas tendeu, geralmente, a confinar ‘a aventura experimental da *avanzada* no espaço volátil de um parêntese’; um parêntese que não devia obstruir o curso transcendente da história por meio do qual o país estava se reapropriando de sua macronarrativa social e política” (2002, p.30-31, itálico da autora).

⁷ “Para no morir de hambre el arte” (1979); “Inversión de escena” (1979); “¡Ay Sudamérica!” (1981); “No +” (1983-1984); “Viuda” (1985).

encerramento daquela que seria a primeira ação elaborada pelo coletivo – *Para no morir de hambre el arte* (1979) –⁸ expõe a questão de modo exemplar:

Estamos falando de um país que oferece a si mesmo no espetáculo de sua própria precariedade, de sua própria marginalização. Falamos sobre criar as verdadeiras condições de vida de um país que não é só um trabalho político, nem o trabalho de cada homem como um trabalho político, é muito mais do que isso. *Corrigir a vida é um trabalho de arte, é um trabalho de criação social de um novo sentido e de uma nova forma coletiva de vida.* Produção de vida, não de morte, é disso que estamos falando. Esse é o único significado que podem ter para nós a palavra arte, a palavra ciência, a palavra política e a palavra técnica. *Produção de vida, este é o único significado possível que pode ter para nós a palavra vida.* (CADA, 1979, No es una aldea, não paginado, tradução nossa, itálicos nossos).⁹

O que diziam os críticos, contudo, é que embora o momento favorecesse uma leitura nesse sentido, a radicalidade do grupo ressoava de modo excessivo as palavras de ordem das vanguardas históricas cujo lema era, justamente, a indiferenciação absoluta entre arte e vida. Um tipo de abordagem que se torna especialmente controversa num contexto de exceção: como bem pontua Vidal, quando o *tudo é político* transforma-se em *tudo é arte*, “deposita-se na atividade artística a esperança de superar as carências e sujeições da vida sob ditadura”.¹⁰ Nesse sentido, o que as diversas críticas sofridas pelo coletivo demonstram, em última instância, é o lugar sempre suspeito e problemático que a arte ocupa quando inserida numa conjuntura histórica marcada por rupturas. E, desse modo, embora as ações do CADA tenham sido

⁸ *Para no morir de hambre el arte* (anexo I) foi uma ação realizada em duas etapas durante o ano de 1979: na primeira, cem sacos de meio litro de leite foram distribuídos entre os habitantes da *Granja*, uma comuna de Santiago. Posteriormente, as embalagens foram recolhidas pelos membros do coletivo e entregues a artistas que deveriam utilizá-las como suporte para obras plásticas (anexo I, imagens 1-19). No mesmo dia da distribuição, o CADA publicou na revista *Hoy* o seguinte texto (anexo I, imagem 20): “imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile/ como la leche diaria a consumir/ Imaginar cada rincón de Chile / privado del consumo diario de leche / como páginas blancas por llenar” (Cf. *Hoy*. Santiago: Araucaria, 1977-1998. Santiago: Gabriela Mistral. 21 volúmenes, número 115, 3 octubre 1979, página 46). Esta etapa é, então, concluída pela leitura do texto *No es una aldea* (anexo I, imagem 21), do qual retiramos o trecho citado. A segunda parte fora realizada no *Centro Imagen*. Na instalação (anexo I, imagens 22-23), dois monitores exibiam o registro audiovisual da ação na comuna de *Granja* e, de dentro de uma caixa de acrílico transparente – na qual também estavam sacos de leite e um exemplar da revista *Hoy* –, ressoava o áudio do texto *No es una aldea*.

⁹ O trecho foi traduzido por nós livremente. Sempre que isso ocorrer, o texto original será reproduzido em nota antecedido pela inscrição “tradução nossa”: “Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país que no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida”. Cf. CADA, *No es una aldea*, “Para no morir de hambre en el arte”, 1979: texto emitido en cinco idiomas frente al edificio de la CEPAL. Disponível em <<http://www.archivosenuso.org/viewer/72#>>. Acesso em: 12 de abril de 2019.

¹⁰ VIDAL, 2006, p.44.

largamente problematizadas – e ainda que essas problematizações sejam mais que pertinentes –, é imperativo reconhecer a importância de emergências desse tipo sobretudo “num momento em que todas as vias expressivas pareciam fechadas”.¹¹ Num breve ensaio escrito em 1999, Diamela Eltit descreve o coletivo como “uma experiência intensa e extensa entre arte e política que depois de 20 anos [...] ainda me parece comovedoramente possível e impossível ao mesmo tempo”.¹² Um ambiente hostil, uma abordagem controversa, o imperativo de resistência. É desse modo que se desenha o ingresso da então *performer* no cenário artístico chileno.

Em seu primeiro trabalho como escritora, Eltit ainda caminha pela trilha do *Colectivo de Acciones de Arte*. Seu romance inaugural, *Lumpérica* (1983), começou a ser gestado seis anos antes de sua publicação e, inevitavelmente, dialogou com os embates que mobilizaram a cena cultural do Chile no final da década de 70 e início da década de 80. Numa entrevista concedida a Julio Ortega em 1992, a autora comenta que neste período diversos dilemas teóricos atravessaram sua escrita: “Foi um processo bem complicado [...] mas cheguei a pensar em uma literatura sem literatura. Empresa impossível e certamente juvenil”.¹³ Talvez este romance seja, de fato, a experiência mais ousada da obra literária de Eltit.

Seu espaço é uma praça pública. Seu enredo, de difícil descrição,¹⁴ gira em torno da ocupação dessa praça por L. Iluminada, a protagonista. Ainda que a relação com o toque de recolher – prática comum no período Pinochet – seja inequívoca, o contato que a obra estabelece com o contexto da ditadura não é, de modo algum, transparente. Com uma sintaxe tortuosa e signos ambíguos, Eltit mutila o corpo do texto para fazer uma referência às diversas mutilações que, naqueles anos, sofria o corpo social. Não sem esforço, o leitor então compreende que via transgressão, L. Iluminada resiste à própria invisibilidade. Assim como a protagonista afronta as restrições do espaço físico, Eltit desafia os limites do literário. Para além da experimentação com a palavra, a oitava seção do livro – “*Ensayo general*” –, por exemplo, é inaugurada pela

¹¹ VIDAL, 2006, p.43.

¹² Tradução nossa. No original: “una experiencia intensa y extensa entre arte y política que después de 20 años [...] aún me parece conmovedoramente posible e imposible a la vez” (ELTIT, 2014, p.181).

¹³ Tradução nossa. No original: “Fue un proceso bien complicado [...] pero llegué a pensar en una literatura sin literatura. Empresa imposible y ciertamente juvenil” (BARRIENTOS, 2017, p.141-142).

¹⁴ A esse respeito, em entrevista concedida a Juan Andrés Piña em 1983, a autora comenta: “La escritura aquí no es un vehículo para hablar de algo, hay muy poca historia o anécdota, el lenguaje se vuelve protagonista y escenario” (BARRIENTOS, 2017, p.125).

inserção de uma fotografia na qual um jogo de luz barroco desenha a imagem da autora que, sentada e ocupando todo o quadro, permite à câmera flagrar seus braços queimados e cortados.¹⁵

Essa verve “experimental” ecoaria, ainda, três anos mais tarde, em sua segunda publicação. Em *Por la patria* (1986), o jogo com a linguagem e a lógica da subversão ocupam, novamente, um lugar central. Entretanto, se em seu primeiro romance é da coerção exercida pelo espaço físico que se desdobra a crítica ao regime; neste, a questão fundamental é a dominação empreendida sob o corpo e sob as formas de vida. A partir de sua marginalidade, a protagonista interpela as diversas formas de abuso – linguísticas, sexuais, sociais, econômicas, históricas e morais – às quais está sujeita. Uma cadeia de opressões que, embora brutalmente potencializadas pela ditadura militar, são muito anteriores a ela: “Esta é a história que Coya narra, o itinerário da violência gravado em seu corpo como memória de um continente”.¹⁶ Coya é tudo que o regime viola. Coya é tudo que o regime rechaça. Mulher, indígena e moralmente questionável. No vocabulário inca, seu nome é o termo usado para fazer referência à rainha ou à irmã do rei que gesta o sucessor do império fruto de um incesto.¹⁷ A história da Coya de Eltit é também marcada por relações incestuosas. Coya não se submete às regras institucionais. Nesta *sua* pátria, a “Instituição Família” não existe sem questionamentos. Esta *sua* pátria é uma inversão absoluta daquela que o Estado autoritário se empenha em construir. Daqui, desde *sua* pátria, Coya insubordina-se e responde ao seu algoz, mas o faz nesta *sua* língua:

Mi fama
Mi mala fama
Mi familia

Me ven, me toman, me temen,
Me cercan, me pescan, me cuelgan.

L’ostil
gresan
gresan
GRESAN

Romuer

Estoy

tomuer
Tomuer zasqui gadi: oma
gadi: dio-o

DIJO: “OH DIOS”

¹⁵ Esse gesto é mais um indício da maneira como, no romance, ressoa seu trabalho como *performer*: a fotografia em questão (anexo II) é um registro de *Zonas de Dolor*, performance realizada pela autora que, embora não sem perdas, poderia ser assim resumida: com os braços queimados e cortados, Eltit lê trechos – que posteriormente fariam parte de *Lumpérica* – num prostíbulo de Santiago. O vídeo da performance pode ser acessado através do link: <<https://get.adobe.com/br/flashplayer/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

¹⁶ Tradução nossa. No original: “Esta es la historia que Coya narra, el itinerario de la violencia grabado en su cuerpo como memoria de un continente” (ROJAS, 2012, p.64).

¹⁷ SKAR, 1995.

lema.

Ne Im Sisatxe On Arbah Nodrep Arap Solle. (ELTIT, 1986, p.108).¹⁸

Se, por um lado, é inegável que a sintaxe cifrada distancia por completo estes dois romances das noções de clareza ou nitidez; por outro, ela expõe abertamente as zonas de interesse que, feito ritornelo, ressoariam em cada uma das narrativas de Eltit. Marginalidade. Seu corpo literário é um corpo marginal. Inseparáveis, a marginalidade dos espaços de abandono; a marginalidade da letra que desafia a unidade do sentido e a marginalidade das vozes dissonantes compõem uma obra que resiste, por meio da palavra, às violentas institucionalizações. Espaço, língua, voz. Sentir. Estar. Ver. Falar. Ouvir. Ocupar. Insubordinar. Seu corpo literário é um corpo marginal.

É justamente este interesse por tudo que está à margem do poder que seu terceiro e último romance publicado sob a ditadura,¹⁹ *El cuarto mundo* (1988), conserva dos anteriores. Mais próximo do que convencionalmente se entende por “legibilidade” e levando a noção de linearidade às últimas consequências, o enredo – que conta a história de um casal de irmãos gêmeos – inicia-se ainda dentro do útero, antes do nascimento do narrador. A problematização das relações de poder, questão recorrente na obra de Eltit, é elaborada nesse romance a partir de uma constante tensão – em diversos níveis simbólicos – entre o feminino e o masculino. A ditadura militar, no entanto, é abordada desde um outro ponto de vista.

Cuarto mundo, nos lembra Sergio Rojas, “é o nome com que se designa nas sociedades economicamente desenvolvidas, os amplos setores populacionais que ainda vivem na miséria”.²⁰ É a um *cuarto mundo* que Pinochet dá à luz. E, não por acaso, no imaginário de Eltit, o *cuarto mundo* é o lugar do *sudaca*. Por meio da apoderação crítica de um termo próprio ao léxico estrangeiro,²¹ com refinada ironia a autora revela a face “importada” do golpe e ataca

¹⁸ Sobre o trecho citado, vale recuperar a arguta leitura de Stacey D. Skar: “En este pasaje, después de ser torturada, la narradora intenta articular su experiencia. Sin embargo, rechaza la gramática de los torturadores y sus símbolos. Primero invierte las sílabas en algunas palabras como “Romuer” y “tomuer” en vez de “muero” e “muerto”. Además, convierte el sustantivo sangre en lo que parece ser un verbo “gresan” [...]. Invierte signos enteros en la última frase cuando dice: “En Mi Extasis No Habrá Perdón Para Ellos” (1995, p.115).

¹⁹ Neste período Eltit publicou também um quarto livro, *El padre mio* (1989), que não pode, contudo, ser considerado um romance. Trata-se de um volume que recolhe fotografias retiradas de vídeos elaborados por Lotty Rosenfeld bem como transcrições de áudios recolhidos pela autora em três momentos distintos (1983, 1984 e 1985). As gravações contêm o testemunho de um morador de rua que se autodenominava *el padre mio*. O dilema ético que envolve a questão da autoria – bem como a “classificação” deste livro – é abordado pela autora no prefácio: “Una interrogante me ha atravesado dilatando esta publicación por casi cuatro años ¿Cómo situar este libro?” (1989, p.16).

²⁰ Tradução nossa. No original: “es el nombre con que se designa en las sociedades económicamente desarrolladas a amplios sectores poblacionales que aún viven en la miseria” (ROJAS, 2012, p.81).

²¹ *Sudaca* é um termo cunhado pelos europeus para fazer referência, de modo pejorativo, aos latino-americanos.

de frente sua motivação: logo após nascer, lemos na última página, o fruto simbólico desse contexto – “*la niña sudaca*”, metáfora do próprio romance –, “*irá a la venta*”.²²

A partir de *El cuarto mundo*, a crítica à agenda econômica instaurada pelo governo militar ganhará cada vez mais espaço na obra de Eltit: todos os romances publicados no período pós-ditadura serão, direta ou indiretamente, atravessados pela relação indissociável que se estabelece entre as diversas formas de violação – físicas e simbólicas –, a obscenidade econômica inaugurada por Pinochet e suas nefastas consequências.

Violência e restrição da liberdade são, sem dúvida, características comuns a todo regime autoritário. Entretanto, há uma peculiaridade no caso chileno que não pode ser ignorada: a violência e a restrição da liberdade, aqui, vieram acompanhadas pela implementação de uma agenda econômica absolutamente austera e devastadora. Assim, para entrever o alcance do assédio elaborado por *este* golpe militar é preciso não perder de vista que “o que estava atrás do avassalamento dos corpos, o não dito”, como coloca Eltit, “radicava em um desejo econômico, em uma forma selvagem de repactuar com o capital”.²³ O que significa dizer que se é preciso reconhecer que o Chile compartilhou com as demais ditaduras latino-americanas a extrema opressão e a deliberada violência; é igualmente necessário não negligenciar o ineditismo da diretriz econômica que orientou as decisões do general. A “versão” do capitalismo instaurada pelo golpe militar de 1973 distancia o regime de Pinochet de qualquer experiência autoritária anterior²⁴ vivida na América Latina. A este estado de exceção, que durou dezessete anos, importava antes e sobretudo

[...] recuperar a concentração dos bens às custas da exacerbação do corpo – especialmente dos corpos populares – empurrados ao limite da carência, abusados em impressionantes sessões de tortura, em inacabáveis humilhações mentais. [...] Por detrás da repressão, para além da grave crise de direitos humanos, o desmantelamento do Estado estava subordinado à filiação

²² ELTIT, 2012, edição Kindle, não paginado.

²³ O trecho citado é parte do ensaio “*Las dos caras de la moneda*” (1997) que integra o livro *Emergencias* (2014). Tradução nossa. No original: “Lo que estaba detrás del avasallamiento a los cuerpos, aquello no dicho, radicaba en un deseo económico, en una forma salvaje de repactar el capital” (ELTIT, 2014, p.26).

²⁴ O plano econômico de Pinochet foi elaborado pelos *Chicago Boys*. Durante o período das ditaduras latino-americanas, esse grupo de economistas ocupou postos-chave no Brasil e assessorou o governo do Uruguai. Em 1976 – ano em que uma Junta Militar de três generais, comandada pelo general Jorge Rafael Videla, tomou o poder na Argentina – os *Chicago Boys* também ocuparam cargos importantes no governo deste país. É, portanto, inegável que o alcance da teoria econômica por eles defendida – bem como suas desastrosas consequências – ultrapassou as fronteiras andinas. No entanto, é preciso sinalizar que ela fora posta em prática, pela primeira vez, no território chileno.

irrestrita a um liberalismo que ia se converter em triunfo, verdade e dogma essencialista. (ELTIT, 2014, p.26, tradução nossa).²⁵

É àquilo que, bem compreendido, se pode definir como neoliberalismo que Eltit se refere. Os conflitos em relação a essa teoria começam já no entendimento acerca de sua origem: para Perry Anderson, por exemplo, seu marco inicial é a criação, em 1947, da Sociedade de Mont-Pèlerin; para Pierre Dardot e Christian Laval, ao contrário, a origem do pensamento neoliberal é ainda anterior e remonta ao Colóquio de Walter Lippmann, ocorrido em Paris no ano de 1938. Ainda que sua gênese não seja um consenso, há, nos dois casos, a recorrência de um nome: Friedrich von Hayek. O autor de *O caminho da servidão* (1944) esteve presente nos dois momentos que disputam a paternidade do neoliberalismo. Mais importante, contudo, que desenvolver um debate acerca das diferentes perspectivas de análise que a escolha do momento fundador motiva²⁶ é destacar que a elaboração desta teoria remonta à primeira metade do século XX e é inseparável da figura de Hayek. Essa sinalização é significativa porque nos auxilia a compreender que o neoliberalismo, ao contrário do que a proximidade lexical poderia sugerir de imediato, não é uma versão “atualizada” do liberalismo clássico, mas um manifesto rompimento com suas diretrizes. Hayek era um crítico obstinado do “solidarismo keynesiano”²⁷ e visava, a partir de sua supressão, “preparar as bases de um outro tipo de capitalismo, duro e livre de regras para o futuro”.²⁸ O contexto, entretanto, não era favorável à sua proposta: os anos 50 e 60 foram a idade de ouro do capitalismo liberal. No quando de seu surgimento, as proposições de Hayek e seus companheiros foram, então, amplamente ignoradas.²⁹ Somente nos anos 70, com a crise do modelo econômico do pós-guerra, as propostas neoliberais começariam a ser consideradas uma alternativa. Os partidários do neoliberalismo, então, não hesitaram em afirmar que a recessão, a alta da inflação e as baixas taxas de crescimento estavam relacionadas ao

poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, do movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão

²⁵ No original: “[...] recuperar la concentración de los bienes a costa de la exacerbación del cuerpo – especialmente de los cuerpos populares – empujados al límite de la carencia, abusados en impresionantes sesiones de tortura, en inacabables humillaciones mentales. [...] Detrás de la represión, más atrás de la grave crisis de derechos humanos, el desmantelamiento progresivo del Estado estaba supeditado a la filiación irrestricta a un liberalismo que se iba a convertir en triunfo, verdad y dogma esencialista”.

²⁶ A questão é, inclusive, largamente discutida por Pierre Dardot e Christian Laval. Cf. DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

²⁷ ANDERSON, 1995.

²⁸ ANDERSON, 1995, p.10.

²⁹ Em que pese o fato de, neste momento, a relevância da teoria neoliberal ter sido consideravelmente tímida, é preciso frisar que dentro dos muros da Universidade de Chicago ela fora, desde o início, amplamente aceita e difundida. Muito de sua posterior adesão deve-se, inclusive, à persistência dos economistas que integravam o corpo docente do departamento de economia desta universidade.

parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais. (ANDERSON, 1995, p. 10).

A desigualdade, dirá Hayek, é para a teoria neoliberal não somente um valor positivo, mas, inegociável: dela depende o triunfo do capitalismo. Nesta perspectiva, o Chile de Pinochet se constituiu como um espaço duplamente exemplar. Além de promovê-la, comprovando, assim, essa interdependência – a desigualdade era, justamente, uma de suas marcas mais evidentes –, o país fora o ambiente inaugural da implementação dessa teoria econômica. Ainda que seja atribuída à Margaret Thatcher, genealógicamente, a primeira experiência neoliberal sistemática do mundo³⁰ foi testemunhada pelo cone-sul: é o Chile de Pinochet que “tem a honra de ter sido o verdadeiro pioneiro do ciclo neoliberal da história contemporânea”.³¹

Em seu “O balanço do neoliberalismo”,³² Perry Anderson observa que o anticomunismo sempre fora um elemento central para o ideário neoliberal; a democracia, entretanto, não era considerada um valor, podendo inclusive, tornar-se incompatível com a liberdade.³³ Nesse sentido, o golpe de Pinochet foi, de fato, paradigmático: além de dar início a um regime autoritário, instaurou-se como resposta a um sistema democrático específico e igualmente inédito na América Latina. Recuperar a orientação da agenda econômica da ditadura é, portanto, substancial não apenas por seu caráter de ineditismo, mas também, por ter se configurado como oposição a um projeto que, embora por pouco tempo, promovera mudanças importantes na sociedade chilena; o que acentua, significativamente, o impacto gerado por esta ruptura.

Referimo-nos à empreitada, tão ambiciosa quanto incômoda que, em 1970, Salvador Allende – presidente eleito, vale lembrar –, lançou-se com o apoio da maioria da população: a construção de uma sociedade, a um só tempo, socialista e democrática. Sustentado por um tripé que previa a nacionalização e estatização de parte dos meios de produção; a instauração de um sistema de participação ativa dos trabalhadores e a constituição de uma nova ordem institucional,³⁴ o programa político de Allende pretendia edificar aquilo que ficaria

³⁰ ANDERSON, 1995.

³¹ ANDERSON, 1995, p.19.

³² O ensaio é parte do livro *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*, organizado por Emir Sader e Pablo Gentili. A referência completa encontra-se na seção “Referências” desta dissertação.

³³ Sobre essa incompatibilidade entre democracia e liberdade, Perry Anderson escreve: “A liberdade e a democracia, explicava Hayek, podiam facilmente tornar-se incompatíveis, se a maioria democrática decidisse interferir com os direitos incondicionais de cada agente econômico de dispor de sua renda e de sua propriedade como quisesse. Nesse sentido, Friedman e Hayek podiam olhar com admiração a experiência chilena, sem nenhuma inconsistência intelectual ou compromisso de seus princípios” (ANDERSON, 1995, p.19-20).

³⁴ BORGES, 2013.

caracterizado como Poder Popular. O plano do presidente,³⁵ além de desagradar integralmente à direita nacional, oferecia brava resistência à corrida Imperialista comandada pelos Estados Unidos da América que, então, não cessaram em contribuir, ativa e diretamente, para a instauração de uma crise econômica e política no país. Após diversas tentativas fracassadas,³⁶ só restava à empreitada estadunidense o financiamento do golpe de Estado que, em setembro de 1973, levaria o general Augusto Pinochet ao poder: quarenta e um anos de democracia foram, então, interrompidos pelas bombas que destruíram o *Palacio de La Moneda*.

Ainda no período de preparação do golpe, os *Chicago Boys*³⁷ elaboraram um largo plano econômico, *el Ladrillo*, que fora entregue ao general tão logo quanto possível. Já nos primeiros dias à frente do governo, Pinochet ordenou a prisão de treze mil dissidentes. Durante dois meses o *Estadio Nacional* converteu-se num dos maiores centros de detenção e tortura do país. O morticínio não ficou restrito à capital. A mando do presidente, o general Sergio Arellano Stark comandou aquela que ficaria conhecida como *caravana de la muerte*, uma incursão pelo interior do país que assassinou e fez desaparecer os corpos de setenta e cinco prisioneiros políticos, em cinco cidades chilenas: Cauquenes, La Serena, Copiapó, Antofagasta e Calama.³⁸ Ao instaurar o horror e edificar um inimigo comum – o fantasma do marxismo, como gostava de dizer –,³⁹ Pinochet fez do medo seu melhor aliado, preparou o terreno e, no ano seguinte, impôs o plano econômico dos *Chicago Boys*.

É a implementação desta agenda neoliberal – cujos efeitos, vale lembrar, eram até então desconhecidos – o que faz do Chile uma exceção não só no continente, mas em todo o mundo

³⁵ Com esta breve retomada do projeto político de Salvador Allende não intentamos sugerir que sua implementação acontecera exatamente como planejada e, tampouco, que todos setores de esquerda estavam plenamente de acordo. Bem como as investidas da oposição, as divergências entre seus correligionários são também muito significativas para uma compreensão mais aprofundada do período. Entretanto, por não ser a questão central deste trabalho, optamos por destacar os pontos chave desse processo no intuito de, tão somente, sinalizar o impacto que uma guinada neoliberal representou para aquela sociedade, sobretudo porque revogara completamente os direitos e a participação popular no sistema político e econômico do país.

³⁶ A ativa participação dos estadunidenses nesse processo de desidratação do governo Allende – que culminou no golpe de Estado – é amplamente explorada na trilogia documental *La Batalla de Chile*, dirigida pelo chileno Patricio Guzmán. Cf. LA BATALLA de Chile. Direção: Patricio Guzmán. Paris: Atacama Productions. Documentário. 1975, 1976, 1979. 3 DVD's (95min, 88min, 80 min).

³⁷ *Chicago Boys* é a alcunha pela qual ficaram conhecidos os estudantes chilenos que, por meio de bolsas de estudo oferecidas pelo Departamento de Estado dos EUA, participaram, nos anos 50 e 60, do programa de intercâmbio entre a Universidade Católica do Chile e a Universidade de Chicago. Nesta última, estudaram economia de livre mercado com o professor Milton Friedman, membro da Sociedade de Mont-Pèlerin, liderada por Hayek. Após o doutoramento, os estudantes regressaram ao Chile e começaram a lecionar o que haviam aprendido, convertendo, desse modo, o departamento de economia da Universidade Católica numa espécie de micro “Escola de Chicago”.

³⁸ Cf. VERDUGO, Patricia. *La caravana de la muerte: pruebas a la vista*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

³⁹ Cf. A DOCTRINA do Choque. Direção: Mat Whitecross, Michael Winterbottom. Roteiro: Naomi Klein. Produção: Revolution films, Documentário, 2009, 79 min. Legenda em Português. Título original: The Shock Doctrine. Streaming.

ocidental. Dentre as medidas mais austeras estavam o cancelamento do controle de preços; a privatização de várias empresas estatais (incluindo bancos); a eliminação dos impostos às importações; a autorização de novas formas de especulação financeira e os cortes no gasto público. O choque instaurado pelo *Ladrillo* levou os índices de desemprego a níveis alarmantes e a inflação a 375%, a maior taxa do mundo.⁴⁰ Neste mesmo ano de selvageria econômica, a violação dos direitos humanos acompanhou o compasso do absurdo.

Em um curto ensaio intitulado “1974”, Diamela Eltit comenta que este foi o ano em que se aboliu definitivamente o direito de dizer. “Simplesmente falávamos, não dizíamos nada”,⁴¹ ela escreve. Em 1974, a DINA – a polícia política de Pinochet – recebeu, além de grande investimento, carta branca para realizar o trabalho sujo. Em 1974, uma bomba matou Carlos Prats na Argentina. Em 1974, selou-se “o destino do MIR, com a morte implacável de Miguel Enríquez”.⁴² Em 1974, houve inúmeros desaparecimentos. Em 1974, milhares de pessoas foram torturadas e assassinadas. Em 1974, Pinochet mostrou o tom absolutamente perverso que embalaria os próximos dezesseis anos. Estas seriam, então, as duas grandes marcas deste desgoverno: a opção por uma economia de mercado a todo custo e a degradação da democracia, sempre acompanhada pela repressão violenta de qualquer forma de oposição.

Como já não fosse suficiente para evidenciar sua peculiaridade histórica, há ainda uma outra característica que acirra a distância entre esta e as demais ditaduras latino-americanas. Como aponta Verónica Zárate (2012), “de todas as ditaduras do Cone Sul americano dos anos de 1970, a que se projetou no período pós-ditatorial com toda sua força programática foi a chilena”,⁴³ o que significa que o projeto da ditadura se manteve intacto, em suas bases fundamentais, durante mais de duas décadas após o restabelecimento da democracia. Ainda que tenham sido iniciados nos anos setenta com o governo militar, “tanto a refundação capitalista neoliberal empreendida, quanto as limitações à soberania popular impostas por meio do sistema eleitoral ainda existem”.⁴⁴

Nesse sentido, arriscamos, o Chile configura-se como uma metonímia do percurso que, em escala global, o neoliberalismo trilhou no século passado. Depois da Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria transformou o ocidente no lugar da utopia e, em sua segunda metade, o século XX ainda vislumbrava uma alternativa à hegemonia do capital. Como sinaliza Naomi

⁴⁰ KLEIN, 2008.

⁴¹ Tradução nossa. No original: “Simplesmente hablábamos, no decíamos nada” (ELTIT, 2008, p.91).

⁴² Tradução nossa. No original: “el destino del MIR con la muerte implacable de Miguel Enríquez” (ELTIT, 2008, p.94).

⁴³ ZÁRATE, 2012, p.121.

⁴⁴ *Ibidem*.

Klein em seu indispensável *A doutrina do choque* (2008), na década de 60 e início da década de 70, a cultura de massa na América Latina era representada pela

[...] poesia de Pablo Neruda, a música de Victor Jara e Mercedes Sosa, a Teologia da Libertação dos padres do Terceiro Mundo, o teatro emancipador de Augusto Boal, a pedagogia radical de Paulo Freire, o jornalismo revolucionário de Eduardo Galeano e do próprio [Rodolfo] Walsh. Eram os lendários heróis e mártires do passado e da história recente, de José Gervasio Artigas e Simón Bolívar a Che Guevara. (KLEIN, 2008, p.128).

Para *extirpar*, *varrer* ou *limpar* o socialismo – como gostavam (e ainda gostam) de dizer os simpatizantes do fascismo – era necessário, também, declarar guerra a toda essa cultura. A implementação dessa agenda econômica pretensamente pura e científica veio, no território chileno, acompanhada de uma limpeza ideológica intensiva. Livros de Freud, Marx e Neruda foram queimados; universidades ocupadas; jornais e revistas demonizados; professores e alunos perseguidos.⁴⁵ São, portanto, inseparáveis a implementação dessa agenda econômica pretensamente pura e científica e a investida no embrutecimento da cultura. A selvageria do neoliberalismo não se restringe à economia e, nesse sentido, se a ruptura gerada pelo golpe de Estado foi o prenúncio do fracasso desta “utopia” (social, cultural, política e econômica); o período da *Concertación* – que coincide com o fim da União Soviética – quando decidiu manter a agenda econômica da ditadura (que, vale reforçar, não pode jamais ser considerada “puramente econômica”), terminou de aniquilar a esperança de uma sociedade mais igualitária, justa e aberta às diferenças cujo símbolo era, justamente, o Poder Popular.⁴⁶ Assim como o capitalismo resistira às suas inúmeras crises no século XX, consolidando sua hegemonia no século XXI; o legado de Pinochet atravessou o fim da ditadura. Não apenas porque seu plano econômico foi mantido por seus sucessores mas, também, porque seus danos e consequências são irreparáveis. Sobre essa presença fantasmagórica do general que sobrevive, inclusive, à própria morte, num breve ensaio intitulado *La máquina de Pinochet* (2008), Eltit escreve:

Quando soube que Pinochet estava morto [...] pensei que era muito positivo que Pinochet tivesse morrido antes de nós, que sobrevivemos a ele. Mas também pensei neste momento nos mortos, nos desaparecidos, nos presos, nos torturados, no exílio. Pensei que Pinochet está latente, que é uma máquina que não cessa, uma máquina de destruição e abuso, que se chama Pinochet em uma de suas identidades possíveis. Que esta direita que se entregou ao seu

⁴⁵ KLEIN, 2008.

⁴⁶ É preciso sinalizar que mesmo dentro da esquerda houve divergências importantes em relação à empreitada de Allende. A seus apoiadores, o Poder Popular simbolizava uma possibilidade real de transição ao socialismo; à “esquerda desvairada” – para recuperar o tom provocativo de Darcy Ribeiro (1997) –, ele estava tanto mais próximo de um mero reformismo quanto mais distante de uma “via chilena” para a verdadeira revolução. Contudo, em que pese as divergências de leitura, é inegável que o fracasso do Poder Popular – confirmado, ironicamente, pelo reestabelecimento da democracia –, não abriu espaço para novas formas de revolução mas, ao contrário, à consolidação de um modo de vida absolutamente centrado no capital.

funeral se chama Augusto Pinochet em uma de suas identidades ocultas. Que o exército incubia Pinochet entre suas armas e condecorações, que sobrevivemos a um dos tantos Pinochet, mas que existe outro e outro e outro. Por isso não descansaremos em paz. Nunca. (ELTIT, 2008, p.140, tradução nossa).⁴⁷

É por esta razão que mencionamos, no início desta dissertação, que toda a obra de Diamela Eltit será marcada pelo período Pinochet. Tendo publicado oito romances desde o fim da ditadura – *Vaca sagrada* (1991); *Los vigilantes* (1994); *Los trabajadores de la muerte* (1998); *Mano de obra* (2002); *Jamás el fuego nunca* (2007); *Impuesto a la carne* (2010); *Fuerzas especiales* (2013) e *Sumar* (2018) –,⁴⁸ em cada um deles, Eltit busca combater a permanência, em suas diversas possibilidades, desse fantasma do general. Seu primeiro romance publicado no Brasil, *Jamais o fogo nunca* (2017), *corpus* dessa dissertação, talvez seja, no escopo de sua obra, o movimento mais exemplar nesse sentido.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, na qual uma mulher sem nome rememora episódios passados ao mesmo tempo em que examina a banalidade do presente que compartilha com seu companheiro: a imagem degradada de uma liderança militante autoritária. O compromisso ideológico, que não permitia concessões, lhes custara a morte do único filho. Por viverem na clandestinidade, o casal não prestara socorro ao menino que, então, faleceu num quarto pequeno diante dos pais; o mesmo quarto onde, agora, a narradora realiza seu trabalho de memória e reflete sobre o que restou depois do fim da militância.

A tensão que subjaz à escolha da voz narrativa estende-se para o arranjo do romance como um todo: no lugar de um encadeamento de fatos, a autora insere a colagem de acontecimentos que não se relacionam de modo sequencial; em detrimento da pretensa totalidade de um enredo, volta-se para o interior rasurado e fragmentado da memória; negando violentamente as regras da cronologia, suspende o tempo até seu extremo. Aqui, o relato do que “de fato” ocorreu cede lugar à seleção “caoticamente cuidadosa” da narradora que, em detrimento dos “acontecimentos decisivos”, privilegia a intensidade dos microeventos e o modo

⁴⁷ No original: “Cuando me enteré que Pinochet había muerto [...] pensé que era muy positivo que Pinochet se muriera antes que nosotros, que lo sobrevivieramos. [...] Pero también he pensado en estas horas en los muertos, en los desaparecidos, en los presos, los torturados, en el exilio. He pensado que Pinochet está latente, que es una máquina que no cesa, una máquina de destrucción y abuso que se llama Pinochet en una de sus identidades posibles. Que esta derecha que se volcó a sus funerales se llama Augusto Pinochet en una de sus identidades ocultas. Que el ejército incubia a Pinochet entre sus armas y condecoraciones, que hemos sobrevivido a uno de los tantos Pinochet, pero que existe otro y otro y otro. Por eso no descansaremos en paz. Nunca”.

⁴⁸ Além dos romances, Eltit publicou também dois livros que são de difícil enquadramento: o primeiro, *El infarto del alma* (1994), em parceria com a fotógrafa Paz Errázuriz, é um híbrido que se situa entre a literatura, o documentário e a fotografia; o segundo, *Puño y Letra* (2005), é um livro sobre Carlos Prats que, segundo Eltit, não pode ser classificado como romance – ainda que a editora o tenha feito. Desde o fim da ditadura, a autora publicou também quatro livros de ensaios: *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994); *Emergencias* (2000); *Signos vitales* (2007) e *Rélicas* (2016).

como a *afetam*. Neste romance, para além de uma crítica às violações físicas empreendidas pelo regime; mais que a pura condenação de suas imposições, o que Eltit interpela é um certo tipo de racionalidade que disciplinou pensamentos, corpos e discursos, nos dois lados do combate.

*

Volta, então, a ressoar, nossa pergunta ritornelo: o que pode o corpo literário num tempo em que tanto a linguagem, quanto a memória foram apropriadas pelo mercado? O que pode o corpo literário nesse nosso tempo neoliberal que normaliza a crise e reduz a vida à produtividade, utilidade e eficácia? Literatura é um corpo que se movimenta no compasso do tempo e do espaço dos quais emerge. Para pensar que lugar ocupa o corpo literário nesse cenário é necessário não perder vista o que pode sua consciência discursiva; é preciso não subestimar *seus modos* de resistência, porque o que o corpo da literatura *pode*, só pode, *enquanto* literatura.

Si aceptamos que el lenguaje no es inocente, que está cargado por el juego móvil de la historia [...], si adscribimos a la posibilidad de pensar que lo literario (en tanto escritura) contiene los síntomas de un despilfarro – por su economía diversa, por su rango metafórico – y cuyo sentido apela a develar precisamente los sentidos del lenguaje, a través de la virtualidad social del texto, entonces, sí, se puede examinar – a mi juicio – la filiación política de una obra.

Diamela Eltit

1 O CORPO, A LETRA E A VOZ

O que se esconde em nossa pergunta é a complexa relação que a literatura estabelece com a política. E o que está oculto, atualmente, nessa conexão é a recorrência de um nome: Jacques Rancière. Seja para aceitar sem ressalvas ou para reconhecer suas limitações, quando se trata de pensar esse vínculo inquietante, o retorno a Rancière é quase obrigatório. Caberia indagar, então, por que o filósofo franco-argelino se tornou uma referência incontornável. Se, como sabemos, a questão já foi formulada diversas vezes por teóricos de distintas filiações,⁴⁹ a que se deve a relevância atual de seu pensamento?

Recusando noções há muito cristalizadas no campo da estética e dedicando boa parte de sua reflexão especificamente ao objeto literário, Rancière desenvolve um aparato conceitual que escapa tanto às aporias dos paradigmas formalistas, quanto àquelas das teorias sociológicas. Fundamental à sua argumentação, a noção de *partilha do sensível* permite ao filósofo recolocar, de modo muito arguto, a questão da *política da literatura*: longe de fazer qualquer insinuação ao seu possível papel pedagógico, no horizonte de sua reflexão, o vínculo indissociável que a expressão anuncia refere-se menos a uma transformação *da* realidade – que a literatura deveria ser capaz de incitar –, que à sua condição mesma, que ao modo como se relaciona *com* a realidade. Rancière posiciona a “política da ficção não ao lado do que ela *representa*, mas ao lado do que ela *realiza*”.⁵⁰

Para alcançar a relevância dessas inflexões teóricas é necessário recuperar, ainda que brevemente, o percurso que seu pensamento trilhou. Isso porque a compreensão do contexto do qual emergem esses desvios nos auxiliará a entender, também, a manifesta importância que alguns termos caros à sua teoria compartilham com nosso *corpus*: emancipação, dissenso e igualdade.

A primeira sinalização que nos parece fundamental diz respeito ao caráter reativo de suas reflexões: as elaborações de Rancière nascem como uma reação crítica ao pensamento de Louis Althusser. Embora tenha iniciado sua carreira na Escola Normal Superior de Paris – tendo inclusive participado, em 1965, do livro *Para ler o capital* – a produção teórica mais relevante do filósofo franco-argelino surge após seu rompimento com o antigo mestre. Ainda que não seja a única, a grande motivação desta ruptura se deve a uma discordância em relação ao movimento de contracultura ocorrido na França, em maio de 1968. Rancière, junto a outros

⁴⁹ O realismo socialista, a teoria dos campos de Bourdieu, o engajamento de Sartre ou a literariedade de Barthes são apenas alguns exemplos das múltiplas configurações do debate ao longo do século XX.

⁵⁰ RANCIÈRE, 2017, p.13.

estudantes e operários, participou das manifestações que, entre outras coisas, recusavam a hierarquização dos saberes e o modo como se estruturavam as instituições em suas várias formas – universidade, Estado ou partido. Althusser, por seu turno, não reconhecia a legitimidade deste movimento justamente pelo fato de ele não estar vinculado à organização teórico-política cuja forma mais “bem-acabada” seria, para ele, o Partido Comunista Francês.

Como se sabe, este último dedicou-se a empreender, à luz da lógica estruturalista, uma espécie de atualização da teoria marxista. A originalidade de suas formulações estaria, então, no modo como recuperou uma questão que embora aberta por Marx, não fora por ele amplamente desenvolvida: a ideologia. Nas palavras do autor, esta seria um sistema de representações “dotado de uma existência e de um papel históricos no seio de uma sociedade dada”⁵¹ que, antes de tudo, se impõe como estruturas “à imensa maioria dos homens, sem passar por sua ‘consciência’”.⁵² Para dizer de outra forma, Althusser propõe que a ideologia é uma espécie de dispositivo de assujeitamento que está a serviço da classe dominante e, assim sendo, a consciência de classe só poderia emergir a partir do desvelamento desse caráter ideológico que estrutura a sociedade. À sujeição que a Ideologia institui, o teórico opõe, então, o desvelamento que a Ciência possibilita.⁵³ Daí sua dificuldade em reconhecer as manifestações de Maio de 68: ao intelectual caberia, atuando *dentro* do Partido Comunista, desfazer as armadilhas ideológicas de dominação e despertar naqueles que não possuem o conhecimento, o proletariado, a consciência de classe. É contra isso que Rancière irá se voltar. Para o filósofo, o aparato teórico de seu antigo mestre tem dois problemas fundamentais: a confusão entre ideologia e ideologia dominante⁵⁴ e a crença de que a emancipação do proletariado estaria vinculada ao despertar da consciência de classe que, por sua vez, viria pelas mãos libertadoras do intelectual.

A experiência de Maio de 68, bem como as rupturas por ela desencadeada, levariam Rancière a desenvolver, no início dos anos 70, uma longa pesquisa nos arquivos operários cuja motivação inicial era, justamente, investigar o que diziam essas vozes antes das organizações sindicais, isto é, num momento anterior à institucionalização do movimento proletário. O

⁵¹ ALTHUSSER, 1967, p.204.

⁵² *Ibidem*, p.206.

⁵³ Nas palavras de Althusser: “[...] a ideologia como sistema de representações se distingue da ciência nisto que a sua função prático-social tem preeminência sobre a função teórica (ou função de conhecimento)” (1967, p.204).

⁵⁴ No entendimento de Rancière, o marxismo é uma teoria sobre as lutas de classes para a qual as supraestruturas ideológica, jurídica e estatal compõem, juntamente com a infraestrutura econômica, o todo social. Ele dirá, então, que se a sociedade é estruturada por classes e, ainda, se a ideologia é uma supraestrutura que compõe o *todo* social, seria um contrassenso reduzi-la à ideia de um dispositivo que serve unicamente à classe dominante: é preciso considerar, também, a existência de uma ideologia do dominado que, afinal, integra esse todo. É nesse sentido que o filósofo considera que Althusser deforma a noção que recupera de Marx.

filósofo sinaliza logo na primeira frase do livro-resultado dessa pesquisa, *A noite dos proletários* (1988), que seu título não é uma metáfora: o que este volume recolhe são os diversos escritos elaborados durante as noites pelos operários, de 1830 a 1851. As personagens que figuram este trabalho são dezenas ou algumas centenas de homens e mulheres jovens⁵⁵ que decidiram, cada um a seu modo – ou seja, sem qualquer tipo de organização institucional –, não mais suportar aquilo que era insuportável: “a dor pelo tempo roubado a cada dia trabalhando a madeira ou o ferro [...] sem outro objetivo senão o de manter indefinidamente as forças da servidão e da dominação”.⁵⁶ Rancière esclarece já no prólogo do livro que para os operários, ao contrário do que se poderia supor, o insuportável não era exatamente a miséria ou a insalubridade a que estariam submetidos, mas, fundamentalmente, a redução de sua existência ao signo “operário”; ao que eles respondem invertendo a lógica “natural” de sua rotina; subvertendo a hierarquia social pré-estabelecida que os destina a ser sempre e unicamente, operários:

O assunto deste livro é, antes de mais nada, a história dessas noites subtraídas à sequência normal de trabalho e descanso; *interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva, do curso natural das coisas*, na qual se prepara, se sonha, se vive já o impossível: *a suspensão da ancestral hierarquia* que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento. (RANCIÈRE, 1988, p.9, itálico nosso).

Assim, o que *A noite dos proletários* nos apresenta não são lamentos ressentidos e tampouco gritos de denúncia de “corpos esgotados pela exploração sem controle”,⁵⁷ mas vozes conscientes e altivas que reivindicam outras questões: o que os registros exibem é um manifesto *desejo* de ocupar o mundo de outra forma. Rancière vê nesse gesto de *interrupção imperceptível do curso natural das coisas* uma subversão importante: negando-se a desempenhar meramente o papel daqueles que trabalham durante o dia e descansam durante a noite, esses operários convertem-se em poetas, comentadores ou sarcásticos críticos dessa estrutura social e, ao fazê-lo, desorganizam a hierarquia que a sustenta. Nesse sentido, nos dirá o filósofo,

A história dessas noites proletárias deveria justamente suscitar uma investigação sobre essa preocupação exagerada em preservar a pureza popular, plebeia ou proletária. Por que o pensamento científico ou militante tem sempre que atribuir a um terceiro maléfico – pequeno burguês, ideólogo ou pensador – as sombras e a opacidade que perturbam a harmoniosa relação entre a consciência que têm de si e a identidade que manifestam com seu objeto “popular”? Será que esse terceiro maléfico não poderia ser comodamente forjado para afastar a ameaça mais terrível de ver os filósofos

⁵⁵ Rancière comenta que esses operários teriam, em 1830, por volta de vinte anos de idade.

⁵⁶ RANCIÈRE, 1988, p.9.

⁵⁷ *Ibidem*.

da noite invadir o terreno do pensamento? Como se fingíssemos levar a sério o velho fantasma que defende em Platão a denúncia do sofista, o fantasma de uma filosofia devastada por “uma massa de homens que por sua natureza não estão destinados a ela, cujo corpo foi arruinado pelo exercício dos trabalhos manuais e a alma, partida e esmagada pela condição de operário”. (RANCIÈRE, 1988, p.12).

O contato com esses escritos é, então, decisivo para a definição dos contornos que, mais tarde, o pensamento filosófico de Jacques Rancière assumiria.⁵⁸ Quando se propõe a ouvir o que dizem essas vozes, o filósofo se depara com o fato de que o que elas reivindicam não é propriamente uma identidade operária, mas, ao contrário, o direito de participar do todo social para além dela. São, portanto, os registros desses operários que amparam seu questionamento acerca dos pressupostos que sustentam a argumentação dos “intelectuais militantes”. E, em certo sentido, é esse encontro que possibilita a Rancière transgredir a lógica que orienta o marxismo científico de Althusser: o contrário da ideologia não seria a Ciência, mas a apropriação subversiva do discurso ideológico dominante, pela voz do dominado.⁵⁹

Para que o protesto das oficinas tenha voz, para que a emancipação operária tenha uma face a mostrar, para que os proletários existam como sujeitos de um discurso coletivo que dê sentido à multiplicidade de seus agrupamentos e de suas lutas, é preciso que essas pessoas já se tenham transformado em *outras*, na dupla e irremediável exclusão de viver *como* operários e falar *como* burgueses. (RANCIÈRE, 1988, p.11, itálico do autor).

A verdadeira emancipação, ele diria, não está no desvelamento das hierarquias que, ofuscadas pela ideologia, estruturam a sociedade de classes; mas no reconhecimento de que essas hierarquias de capacidades são, em princípio, ilusórias.⁶⁰ É, portanto, a supressão da ideia de classe o que emancipa e não um suposto despertar de sua consciência. A emancipação, para Rancière, antes de vincular-se aos *resultados*, relaciona-se ao *processo*. Quando delega ao

⁵⁸ Optamos pela expressão “pensamento filosófico” em vez de “filosofia política” porque o próprio autor recusa o uso desta última. Cf. RANCIÈRE, 2018.

⁵⁹ PALLOTA, 2014.

⁶⁰ Sobre essa questão, vale recuperar uma passagem d’*A noite dos proletários*. Trata-se do momento em que Rancière menciona o fato de muitos filhos de operários terem aprendido a ler em casa. É esse o caso de Louis Viçard que fora introduzido na arte da leitura por sua mãe. Não haveria nada de extraordinário nesse gesto, não fosse o fato de essa mulher – a quem Rancière não nomeia, vale ressaltar – ser semianalfabeta: ela teria, então, ensinado ao filho aquilo que não sabia. Sem se dar conta, comenta o filósofo, a mãe de Viçard aplicou o método da *emancipação intelectual*, cujo pioneiro é Joseph Jacotot. Pouco mais adiante, Rancière comenta que essa mulher chegou a levar o filho – que aos sete anos aprendera a ler sozinho, mas se angustiava por não conseguir escrever versos – diretamente ao mestre do Ensino Universal. Em sua conversa com o menino, Jacotot lhe teria perguntado o que ele gostaria de aprender, ao que Viçard teria respondido: tudo. Recuperamos essa passagem para demonstrar que o contato com os escritos operários é também o que desperta em Rancière sua inquietação acerca da hierarquia de capacidades. Embora a questão já apareça de modo tangencial n’*A noite dos proletários*, é num trabalho publicado seis anos mais tarde, *O Mestre ignorante* – livro em que aborda mais detidamente o trabalho de Jacotot –, que o filósofo se debruçará especificamente sobre este tema. Neste, Rancière defenderá que a sociedade como um todo funciona sob a lógica escolar. É precisamente isso o que faz dela uma “sociedade pedagogizante” responsável pela promoção do *embrutecimento* cujo oposto, o filósofo sugere, é justamente a *emancipação*.

intelectual o papel de libertador, o marxismo científico se mostra incapaz de reconhecer como conhecimento o saber do operário, reforçando, portanto, a divisão hierárquica que intenta combater. Surgem então, as três palavras fundamentais que mencionamos há pouco: a *emancipação* é inseparável da *igualdade* e ela o é porque a política é um gesto de *dissenso*.

Para alcançar o sentido dessa afirmação, substancial para compreendermos, mais adiante, do que se trata a *partilha do sensível*, é necessário recuperar de que maneira Rancière define o termo política. Esse movimento é fundamental porque, no escopo de seu pensamento, há uma restrição significativa daquilo que se pode nomear como política, “ela acontece, aliás, muito pouco e raramente”,⁶¹ nos dirá o filósofo. A partir de uma leitura arguta da conhecida oposição, elaborada por Aristóteles, entre o *logos* e a *phoné*, Rancière desenvolve uma argumentação consistente que culmina na ideia de que o desentendimento é inseparável da política. Abrandemos um pouco o passo.

Aquilo que difere o homem do animal, escreve o discípulo de Platão na *Política*, é o fato de, neste último, estar ausente o *logos*: possui apenas a voz (*phoné*), instrumento limitado a emitir barulho. O homem, ao contrário, dispõe do privilégio da palavra (*logos*) e, portanto, da capacidade de fazer política já que pode expressar o que está além do prazer e da dor. Aristóteles dirá, então, que o homem é um animal político porque é capaz de reconhecer o sentimento do prejudicial e do proveitoso, do justo e do injusto. O homem é um animal político porque é capaz de compreender do que é feito o bem comum e, por consequência, de promovê-lo. Mas, conforme aponta Rancière, esta separação entre o ruído confuso da *phoné* e a palavra organizada do *logos* tem sua gênese no pensamento platônico. Na *República*, Platão desenha a sociedade ideal a partir da divisão de suas partes: em sua utopia, cada um – de acordo com sua natureza – desenvolveria *uma* atividade. No afã de comprovar a lógica de sua proposição,⁶² no livro VI, o filósofo se esforça em demonstrar como o povo responde “às palavras que o adulam com o tumulto de suas aclamações e àquelas que o irritam com o alarido de sua reprovação”⁶³ para sugerir, em seguida, que é justamente a ausência do *logos* o que o torna capaz de produzir, tão somente, zurros ou ruídos. É essa “constatação” que embasa sua crítica ao governo do povo:

⁶¹ RANCIÈRE, 2018, p.31.

⁶² A esse respeito, no artigo “Democracia e pós-democracia no pensamento político de Jacques Rancière a partir das noções de igualdade, ética e dissenso” (2014), Tales Lelo e Ângela Cristina Salgueiro Marques escrevem: “A explicação que Platão encontra para a ordem social emerge em um momento em que surgira o *demos* na sociedade grega. Segundo Oliver Davis (2010), o *demos* do qual Rancière fala apareceu em 594 antes de Cristo, quando as reformas de Solon aboliram a escravidão, permitindo o surgimento de uma classe de sujeitos que não possuíam nenhum dos atributos tradicionais para a vida pública (riqueza, nascença ou excelência moral), mas que, ainda assim desejavam participar do processo político. Esse desejo fundou o *dano inaugural*, que revelou que aqueles compreendidos pelo *demos* não eram contados na sociedade” (p.355, itálico dos autores).

⁶³ RANCIÈRE, 2018, p.35.

o “grande e robusto *animal* popular”,⁶⁴ como Platão intenta demonstrar, é inábil para expressar qualquer coisa que vá além do prazer e da dor porque está preso, por natureza, ao mundo sensível. Somente aqueles que conhecem o mundo suprassensível – cujo ingresso é oportunizado pelo *logos* – possuem o discernimento necessário para tomar decisões baseadas não no desagrado ou no contentamento, mas no conhecimento. Surge, então, a conhecida imagem do rei-filósofo.

O retorno a Platão não é casual. Esse movimento permite a Rancière demonstrar que embora Aristóteles critique o modelo proposto por seu mestre, parte da mesma separação que, na *República*, sustenta seu argumento. A partir dessa aproximação, Rancière conclui que o que os clássicos nos ensinam é, antes e sobretudo, que a política não se ocupa das relações entre os indivíduos e tampouco do vínculo entre estes e o todo comunitário: ela diz respeito, fundamentalmente, a uma contagem das *partes* da comunidade.⁶⁵

Mantendo seu olhar direcionado para a relação que a política estabelece com a partilha, o filósofo recupera, então, a segmentação dos títulos de comunidade elaborada por Aristóteles. Nesta divisão, a cada uma das partes que compõem o todo social – *oligoi*, *aristoi* e *demos* – corresponde um título de comunidade (*axiai*), ou seja, uma característica própria: a riqueza pertence à oligarquia; a virtude pertence à aristocracia e a liberdade pertence ao povo. É o equilíbrio entre essas três partes, dirá Aristóteles, o que garante o bem comum. Há, contudo, uma fissura nessa proposta. Como bem sinaliza Rancière, o traço próprio do *demos* não lhe é exatamente próprio: “As pessoas do povo, com efeito, são simplesmente livres *como* as outras”.⁶⁶ O que significa dizer que a liberdade na democracia dos clássicos é, substancialmente, a qualidade daqueles que não possuem nenhuma outra. O *demos* é, então, a parte da comunidade formada por aqueles que, nela, não tem parte.⁶⁷ Na *República*, Platão

⁶⁴ A expressão é utilizada por Jacques Rancière em seu *O desentendimento* (2018). O itálico, entretanto, é nosso.

⁶⁵ RANCIÈRE, 2018.

⁶⁶ RANCIÈRE, 2018, p.23, itálico do autor.

⁶⁷ A esse respeito, no já mencionado artigo (cf. Nota 62 desta dissertação), Lelo e Marques esclarecem que “A figura do *demos*, ou dos “sem-parte”, relaciona-se menos aos sujeitos em si, e mais às operações simbólicas e práticas políticas que dão a ver a existência de lógicas que definem quem pode e quem não pode fazer-se visível, audível e considerável como um igual” (2014, p.350).

atribui as inúmeras inversões – “a configuração caótica das coisas” –,⁶⁸ ao fato de o *demos* ter alcançado o governo. Ao fato de uma parte do todo social estar exercendo uma função que não lhe cabe; que, por natureza, não lhe é própria.⁶⁹

O retorno aos clássicos é, então, o que permite a Rancière tecer a relação substancial entre a política, a igualdade e o dissenso: quando o “grande e robusto animal popular” adquire o direito de fala; quando o *demos* – a parte sem parte – emerge como agente ativo; quando sua voz passa a ser audível e seu corpo passa a ser visível, há uma pressuposição de igualdade entre aqueles que possuem uma qualidade – e, portanto, o direito de fala – e aqueles que a despeito disso, impõem suas vozes. É justamente por desorganizar a ordem “natural” das coisas; por instaurar um conflito; por criar uma cena de dissenso que, para Rancière, a emergência do *demos* é o movimento inaugural da política. E, também por isso, o filósofo propõe ser a igualdade seu princípio fundamental e não sua finalidade última: “Não há política porque simplesmente os pobres se opõem aos ricos. [...] *É a política* – ou seja, a interrupção dos simples efeitos da dominação dos ricos – *que faz os pobres existirem* enquanto entidade”.⁷⁰ A política é, portanto, inseparável do desentendimento⁷¹ porque é, antes de mais nada, a criação de argumentos e de modos de visibilidade que *extrapolam* as possibilidades pré-estabelecidas. A política é uma *ação*,

[...] [um] modo de manifestação que desfaz as partilhas sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parte dos sem-parte que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com outro ser falante qualquer. (RANCIÈRE, 2018, p.44).

⁶⁸ Sobre essas inversões – essa “configuração caótica das coisas” – Platão escreve no livro VIII da *República*: “Num Estado [aquele democrático] assim, o professor teme e lisonjeia os discípulos e estes têm os mestres em pouca conta; outro tanto se passa com os preceptores. No conjunto, os jovens imitam os mais velhos, e competem com eles em palavras e ações; ao passo que os anciãos condescendem com os novos, enchem-se de vivacidade e espírito, a imitar os jovens, a fim de não parecerem aborrecidos e autoritários. [...] Mas o extremo excesso de liberdade, meu amigo, que aparece num Estado desses, é quando homens e mulheres comprados não são nada menos livres do que os compradores. [...] É que as cadelas, conforme o provérbio são como as donas e também os cavalos e os burros andam pelas ruas, acostumados a uma liberdade completa e altiva, embatendo sempre contra quem vier em sentido contrário, a menos que saiam do caminho; e tudo o mais é assim repleto de liberdade” (PLATÃO, 2001, p.394-395).

⁶⁹ É importante sinalizar que Platão não atribui o estabelecimento do caos exclusivamente à assembleia, própria da democracia. Conforme expõe Rancière, “A mesma partilha do sensível subtrai da cena política os artesãos que nela fariam *outra coisa* que não seu trabalho e os poetas e atores da cena artística que nela poderiam encarnar *outra* personalidade que não a sua. Teatro e assembleia são duas formas solidárias de uma mesma partilha do sensível, dois espaços de heterogeneidade, que Platão deve repudiar ao mesmo tempo para constituir sua República e a vida orgânica da sociedade” (2010, p.22, itálico do autor).

⁷⁰ RANCIÈRE, 2018, p.26, itálico nosso.

⁷¹ Sobre este termo, vale recuperar um esclarecimento do autor: “Por ‘desentendimento’ entenderemos um tipo determinado de situação de fala: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que o outro diz. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura” (RANCIÈRE, 2018, p.10).

Se “política” é o termo reservado pelo filósofo para nomear esse *modo de manifestação* que é sempre de dissenso, é necessário um outro nome que dê conta de designar a distribuição dos lugares que ela desorganiza. A esta “lei, geralmente implícita, que define a parte ou a ausência de parte das ‘partes’; [...] [à] ordem dos corpos que define as partilhas”,⁷² Rancière nomeia, então, “polícia”. Assim, as estruturas hierárquicas e a definição dos lugares no todo social não são, em seu entendimento, ordenações políticas, mas ordenações policiais. Aqui, um esclarecimento faz-se necessário: no horizonte do pensamento de Rancière, a polícia não é sinônimo de vigília ou repressão. Ela é antes, a organização invisível que define as partes da comunidade que têm ou não lugar nessa divisão:

A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. [...] **A polícia não é tanto uma “disciplinarização” dos corpos quanto uma regra de seu aparecer**, uma configuração das *ocupações* e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas. (RANCIÈRE, 2018, p.43, itálico do autor, grifo nosso).

A essa altura, a influência que o trabalho realizado nos arquivos operários exerce na construção de seu pensamento começa a tornar-se menos turva. É o encontro com esses escritos, arriscamos, o que permite a Rancière desenvolver uma reflexão que associe à política o dissenso, a igualdade e o direito do dizer. Quando decidem ocupar as noites de um modo inesperado, os trabalhadores d’*A noite dos proletários* questionam a ordenação policial por meio da palavra, da imposição de suas *vozes* “desqualificadas”. Em *O desentendimento* (2018), Rancière esclarece que “para que uma coisa seja política, é preciso que suscite o *encontro da lógica policial com a lógica igualitária*, a qual nunca está pré-construída”.⁷³ Desse modo, não é a reivindicação por uma igualdade futura o que faz desses escritos um ato político, mas sua *pressuposição*, isto é, a suspensão da distância simbólica que impedia os operários de exercer o trabalho do pensamento. Não é, portanto, o simples fato de serem protagonizadas pelos explorados o que torna essas noites cenas de dissenso, mas sua conversão em algo inesperado:

A política não existe porque os homens, por meio do privilégio da fala, acordam seus interesses em comum. A política existe porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados em um só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo

⁷² RANCIÈRE, 2018, p.43.

⁷³ *Ibidem*, p.46, itálico nosso.

onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 2018, p.40-41).

Nessa perspectiva, poderíamos dizer com Rancière que a política está atrelada, em sua origem mesma, à irrupção da *palavra* daqueles que, “por princípio”, não possuem sequer o reconhecimento da *voz*. “Em todos os tempos, a recusa em considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso”, escreve o filósofo.⁷⁴

Em *Jamais o fogo nunca*, quem fala é uma mulher. Poderíamos dizer, a partir de Deleuze, que a mulher é resistência e guarda em si um componente de fuga à forma dominante do homem que pretende impor-se a toda matéria.⁷⁵ Mas poderíamos dizer, também, a partir de Nelly Richard, que a mulher é, para as definições hegemônicas que fabricam as imagens e os imaginários sociais, sinônimo de subordinação, marginalização e desigualdade.⁷⁶ Poderíamos dizer, ainda, a partir de Diamela Eltit, que embora seja evidente que a cultura é genérica, somente um gênero está nela inscrito: de Aristóteles – “O *homem* é um animal político” – à Jacques Rancière – “O *homem* é um animal literário” – é o homem, como categoria cultural, o ser capaz de a tudo nomear e, assim sendo, embora seja evidente que a cultura é genérica, nela, a mulher não está inclusa nem literal nem simbolicamente.⁷⁷ Poderíamos dizer, por fim, a partir de nossa própria vivência, que a mulher é o *outro* sempre menos qualificado; o *outro* que é, a um só tempo, a ameaça e o ameaçado; o *outro*, sempre no masculino, porque até a flexão de gênero – a *outra* – carrega uma conotação negativa.

Ao dar o direito da palavra à mulher, a parte sem parte dessa nossa comunidade patriarcal, *Jamais o fogo nunca* desorganiza cada um dos pressupostos desta ordenação policial. A escolha da voz narrativa é, então, o primeiro *ato* político desse romance; a legitimidade unilateral da voz masculina, a primeira forma de dominação por ele interrompida. Há, logo no início do romance, uma passagem que expõe, de modo exemplar, essa questão:

Você perdeu, sim, perdeu o controle que as suas posições tinham alcançado, foi derrubado pelos argumentos dos seus adversários. Eu concordava com o grupo dominante, tinha entrado em conluio com as razões que você não compartilhava porque eram, como você disse, inconducentes. Atentei para essa palavra, eu já tinha ouvido “inconducente” vezes demais da sua boca, e soube que era uma armadilha, um termo que você propunha com o mero objetivo de inibir. Entendi que eu tinha que me opor. [...] Eu tinha que anulá-la, sua autoridade, a legitimidade forçada que você imprimia. Uma palavra-máscara que intimidava. É claro que eu não podia confrontar diretamente os

⁷⁴ RANCIÈRE, 2010, p.21, grifo nosso.

⁷⁵ DELEUZE, 1997.

⁷⁶ RICHARD, 2018.

⁷⁷ ELTIT, 2016.

seus pressupostos. Tirei minhas próprias conclusões, me agarrei aos termos mais simples para me distanciar do seu hábito, da sua mania de se apoiar numa densidade com a qual você dramatizava cada uma das suas intervenções. Por fim me dobrei ao grupo que buscava o fim de uma tirania sem objeto. [...] Sei que, ainda que não tenha sido reconhecida, minha intervenção foi fundamental. Falei de ações diretas mesmo não querendo especificar, não era necessário. Dessa maneira interrompi o caudal de ideias reformistas com as quais você pretendia nos manter cativos. (ELTIT, 2017, p.28-29).⁷⁸

De modo paulatino, a cena desenha a instauração de um ato político evidenciando a ligação substancial que se estabelece entre a posse da palavra, a dominação e o poder. O movimento inicia-se pelas escolhas lexicais (*razões que você não compartilhava*). Em seguida, a narradora menciona uma *palavra* específica (*inconducente; Uma palavra-máscara que intimidava*) e, refletindo sobre os efeitos que seu uso produz (*soube que era uma armadilha, um termo que você propunha com o mero objetivo de inibir*), reconhece os lugares sociais e suas pré-estabelecidas possibilidades de ação (*É claro que eu não podia confrontar diretamente os seus pressupostos*). O reconhecimento desdobra-se, por fim, na insubordinação (*me dobrei ao grupo que buscava o fim de uma tirania sem objeto*).

Aqui, a Mulher ataca tanto o modo como seu companheiro explora a legitimidade “inquestionável” de sua condição masculina, quanto a “naturalização” do fato de ser seu, o poder de decisão. Nessa cena, o que a Mulher confronta, em última instância, é a maneira como seu companheiro *encena* a lógica patriarcal que determina ser o homem a expressão, por excelência, do *logos* que caracteriza o humano (*sua mania de se apoiar numa densidade com a qual você dramatizava cada uma das suas intervenções*). Negando-se em compactuar com essa lógica, a narradora faz audível sua voz por meio da imposição de sua gramática (*Tirei minhas próprias conclusões, me agarrei aos termos mais simples*).

Ao afastar-se da maneira como fala o seu interlocutor; ao exigir que *seu* modo de articular a palavra seja tão legítimo quanto qualquer outro; ao demandar que sua voz seja ouvida, a Mulher, instaurando a igualdade, elabora a supressão das hierarquias e interrompe o ciclo da dominação. Importante ressaltar que o mais significativo aqui não é o resultado que a

⁷⁸ No corpo do texto utilizamos a tradução feita por Julián Fuks para a edição brasileira (editora Relicário). Em nota, colocamos o original: “Perdiste, sí, perdiste el control que habían alcanzado tus posiciones, te echaron abajo los argumentos de tus adversarios. Yo estaba de acuerdo con el grupo dominante, me había coludido con las razones que tu no compartías porque eran, así lo dijiste, inconducentes. Me fijé en esa palabra, te la había oído demasiadas veces “inconducente” y supe que era una trampa, un término que proponías con el mero objetivo de inhibir. Entendí que tenía que oponerme. [...] Tenía que anularla, su autoridad, la forzada legitimidad que le imprimías. Una palabra máscara que intimidaba. Desde luego no podía enfrentarme directamente a tus presupuestos. Saqué mis propias conclusiones, me aferré a los términos más sencillos para distanciarme de tu hábito, la manía de apoyarte en una densidad con la que dramatizabas cada una de tus intervenciones. Por fin me plegué al grupo que buscaba el fin de una tiranía sin objeto. [...] Sé que aunque no fue reconocida, mi intervención resultó fundamental. Hablé de acciones directas aunque no quise especificar, no era necesario. De esa manera interrumpí el caudal de ideas reformistas con las que pretendías mantenernos cautivos” (ELTIT, 2007, p.25-26).

insubordinação desencadeia. A política não é uma ação cuja efetividade está, necessariamente, atrelada às suas possíveis derivações futuras. Ela é, antes, um gesto cuja eficácia vincula-se à *instauração* de seu único princípio, a igualdade.⁷⁹

O dizer é uma das questões fundamentais de *Jamais o fogo nunca*. A importância da voz – do *ato* da fala – está presente sob a forma de “temas” em vários outros trechos ao longo da narrativa. Mas não só. Esse gesto está marcado, também, no *corpo* do texto: das repetições de palavras aos longos períodos que não separam os diálogos pelo uso de travessões; do recorrente transporte para a escrita de manifestações tipicamente orais às digressões, incompletudes e incertezas que atravessam o relato a todo tempo:

Me alivia a luz no seu olho, me proporciona uma segurança consistente que eu lhe deixe o olho e a luz e a ligeira abertura, pequena, pequena, entre a sua pestana que mal se mexe, sim, ainda que oscile levemente enquanto a luz se manifesta, digo, o fio ralo da sua pestana e um pouquinho de olho. Vamos morrer, você diz ou talvez diga: estamos mortos ou fomos mortos, você diz. (ELTIT, 2017, p.73).⁸⁰

Eltit opta, portanto, por sublinhar a importância da fala para além do simples uso da primeira pessoa. Não por mera casualidade. É um tipo específico de *racionalidade* que o romance busca interpelar e, nesse sentido, distanciar-se do “*logos*” para aproximar-se da “*phoné*” é um movimento primoroso. Além disso, é preciso não perder de vista que o silenciamento – físico e simbólico – foi uma das armas mais potentes da ditadura militar. Reprimir é silenciar. *Simplesmente falávamos, não dizíamos nada*,⁸¹ ouvimos Eltit em eco. Explorar a voz desse corpo feminino em diversos níveis é tocar a questão do silenciamento por diversas entradas. “O que constitui o caráter político de uma ação não é o seu objeto ou o lugar onde é exercida”, nos lembra Rancière, “mas unicamente *sua forma*, a que inscreve a verificação da igualdade na *instituição de um litígio*”.⁸²

⁷⁹ A esse respeito, comenta Rancière: “a política não tem objetos ou questões que lhe sejam próprios. Seu único princípio, a igualdade, não lhe é próprio e não tem nada de político em si mesmo. Tudo o que ela faz é dar-lhe uma atualidade sob a forma de caso, inscrever, sob a forma do litígio, a verificação da igualdade” (2018, p.45).

⁸⁰ No original: “Me alivia la luz en tu ojo, me proporciona una consistente seguridad que te deje el ojo y la luz y la pequeña abertura, chica, chica, entre tu pestaña que apenas se mueve, sí, aunque oscila levemente mientras la luz la pone de manifiesto, digo, el hilo ralo de tu pestaña y un poquito de ojo. Nos vamos a morir, dices o quizás dices: estamos muertos o nos mataron, dices” (ELTIT, 2007, p.71).

⁸¹ Cf. Nota 41 desta dissertação.

⁸² RANCIÈRE, 2018, p.45, itálico nosso.

1.1 Quando o corpo literário é também um corpo político

Suscitar um possível contorno político para a literatura é, antes de mais nada, deparar-se com a opacidade desse nome.⁸³ Aquilo que se poderia nomear como o “ser” da coisa literária não é, de modo algum, um consenso. Basta pensarmos como as inúmeras manifestações – especialmente aquelas elaboradas a partir da segunda metade do século XX – borram as fronteiras e expõem a insuficiência das definições totalizantes: a literatura de testemunho, os vídeo-poemas, a literatura marginal ou a recente autoficção são apenas alguns exemplos do modo como o corpo literário escapa aos engessamentos que a teoria insiste em tentar lhe impor. Mas, se por um lado, está fadada ao fracasso qualquer empreitada que intente definir categoricamente o que é o “ser” da coisa literária; por outro, assumir a indeterminação de modo indiscriminado não seria simplificar demais e negligenciar a potência dessas manifestações? É esta nuance que não escapa a Jacques Rancière. Furtando-se a definir o *que é* a literatura, afastando-se da inócua busca essencialista, o filósofo elabora sua argumentação tomando como ponto de partida um deslizamento semântico que, apesar de muitas vezes negligenciado,⁸⁴ indica um caminho possível para a reflexão acerca da potencialidade política do fazer literário.

Em seu *Políticas da escrita* (2017), Rancière sinaliza que até o século XVIII, literatura era o termo que designava um tipo de *saber* intimamente vinculado às chamadas belas-letas. Somente no século seguinte, quando passa a fazer referência à *arte* dos escritores, a literatura converter-se-ia em um objeto teórico. É precisamente esse deslocamento de sentido, dirá o filósofo, o que vincula – e de modo substancial – literatura e escrita:⁸⁵ nomear determinado fazer como artístico significa definir a “relação específica entre *práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade* que permitam identificar seus produtos como pertencentes [...] a uma arte”.⁸⁶ A seleção deste ponto de partida é, portanto, fundamental à sua argumentação:

⁸³ Esta é, precisamente, a questão que guia a reflexão de Rancière ao longo de seu *Políticas da escrita*: “A palavra literatura será simplesmente o nome moderno que recobre a realidade ancestral das belas-letas? Ou designa, ao contrário, uma maneira específica de tratar a linguagem e dela fazer arte? E como compreender essa maneira?” (RANCIÈRE, 2017, p.83).

⁸⁴ Sobre a questão, Rancière escreve: “A palavra ‘literatura’ parece, realmente, dotada de notável capacidade de apagar as operações que a constituíram como objeto teórico. Historicamente, a noção se impôs como por surpresa num deslizamento de sentido, ínfimo o bastante em sua operação para que alguns possam simplesmente tê-lo ignorado, radical o bastante em seus efeitos para que outros possam ter feito da literatura um sacerdócio ou uma nova nobreza” (RANCIÈRE, 2017, p.27).

⁸⁵ Ao expor essa conexão não intentamos sugerir que somente a palavra escrita deva ser considerada “literatura”. Diversos teóricos, em especial aqueles que se dedicam ao estudo das manifestações artísticas de povos tradicionais, já se debruçaram sobre essa questão saindo em defesa de seu caráter literário. Entretanto, é preciso não perder de vista o fato de que, em suas reflexões, Rancière toma como parâmetro objetos oriundos de uma cultura eurocêntrica, podendo inclusive ser passível de críticas neste sentido. Uma elaboração responsável desse assunto, contudo, suscitaria o desenvolvimento de outro trabalho. Razão pela qual optamos por somente sinalizar a questão.

⁸⁶ RANCIÈRE, 2010, p.24, *itálico* nosso.

quando a literatura se torna inseparável da escrita, torna-se inseparável, por consequência, de seu caráter perturbador. É o que Rancière defenderá: o nascimento da literatura é uma revolução no seio da História da Arte porque nela uma dupla rejeição se materializa. Primeiro, do ponto de vista da criação: o que a arte da palavra escrita coloca em evidência é um rompimento com as ordenações daquela poética sistematizada por Aristóteles. Depois, do ponto de vista da recepção já que esta nova forma de redistribuição sensível expõe, também, uma alteração no modo como a arte é apreendida. “Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato *indiferenciado* e à arte sempre singular de escrever”,⁸⁷ nos diz o autor a certa altura.

Como se sabe, a inquietação da escrita figura o pensamento filosófico desde a antiguidade clássica e, talvez, sua manifestação mais exemplar seja a oposição que Platão elabora no mito do *Fedro*. Valendo-se do argumento da presença, o discípulo de Sócrates sai em defesa da palavra dita – em detrimento daquela grafada – e expõe a questão, grosso modo, da seguinte forma: por ser sempre acompanhado de seu autor, o discurso oral está protegido de possíveis subversões interpretativas, tarefa impossível àquele escrito que, por excelência, é parricida. A palavra grafada seria, então, muito vulnerável porque é, a um só tempo, muda e tagarela. Muda porque órfã; porque circula livremente a despeito dessa ausência paterna. Tagarela, pela mesma razão: o vagar sem destino da escrita, a possibilidade de direcionar-se a qualquer um, a torna demasiado suscetível não apenas porque corre o risco de acabar dizendo aquilo que não diz, mas também por dirigir-se a quem não deve. Aos olhos de Platão, ela é temerária porque excessivamente livre e democrática.

A escrita sempre significa mais que o ato empírico de seu traçado. Ela metaforiza uma relação entre a ordem do discurso e a ordem dos corpos em comunidade. Toda escrita desenha ao mesmo tempo um mito da escrita que institui linhas de divisão entre os modos do discurso, linhas de divisão na ordem dos corpos e relações legítimas ou ilegítimas entre umas e outras: mito de distribuição dos discursos e dos corpos, sempre sujeito a redistribuição. [...] Antes de ser polissemia ou disseminação, a escrita é divisão. E é a essa divisão que a literatura dá figura, ao reexpor sem cessar a questão do pai do discurso e do corpo da letra. Ela tem seu ato no gesto que desfaz a relação estabelecida da realidade e da ficção, ou da filosofia e do poema, para devolver toda matéria de ficção ou todo ritmo poético ao estatuto da letra abandonada: letra emancipada que apaga a divisão de legitimidade na comunidade indiferente dos seres falantes, letra órfã à procura de seu corpo de verdade. (RANCIÈRE, 2017, p.46).

⁸⁷ RANCIÈRE, 2017, p.29, itálico nosso.

Aí reside a importância desse deslizamento semântico: é justamente por inaugurar “uma certa forma de apreensão sensível”;⁸⁸ por expor uma transgressão estrutural que, negando uma suposta continuidade, antes de *suceder* às belas-letas, a arte da palavra escrita as *suprime*. Por isso Rancière afirma ser a literatura a primeira manifestação daquilo que nomeia *pensamento estético*. Torna-se necessário esclarecer, então, que em seu escopo teórico, o termo estética não remete nem à disciplina que se ocupa da arte, nem à teoria da sensibilidade ou do gosto, mas a “*um modo de pensamento* que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento”.⁸⁹ Em outros termos, a estética é um modo específico de configuração artística que rompe com a ordenação que, desde Aristóteles, convencionou-se chamar de poética. É, então, a partir desse entendimento que o filósofo elabora uma nova chave de leitura para a História da Arte.

Recusando categorizações há muito cristalizadas – tais como as noções de modernidade, pós-modernidade e vanguarda – Rancière defende que, na tradição ocidental, aquilo que se nomeia *arte* distingue-se a partir de três regimes de identificação:⁹⁰ ético, representativo e estético, sendo este último aquele inaugurado pela literatura. No horizonte de seu pensamento, os regimes da arte se caracterizam pela forma como se relacionam com *o sensível* e, portanto, são as rupturas relativas aos seus modos de distribuição que marcam a “passagem” de um regime para o outro, isto é, que permitem diferenciá-los e classificá-los.

O primeiro regime – cuja figura exemplar seria Platão – tem como paradigma diferencial o não entendimento da arte como tal. Neste, a ideia de arte imiscui-se à questão da imagem e, assim sendo, sua configuração inclui tanto as imagens de divindades – o direito e proibição de sua produção –, como a polêmica platônica em relação ao simulacro.⁹¹ O regime poético ou representativo – que poderia ser materializado na figura de Aristóteles – distancia-se deste primeiro pelo fato de apresentar parâmetros específicos a partir dos quais é possível definir o que pode ou não ser nomeado arte. Essa identificação, que separa aquilo que é arte daquilo que não é, orienta-se pela relação que determinado *fazer* estabelece com o par *poiesis/mimeses*. Este é, portanto, um regime cujo diferencial está na maneira como classifica, seleciona e determina os *modos de fazer* da arte; que postula a forma como determinado tema deve ser abordado e que define, por consequência, as questões com as quais a arte deve – ou não – se ocupar. O

⁸⁸ RANCIÈRE, 2017, p.25.

⁸⁹ RANCIÈRE, 2009b, p.11-12, itálico nosso.

⁹⁰ RANCIÈRE, 2009.

⁹¹ Nas palavras do autor: “Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos das coletividades. E essa questão impede a ‘arte’ de se individualizar enquanto tal” (RANCIÈRE, 2009, p.29, itálico do autor).

regime estético, por sua vez, rompe com os anteriores porque engendra uma transformação no seio do *pensamento*⁹² da arte. Sua identificação não está mais atrelada aos modos de fazer, mas à maneira como estabelece uma conexão com o que é compartilhado: a arte é definida, no regime estético, pelo modo como se relaciona com o comum. É ao negar as regras da *dispositio*, *inventio* e *elocutio*, as quais regulamentavam a composição das obras poéticas, que o romance elabora aquele que seria o gesto fundador do regime estético da arte: o rompimento com essa correlação entre tema e modo de representação; a supressão desse conjunto de ordenamentos que definia as relações entre “o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”.⁹³

Não por acaso, Rancière evoca a ideia de *partilha do sensível* para discorrer sobre os regimes de identificação da arte. Para o filósofo, a noção define-se como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”.⁹⁴ Esta seria, portanto, uma forma de organização invisível que determina, nos tempos e nos espaços, os modos de configuração de uma sociedade. Assim, é a *relação* entre comunidade e separação que define a *partilha do sensível*, uma vez que o termo partilha se refere tanto àquilo que é partilhado (aquilo que é comum) como às partes, aos grupos que têm ou não lugar nessa ordem. A esse respeito, vale recuperar um breve trecho do ensaio “O efeito de realidade e a política da ficção” (2010) no qual Rancière confronta o conhecido argumento de Roland Barthes acerca do romance realista do século XIX:

⁹² No intuito de demonstrar o modo como o pensamento se configura em cada regime, Rancière chama atenção para o fato de uma mesma obra poder ou não ser compreendida como arte – ou sê-lo de modo distinto – a depender do regime de identificação segundo o qual é apreendida. Para demonstrar seu argumento, o filósofo toma como exemplo a Juno Ludovisi, estátua à qual Schiller se refere em suas *Cartas para a educação estética do homem*. Vejamos como Rancière expõe a questão. No regime ético, essa estátua não seria entendida como obra de arte, mas como a *imagem* de uma divindade, sendo seu valor intrínseco de verdade mensurado pela maneira como seus efeitos impactam o modo de ser dos indivíduos. Naquele representativo, a Juno Ludovisi seria compreendida como o produto de uma arte específica (a escultura) em função de dois fatores: primeiro porque impõe uma *forma* a uma *matéria*; segundo porque é uma *representação verossímil* de algo que compõe a “realidade”. No regime estético o que se altera é justamente a razão pela qual essa estátua é compreendida *como escultura*. Neste, a Juno Ludovisi não é uma obra de arte *porque* expõe a relação fundamental entre uma técnica (o trabalho do escultor) e um imaginário (a ideia de divindade) por meio de uma representação verossímil, mas porque expõe um determinado modo de ser. Quando elabora sua leitura da Juno Ludovisi, Schiller debruça-se sobre sua “livre-aparência”, isto é, sobre o modo como esta obra evidencia uma característica essencial à divindade: a ociosidade ou a indiferença. Seu modo de pensar é estético porque a essa forma de pensamento não interessa o caráter técnico ou representativo de determinada obra, mas as formas de ser que ela expõe. É por isso que Rancière afirma que a estética é *uma forma específica de pensamento sobre a arte que busca determinar em que elas consistem enquanto coisas de pensamento*. Nesse sentido, o pensamento estético manifesta-se tanto na configuração das obras em si (como é o caso da literatura), quanto no modo como são apreendidas. Cf. Rancière, 2010; Rancière, 2009b.

⁹³ RANCIÈRE, 2009b, p.25.

⁹⁴ RANCIÈRE, 2009, p.15, itálico do autor.

enquanto para este último⁹⁵ os “pormenores supérfluos” são recursos estéticos que estão meramente a serviço daquilo que nomeia “efeito de real”, para Rancière essa elaboração é, antes, uma ruptura de ordem política:

O barômetro não está lá para comprovar que o real é o real. A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” – a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados. [...] *O efeito de realidade é um efeito de igualdade.* (RANCIÈRE, 2010b, p. 79, itálico nosso).

É nesse sentido que, na chave de leitura proposta pelo filósofo, a antiga antinomia entre *literatura pura e literatura política*, cede lugar à *política da literatura*, noção que, sem desconsiderar o vínculo entre o corpo literário e o todo social, de modo algum advoga contra sua autonomia:

A excepcionalidade literária não pode se pensar no retiro purificador da linguagem em sua essência interior. Seu vínculo com “a relação social” não poderia se reduzir à declaração mallarmiana de uma nova legislação da alma musical da cidade. Mas ele tampouco é pensável na denúncia sartriana da ideologia “literária” como sanha niilista de destruição do instrumento comunicacional. Não é na pureza ou na impureza da linguagem que se joga a relação da literatura com a divisão social, nem na inclusão dialógica da pluralidade dos idiomas. [...] A “loucura” literária [...] é a relação paradoxal entre a pureza por inventar de uma arte inaudita da língua, e a opacidade do corpo popular. O silêncio com o qual, de fato, o ideal literário se liga não é o da noite da linguagem, é, de maneira insistente, o mutismo do corpo do outro. (RANCIÈRE, 2017, p.112-113).

A *política da literatura*, portanto, não se relaciona com a conduta ideológica dos autores e tampouco com a temática das obras. Desse modo, não se resume, por um lado, nem a uma síntese do discurso dos partidários da arte engajada; nem, por outro, à fórmula cabal que condensaria o entendimento daqueles que reivindicam sua “pureza”: o que a expressão implica é, antes, “que a literatura faz política *enquanto literatura*”.⁹⁶

Entretanto, ainda que a recuperação dessa dicotomia seja importante, sobretudo do ponto de vista teórico, é necessário reconhecer que a configuração atual do debate se situa muito além da oposição *arte pela arte/arte engajada*, fazendo-a soar, inclusive, um tanto datada. Assim, se a “superação” dessa antinomia não parece ser suficiente para tornar o pensamento de

⁹⁵ Referimo-nos ao conhecido ensaio “O efeito de real” – que integra o livro *O rumor da língua* – no qual, a certa altura, lê-se: “[...] a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos ‘realistas’, como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, ordenasse e justificasse sozinha, aparentemente, descrevê-lo, ou – no caso das descrições reduzidas a uma palavra – denotá-lo” (BARTHES, 2012, p.186). Cf. BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

⁹⁶ RANCIÈRE, 2007, p.11, itálico nosso.

Jacques Rancière uma referência incontornável, a que se deve, então, a relevância atual de suas elaborações? É na rejeição ao uso de determinadas noções que reside a inflexão operada por seu pensamento.

Para defender sua preferência pelo emprego dos *regimes de identificação* e da *partilha do sensível* como operadores conceituais, Rancière argumenta que as noções de modernidade, vanguarda e pós-modernidade tendem a obscurecer a relação que o estético estabelece com o político porque conduzem a reflexão negligenciando duas questões distintas: a historicidade própria a um regime das artes e as rupturas que se operam em seu interior.⁹⁷ Atualmente – de modo geral, mas não por acaso –, dirá Rancière, “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social”.⁹⁸ No entanto, o que esta formulação evidencia é a fusão equívoca entre “emancipação política” e “política da arte”, fusão esta que, no entendimento do filósofo, é oportunizada, justamente, pelas categorias que recusa: é nessa confusão que se fundou tanto a reivindicação do paradigma modernista, quanto o ceticismo em relação aos poderes subversivos das práticas artísticas.⁹⁹

Mas, se o filósofo fundamenta sua rejeição, especialmente à categoria de modernidade, porque a considera demasiado confusa – uma vez que funciona como uma espécie de termo “guarda-chuva” que embaralha e aglutina determinações históricas, determinações conceituais e recortes temporais –,¹⁰⁰ de que maneira seus abrangentes *regimes de identificação* distanciam-se desse gesto? Ou, para formular a questão de outro modo, de que forma sua proposta separa *a historicidade própria a um regime das artes e as rupturas que se operam em seu interior*? Para compreender como a reflexão de Rancière escapa a essa “simplificação” é preciso recuperar um terceiro operador conceitual. É por meio da distinção entre *regime de identificação* e *modelo de eficácia* que o filósofo tenta dar conta da heterogeneidade que constitui o regime estético.

Em seu *O espectador emancipado* (2012), Rancière propõe que o regime estético das artes comporta três modelos de eficácia distintos: pedagógico, ético e estético. O primeiro é

⁹⁷ RANCIÈRE, 2009.

⁹⁸ RANCIÈRE, 2012, p.52.

⁹⁹ RANCIÈRE, 2012.

¹⁰⁰ Sobre essa questão, vale recuperar o que diz Rancière – em seu *A partilha do sensível* – a respeito da noção de modernidade: “[A noção de modernidade é um] denominador comum de todos os discursos disparatados que põem no mesmo saco Höderlin ou Cézane, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp” (2009, p.14). E, mais adiante: “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. Mas ‘modernidade’ é mais que uma denominação confusa. Em suas diferentes versões, ‘modernidade’ é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte. Traça, para exaltá-la ou deplorá-la, uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo” (*Ibidem*, p.34).

assim nomeado pelo fato mesmo de fundar-se na pressuposição de uma continuidade sensível entre criação e recepção. Esse seria, portanto, o modelo de eficácia que orienta as práticas que se *querem* artística e politicamente subversivas, isto é, aquelas que, por crerem numa relação de causa e efeito entre intenção do autor e entendimento do público, pretendem “educar” ou “despertar para a ação”, seu espectador.¹⁰¹ Há, contudo, práticas artísticas que se furtam a essa tarefa educativa por já não mais crerem no poder subversivo da arte. Nestas, o pensamento já não é tomado como objeto de uma lição que será dada pela representação de corpos ou imagens, ele está, antes, encarnado nos modos de ser da sociedade. Na eficácia ética, o segundo modelo, a pretensa capacidade corretiva da representação é, então, substituída por uma arte que “deve suprimir-se a si mesma”,¹⁰² que anula a distância que a separa da vida. A terceira forma, a eficácia estética – que tende a ser obscurecida pelo entrelaçamento das anteriores – é aquela propriamente política. Enquanto os modelos pedagógico e ético operam a partir de uma lógica consensual,¹⁰³ este fundamenta-se no dissenso, ou seja, numa forma de “organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência”.¹⁰⁴ É por essa razão que Rancière identifica uma “virada ética” – que não deve ser confundida com o regime ético – na arte contemporânea. Ao reproduzir, ainda que com intenção crítica, a distribuição dos lugares que organizam a *partilha do sensível*, essas produções recusam o dissenso e distanciam-se da política:

Hoje como ontem, pretende-se denunciar o reinado da mercadoria, de seus ícones ideais e de seus detritos sórdidos por meio de estratégias bem surradas: filmes publicitários parodiados, mangás desvirtuados, sons aposentados de danceterias, personagens de telas publicitárias transformadas em estátuas de resina ou pintadas no estilo heroico do realismo soviético, personagens da Disneylândia transformadas em perversos polimorfos, montagens de fotografias vernaculares de interiores domésticos semelhantes a publicidades de lojas de departamento, lazeres tristes e detritos da civilização consumista; instalações gigantescas de mangueiras e máquinas a representarem o intestino da máquina social que absorve todas as coisas e as transforma em excremento etc., etc. Esses dispositivos continuam ocupando nossas galerias e nossos museus, acompanhados de uma retórica que pretende levar-nos assim a

¹⁰¹ Ainda que a eficácia pedagógica seja facilmente reconhecível no teatro do século XVIII, para demonstrar sua atualidade, Rancière nos provoca: “Sem dúvida já não acreditamos na correção dos costumes pelo teatro. Mas ainda gostamos de acreditar que a representação de resina deste ou daquele ídolo publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades” (2012, p.53-54).

¹⁰² RANCIÈRE, 2012, p.60.

¹⁰³ Sobre o modo como entende o termo consenso, o filósofo esclarece: “Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado” (RANCIÈRE, 2012, p.67).

¹⁰⁴ RANCIÈRE, 2012, p.48.

descobrir o poder da mercadoria, o reino do espetáculo ou a pornografia do poder. Mas, como ninguém em nosso mundo é tão distraído que seja preciso chamar-lhe a atenção para tais coisas, o mecanismo gira em torno de si mesmo e se vale da própria indecidibilidade de seu dispositivo. (RANCIÈRE, 2012, p.68).

Nesse sentido, o simples fato de localizarem-se, historicamente, no escopo do regime estético – porque distantes dos regramentos próprios daquele representativo – não garante às manifestações artísticas um caráter político. Para que as práticas estéticas sejam políticas é preciso que operem rupturas:

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é *modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades*. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. (RANCIÈRE, 2012, 49, *itálico nosso*).

Daí a relevância do pensamento de Rancière: as inflexões teóricas oportunizadas por seus operadores conceituais abrem no horizonte do debate acerca da relação entre estética e política novas possibilidades de entendimento que confrontam, e de modo muito consistente, o nihilismo que parece orientar não apenas a arte, mas também a crítica contemporânea. Consenso *ético*, dissenso *estético*. É a compreensão dessa diferença que nos auxilia a propor para nosso *corpus* uma leitura que extrapole a ideia de “fracasso”: longe de meramente lastimar a derrota da militância, o que *Jamais o fogo nunca* edifica é uma *outra forma* de articular o pensamento e a História. Seu caráter político, portanto, reside na lógica dissensual que o orienta.

Ha transcurrido más de un siglo, ¿te das cuenta?, te digo, un siglo entero y quebrado, mil años, una época que termina prácticamente sin ecos, como si no hubiese sucedido, ¿te das cuenta? Sin final y ya es memoria.

Diamela Eltit

Pedimos àqueles que vierem depois de nós não a gratidão por nossas vitórias, mas a rememoração de nossas derrotas. Isso é um consolo: o único consolo dado àqueles que não têm mais esperança de serem consolados.

Walter Benjamin

2 A POTÊNCIA POLÍTICA DE UM CORPO-MEMÓRIA

Em 2003, num ensaio intitulado “*La memoria pantalla*”,¹⁰⁵ Diamela Eltit escreve sobre o modo como, naquele momento, os canais de televisão chilenos abordaram os trinta anos do golpe de Estado. Precipitam-se, ela diz. Numa competição tardia por mostrar imagens inéditas e exclusivas, as redes de televisão repetiam, incessantemente, o bombardeio que destruíra o *Palacio de La Moneda*. Em preto e branco, desfocada e evidenciando seu caráter de passado, a imagem de Salvador Allende explodia na tela. O protagonista era uma pessoa, jamais um projeto. Comprimidos, descontextualizados e oportunamente ordenados, os testemunhos proliferavam em tom de certificado. Com odioso equilíbrio, escreve Eltit, concorriam na tela as palavras dos analistas, das vítimas e dos articuladores do golpe. De modo deliberadamente racional, no afã de estabelecer o episódio como um consenso, os canais rememoravam o passado amparados pela “sensatez que necessitam os tempos históricos para se cristalizar”,¹⁰⁶ e da mesma maneira em que colocaram em curso um silêncio exagerado, trinta anos mais tarde produziam uma superabundância de imagens. Ineficazes. A rememoração postava-se como “um potente fármaco administrado em grandes doses para tranquilizar os ânimos, para acalmar as (más) consciências”.¹⁰⁷ Com uma velocidade assustadora, os canais alternavam imagens do espetacular bombardeio, do presidente morto, do *Estadio Nacional* e do *Estadio Chile*. Ineficazes. Não havia nesse suposto trabalho de memória a necessária revisão conceitual, como coloca Eltit, acerca da operacionalização destes campos de prisioneiros. Precisamente estes. *Estadio Nacional* e *Estadio Chile*. “Talvez fosse importante reparar na noção de estádio, nos nomes decisivos dos estádios, para assim pressagiar o prolongado assédio que alcançou a detenção”.¹⁰⁸ Caberia questionar, ela escreve, como foi feita a gestão da ordem: a qual programa obedeciam? Que metodologia carcerária teve que se precipitar entre a clandestinidade e o céu aberto? Embora se proliferassem obstinadamente, essas imagens não esclareciam o que era – e ainda é – necessário saber, porque a televisão oportunizava uma incursão turística ao passado.¹⁰⁹

¹⁰⁵ O ensaio integra a coletânea *Signos Vitales*, publicado em 2008.

¹⁰⁶ Tradução nossa. No original: “sensatez que necesitan los tiempos históricos para cristalizarse” (ELTIT, 2008, p.102).

¹⁰⁷ Tradução nossa. No original: “como un fármaco administrado en grandes dosis para tranquilizar los ánimos, para acallar las (malas) conciencias” (ELTIT, 2008, p.104).

¹⁰⁸ Tradução nossa. No original: “Quizás podría resultar importante reparar en la noción de estadio, en los nombres decisivos de los estadios, para así presagiar el prolongado asedio que alcanzó la detención” (ELTIT, 2018, p.106).

¹⁰⁹ ELTIT, 2008.

É a crítica a uma determinada maneira de apreensão da História que Eltit deixa entrever nessa sua breve avaliação da memória-mercadoria. Uma História pasteurizada. Uma História que não hesita em polarizar a nação em grupos de bons e maus; entre patriotas e desertores. Uma História que não cessa de dividir seus personagens entre aqueles que apoiaram e aqueles que se opuseram bravamente ao absurdo que, embora tenha perdurado por dezessete anos, foi “finalmente superado”. Uma História que ignora, a um só tempo, a gestação e o fruto. Uma História que recusa os pormenores, que coloca o passado em estado de repouso. Uma História incapaz de voltar-se àquele que talvez seja o ponto mais angustiante desse episódio sinistro: as vidas que desapareceram sem deixar rastros; a impressionante suspensão em que, ainda hoje, encontram-se as milhares de pessoas que, se já não se pode esperar que estejam vivas, tampouco podem ser dadas como mortas. Uma História que ignora essa suspensão fundamental. Uma História, enfim, que se volta ao passado para encerrá-lo e apagar sua latência no presente.

Essa máquina de desaparecimentos, em seus diversos níveis, é continuamente confrontada em *Jamais o fogo nunca*. A partir de dois corpos em ruína, o romance interpela o desaparecimento de um projeto político. Mas, a partir de dois corpos em ruína, traz à baila, também, as suas contradições internas que não cessam de ser apagadas. A partir de dois corpos em ruína, Eltit escova o passado a contrapelo para retirar do silenciamento a hierarquia de gênero que estruturou tanto o moralismo do Estado, quanto as organizações militantes. A partir de dois corpos em ruína, recoloca essa História local dentro de um quadro maior e mais amplo. Sem perder de vista as diversas camadas de violência nas quais se fundaram tanto o governo quanto a militância, Eltit recupera o imperativo econômico que, muito oportunamente, a História tende a relegar ao esquecimento: ao dar-se por satisfeita em expor a violação dos direitos humanos – sempre de modo seletivo, seriado e automático –, essa História parece tentar nos convencer de que é preciso separar o ato de sua motivação. Como se fosse possível. Feito brasa, fogo em latência, é um passado que não nega suas contradições que irrompe no presente, durante toda a narrativa.

Um romance, portanto, em constante estado de conflito, anunciado desde o título: uma dupla negação que Eltit toma emprestada de *Los nueve monstruos*, de César Vallejo. O verso do poeta peruano retorna, acompanhado de seu complemento, na epígrafe que abre o livro: “Jamais o fogo nunca/ fez melhor seu papel de morto frio”. Neste poema, Vallejo dialoga diretamente com a Guerra Civil Espanhola. A escolha de Eltit não é casual: como bem pontua Maria Rosa Oliveira-Williams (2009), são os versos de Vallejo que lhe dão “a chave poética para realizar o ato de escavação alegórica que torna possível o ressurgir dos revolucionários

velhos à beira da morte *ou* já mortos”.¹¹⁰ Se no título e na epígrafe do romance a relação entre a ditadura de Franco e aquela de Pinochet é tão somente insinuada, logo em suas primeiras páginas essa aproximação torna-se inconteste: “Não consigo lembrar quando Franco morreu”.¹¹¹ É desse modo aparentemente deslocado que a narradora inaugura sua incursão pela memória: “Quando foi, em que ano, em que mês, *em que circunstâncias* você me disse: Franco morreu, *finalmente morreu*”,¹¹² ela continua.

A insistência em recordar o quando da morte do ditador espanhol – que orbita incessantemente os dois primeiros capítulos – não é um movimento fortuito. A morte de Franco é antes de tudo um símbolo. Não somente por tratar-se do óbito de alguém “que tinha exercido o direito soberano de vida e de morte [...] durante quarenta anos”,¹¹³ como coloca Michel Foucault; mas, também, porque no período que antecedeu a expedição desse atestado, Franco permaneceu num estado de suspensão semelhante àquele em que se encontram os desaparecidos: nem vivo, nem morto.

Como se sabe, o general entrou em coma no dia 30 de outubro de 1975. Antes do coma, Franco teve três paradas cardíacas. Uma úlcera hemorrágica levou à retirada de boa parte de seu estômago. Peritonite bacteriana, insuficiência renal aguda, tromboflebite e pneumonia. Passou por inúmeras cirurgias e, durante um período, manteve-se vivo com a ajuda de aparelhos. (“A morte *pública* de Franco, jogado na cama, morrendo de tudo, praticamente sem órgãos”).¹¹⁴ Foi somente quase um mês depois do coma, no dia 20 de novembro de 1975, que o general Franco morreu oficialmente.¹¹⁵

Oficialmente. Essa é uma palavra fundamental. Embora já não estivesse apto para viver, Franco só pôde ser considerado um homem morto quando seu óbito foi oficializado; quando seu corpo foi velado e enterrado. Ao fazer deste episódio seu ponto de partida, Diamela Eltit

¹¹⁰ OLIVEIRA-WILLIAMS, 2009, p.47, itálico nosso, tradução nossa. No original: “la clave poética para realizar el acto de excavación alegórica que haga posible el resurgir de los revolucionarios viejos al borde de la muerte o ya muertos”.

¹¹¹ ELTIT, 2017, p.14. No original: “No consigo recordar cuándo murió Franco” (ELTIT, 2007, p.12).

¹¹² *Ibidem*, itálico nosso. No original: “Cuándo fue, en que año, en que mes, bajo cuales circunstancias, me dijiste: murió Franco, finalmente se murió” (ELTIT, 2007, p.12).

¹¹³ FOUCAULT, 1999, p.296.

¹¹⁴ ELTIT, 2007, p.15, itálico nosso. No original: “La muerte pública de Franco, echado en la cama, muriéndose de todo, prácticamente sin órganos” (ELTIT, 2007, p.13).

¹¹⁵ Este breve apanhado acerca da saúde de Franco foi elaborado por Diana Klinger em seu artigo “A resistência: uma vida”, publicado na revista ALEA em 2018, no qual a autora elabora uma leitura do romance de Eltit. A partir da morte de Franco, Klinger desenvolve uma reflexão acerca “da linha divisória entre a vida e a morte”. Suas formulações caminham, contudo, numa direção diferente desta que ora propomos. O questionamento que guiará a reflexão de Klinger é de outra ordem: “Perguntar-se quando exatamente morreu Franco implicaria também se perguntar simultaneamente quando morre um corpo e quando morre um projeto político” (2018, p.187). Ainda que consideremos pertinentes as elaborações da autora, interessa-nos iluminar esse episódio, bem como sua inserção no romance, a partir de uma outra chave de leitura. Cf. KLINGER, Diana. A resistência: uma vida. ALEA, Rio de Janeiro, v.20/2, p. 184-195, mai-ago, 2018.

abre o romance com uma questão fundamental: quando se pode declarar que está morto um corpo?

Apesar de absolutamente negligenciada pela memória-mercadoria oficial, a lógica do desaparecimento é inseparável do período Pinochet. É Naomi Klein quem nos lembra que, ainda que o bombardeio em *La Moneda* tenha sido extremamente eficaz para instaurar o terror – indispensável, vale lembrar, à implementação da agenda econômica dos *Chicago Boys* –,¹¹⁶ o espetáculo aéreo dos esquadrões de caça não tardara em converter-se num tipo desastroso de relações públicas:

Notícias da imprensa sobre os massacres realizados por Pinochet ganharam o mundo com estardalhaço, fazendo com que ativistas europeus e norte-americanos pressionassem seus governantes, com agressividade, para que não comerciassem com o Chile – um resultado significativamente desfavorável para um regime cuja razão de existir era manter o país aberto aos negócios. (KLEIN, 2008, p.109-110).

Pinochet vira-se, então, ante um dilema. Era preciso, a um só tempo, ampliar internamente a dimensão do horror e desviar-se dos ataques internacionais. A solução viria à galope, por meio da execução de uma nova prática: o desaparecimento. De modo silente, o Estado ampliava a zona de medo. Opositores simplesmente desapareciam. Seus corpos eram, por vezes, enterrados em valas comuns. Em outros casos, espalhavam-nos pelo deserto do Atacama. Houve, ainda, aqueles que foram lançados ao mar.¹¹⁷ Um método ainda mais eficaz: mães, pais, irmãs, filhos, filhas, esposas, maridos, amigos. Sara de Lourdes Donoso Palacios; Eliana Marina Espinoza Fernández; María Galindo Ramírez; Nalvia Rosa Mena Alvarado; Luis Emilio Recabarren González; Michelle Peña Herreros; José Luis Morales Ruiz; Elizabeth Mercedes Rekas Urrea e

¹¹⁶ Em 1976, o economista e ex-embaixador de Salvador Allende em Washington, Orlando Letelier, depois de ter sido preso e torturado no Chile, retornou à capital norte-americana. Evidentemente, não mais como embaixador, mas “como ativista em um *think tank* progressista, o Institute for Policy Studies” (KLEIN, 2008, p.123). Letelier não hesitou em utilizar sua liberdade recentemente conquistada para denunciar as inúmeras violações que sofria o Chile sob o comando de Pinochet. Neste mesmo ano, o economista escrevera um ensaio crítico para o *Nation*. Em seu *A doutrina do choque*, Naomi Klein reproduz um trecho deste texto: “O plano econômico teve de ser forçado e, no contexto chileno, aquilo só podia ser feito com a matança de milhares, com a implantação de campos de concentração em todo o país, com a prisão de mais de cem mil pessoas em três anos... Retrocesso para a maioria e ‘liberdade econômica’ para um pequeno grupo de privilegiados são, no Chile, as duas faces de uma mesma moeda” (*Ibidem*, p.124). Menos de um mês depois da publicação deste ensaio, Letelier foi assassinado: no dia vinte e um de setembro de 1976, enquanto dirigia para o trabalho, uma bomba acionada por controle remoto explodira seu carro.

¹¹⁷ Das diversas formas de fazer desaparecer os opositores, o lançamento de seus corpos ao mar talvez tenha sido a mais utilizada no período Pinochet. Nesse sentido, não é casual ser este, o único método de desaparecimento mencionado explicitamente no romance: “Yo sostengo al niño entre mis brazos mientras tú le acaricias la cabeza. Pequeño, bello, una sutil criatura. Un mar maravilloso se extiende a nuestras espaldas, un mar que está ahí para ratificar la potencia del océano. Estamos los tres, tú, yo y el niño ajenos a cualquier interferencia. Fue el único viaje al mar que hicimos con el niño, asustados, temerosos ante un acto irreflexivo. *Ah, si no hubiésemos ahogado en esas aguas (Comentan que nos hundimos entre las aguas, que no dejamos huella alguna)*. De espaldas al mar, el niño tú y yo, los tres en la foto demasiado obsoleta” (ELTIT, 2007, p.86, *italico* nosso).

outras 1084 pessoas.¹¹⁸ Todas, e cada uma delas, convertidas em fantasmas. Nem vivas, nem mortas. Por meio da ocultação ostensiva de seus rastros,¹¹⁹ Pinochet instaurava um luto que não tinha sequer materialidade. Como ignorar esse passado? Como lidar com ele? Como retirá-lo da condição de mercadoria e convertê-lo num ato político? Como sopesar o excesso de memória e o exercício crítico da História, ainda absolutamente necessário?

É Walter Benjamin quem nos diz que uma leitura histórica efetiva – aquela que, para ele, seria elaborada pelo materialista histórico –¹²⁰ não pode se furtar de dois gestos essenciais: a rememoração e a redenção. Ou, para recuperar a formulação de Michel Löwy, “a redenção sobretudo enquanto rememoração histórica das vítimas do passado”.¹²¹ A Benjamin não interessa uma História que apenas conserve: no horizonte de seu pensamento, o diálogo entre passado e presente é inegociável. No conjunto das Teses que compõem o célebre “Sobre o conceito de História”, talvez seja a Tese V aquela que expõe a questão de modo mais exemplar: “a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva”,¹²² ele escreve. Para além da evidente negação de uma noção cristalizada do passado, o que se esconde detrás dessa fugacidade é a relação dialética que ele estabelece com o presente. Trata-se, antes, de reconhecer essa imagem do que já foi no instante em que ela forma uma constelação com o que ainda é: no instante em que, como um relâmpago, ela *passa*. Um instante de perigo, nos dirá o filósofo na Tese seguinte. Se no quando da escrita desse documento o perigo iminente ao qual Benjamin faz referência

¹¹⁸ As pessoas aqui citadas tiveram seus nomes retirados da lista de desaparecidos disponível no site oficial do *Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos*. Disponível em: <<http://interactivos.museodelamemoria.cl>>. Acesso em: 1º de maio de 2019.

¹¹⁹ Optamos pela formulação paradoxal “ocultação ostensiva” no intuito de enfatizar dois pontos importantes: o primeiro se refere ao fato de que, embora Pinochet fizesse desaparecer os corpos, esse gesto era visível para cada familiar que sofrera a impossibilidade do convívio. A ocultação era, portanto, evidente. O segundo, se refere ao relativo insucesso dessa empreitada. O general não fora capaz de esconder todos os seus rastros. Vários corpos foram encontrados, anos depois. E mais: muitos daqueles que permanecem desaparecidos contam, ainda, com a obstinação da busca de seus familiares (sobre este último comentário Cf. filme documentário *Nostalgia de la Luz*, 2010). É nesse sentido que consideramos essa ocultação ostensiva um relativo insucesso: a cada dia que uma mãe se levanta e caminha pelo deserto; a cada vez que a literatura, o cinema ou as artes recuperam essas vidas, Pinochet experimenta, simbolicamente, o fracasso dessa sua empreitada que visava repousar num silêncio infinito cada um desses corpos.

¹²⁰ É necessário frisar que o conceito de materialismo histórico no âmbito da filosofia de Benjamin não pode ser entendido tal qual aquele elaborado pela teoria marxista, em que pese o incontestável diálogo que a proposta do filósofo estabelece com esta última. Do ponto de vista benjaminiano, o termo guarda certas especificidades – dialogando, inclusive, com a teologia – o que o distancia da formulação proposta por Marx. Essa diferença será abordada mais adiante, neste capítulo. Contudo, destacamos desde já que neste trabalho utilizamos o termo amparados pelo entendimento de Walter Benjamin. Mais sobre o tema em: LÖWY, 2005 e GAGNEBIN, 2018.

¹²¹ LÖWY, 2005, p.49.

¹²² BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p.62. Para a citação do texto de Benjamin, optamos por utilizar a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller elaborada para o livro de Michel Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. Nossa escolha se deve a duas questões: primeiro, em função de esta tradução ter sido feita a partir do original alemão (*Über den Begriff der Geschichte*); segundo por ser aquela utilizada por Löwy e Gagnebin, autores aos quais recorreremos para amparar nossa leitura das Teses. Assim, o uso do *apud* nessas citações não se deve a uma impossibilidade de consultar a fonte primária, publicada em português pela editora Brasiliense, mas à escolha consciente de não a utilizar.

era, sem dúvida alguma, a ascensão do fascismo; este não poderia ser, no nosso tempo, a aparentemente irrefreável mercantilização e espetacularização da memória? Que, em todo caso – é necessário indagar –, não parece estar, ainda, muito próxima desse – não tão – velho adversário?

No final da Tese VI, o filósofo escreve “que os mortos também não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso” e que “esse inimigo não tem cessado de vencer”.¹²³ Como observa Löwy, Benjamin considera ser essa leitura equivocada da História – contra a qual se volta – o que possibilita ao opressor continuar vencendo incessantemente. É, portanto, uma determinada forma de lidar com o passado o que coloca os mortos em constante estado de ameaça, já que uma abordagem que opta por considerá-lo uma sucessão de êxitos não pode prescindir de falsificar e/ou ignorar os combates dos quais derivaram os vencedores e os vencidos. É urgente que a escrita da História não se furte a inverter a perspectiva: antes de configurar-se como uma “acumulação gradual de conquistas”, o passado é “uma série interminável de derrotas catastróficas”.¹²⁴

São, portanto, inseparáveis, no horizonte do pensamento de Benjamin, “história e política, rememoração e redenção.”¹²⁵ Escovar a História a contrapelo é, antes e sobretudo, restaurar o passado instaurando um dissenso: é negar-se a assentir com a versão dos vencedores; é exumar os mortos de seus túmulos para expor aquilo que se esconde por debaixo do consenso que organiza a “versão oficial”. A rememoração, nos dirá Benjamin, só é efetiva quando trabalha a favor da redenção; quando se empenha em reconfigurar o “tempo-do-agora” expondo sua essência de barbárie. Rememoração do passado, redenção do presente. Jamais a separação. Jamais a inevitável progressão: tudo o que foi, poderia não ter sido; mas tudo o que agora é, resulta dessa contingência. Jamais a negação dessa contingência.¹²⁶ (“[...] se trata de uma ação política, de uma reformulação produtiva, de gerar, eu lhe disse, *um cenário atualizado, de voltar a ler, de pensar*, se trata, eu disse, de tomar uma decisão, *de intervir nos tempos*”).¹²⁷ No

¹²³ BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p.65.

¹²⁴ LÖWY, 2005, p.66.

¹²⁵ *Ibidem*, p.62.

¹²⁶ A esse respeito, escreve Jeanne Marie Gagnebin: “[...] a verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta” (GAGNEBIN, 2018, p.60).

¹²⁷ ELTIT, 2017, p.105, itálico nosso. No original: “[...] se trata de una acción política, de una reformulación productiva, de generar, te dije, un escenario actualizado, de volver a leer, de pensar, se trata, te dije, de tomar una decisión, de intervenir en los tiempos” (ELTIT, 2007, p.102-103).

prefácio do primeiro volume da edição brasileira das *Obras escolhidas*,¹²⁸ Jeanne Marie Gagnebin sintetiza de maneira muito clara essa reconfiguração mútua na qual funda-se a leitura benjaminiana da História. Neste seu “Walter Benjamin ou a história aberta”, a autora comenta que a preocupação do filósofo em salvar o passado no presente deve-se

à percepção de uma semelhança que os transforma a ambos: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 2012, p.16).

Não seria justamente isto o que a *memoria pantalla* se nega a realizar? Embora não hesite em “acusar” o general Pinochet e ainda que não deixe de “criticar” a ditadura, esse suposto trabalho de memória, por mais que se esforce em esconder, acaba por expor a relação empática que estabelece com o vencedor quando *opta* por uma dupla negligência. A primeira refere-se à sua recusa em iluminar as engrenagens do mecanismo econômico que não só motivou o absurdo, como permanece, ainda, funcionando a todo vapor. A segunda, tem a ver com o modo como esse trabalho de memória não hesita em selecionar os episódios dignos de rememoração, relegando ao esquecimento aqueles que, em alguma instância, poderiam criar um choque de interesses. É esse *modus operandi* – fundamentado por uma “identificação afetiva” com o vencedor – que nos leva a considerar o excesso de memória mercantilizada como o “nosso” possível instante de perigo. É esse *modus operandi* que, como escreve Eltit, segmenta as vítimas – em função dos imaginários sociais e seus componentes de raça e classe – “em mortos de primeira e de segunda. Torturados de primeira e de segunda. Memória social de primeira e de segunda”.¹²⁹ Uma seleção perversa que permite a Pinochet continuar vencendo. Incessantemente.

Mas como recuperar vidas cuja ausência não se deve, exatamente, à morte? Como fazê-las existir em sua crucial inexistência? Para fazer desaparecer uma vida, para relegá-la a essa impressionante suspensão, é preciso fazer desaparecer um corpo. O corpo é o veículo recordatório da morte, a “superfície de inscrição dos acontecimentos”.¹³⁰ O desaparecimento de um corpo é a tentativa mais torpe de negar os fatos. Como, então, elaborar a irrupção *destes* corpos sem perder de vista o extravio que sofreram? Como torná-los presentes sem negligenciar

¹²⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v. 1).

¹²⁹ ELTIT, 2008, p.107, tradução nossa. No original: “muertos de primera y de segunda. Torturados de primera y de segunda. Memoria social de primera y de segunda”.

¹³⁰ FOUCAULT, 2017, p.65.

essa ausência fundamental que os constitui? Estruturado por dois personagens situados e sitiados *entre* a vida e a morte, *Jamais o fogo nunca* é uma alegoria do desaparecimento.

Me viro e sou eu agora a que prefere estar de lado, o trabalho magno dos ossos. Então, você se mexe com sutileza me seguindo, como se fôssemos os *protagonistas de uma longa dança horizontal, os escolhidos para a realização de um baile extraviado*. (ELTIT, 2017, p.95, itálico nosso).¹³¹

A partir desse rastro, Eltit escava o passado para dele exumar corpos em ruína. Corpos-memória. Duplamente. Corpos-memória porque guardam em si as inscrições, mas também porque só existem nesse espaço imaterial. Corpos desaparecidos que se convertem, no ambiente da ficção, em palavra, ação e resistência: “[...] porque agora somos corpos palavras, corpos, sim, palavras”.¹³² Um corpo de homem degradado. Um corpo de mulher dotado de uma lucidez ambígua. Um corpo-palavra feminino que reconhece ser essa paradoxal existência – a dela e a do companheiro – dependente de um trabalho arqueológico. Um trabalho que escava o passado para reescrever a História a partir de seus restos, de seus ossos que são rastros:

[...] me alegra que você ainda sinta dor nos ossos, que você os sinta e eles se façam presentes a cada dia ou a cada noite, a cada hora, em todos os minutos, porque você praticamente não levanta da cama, da minha cama, e entende, tem que entender, *que você só está vivo pelo poder dos seus ossos que alardeiam a dor, essa engrenagem tão consistente que temos e somos ossos, esqueleto puro, você não acha?* (ELTIT, 2017, p.115, itálico nosso).¹³³

Confinados em um espaço asfíxiante, que só parece ser possível fora do tempo e da História – um quarto pequeno, hermético, cujas janelas estão sempre fechadas, mais próximo de um túmulo que de uma habitação –, esses corpos em ruína, em fase de putrefação e primordialmente ósseo – como nos diz constantemente a narradora –, transitam entre a vida e a morte, suspensos no tempo. Em certos momentos parecem já estar mortos; em outros, assemelham-se mais a ex-militantes que, a despeito do fato de a idade avançada os aproximar da morte, ainda estão vivos. Uma questão indecidível que nos leva a propor uma alternativa de leitura tão distante das interpretações que tomam esses personagens por “fantasmas”,

¹³¹ No original: “Me doy vuelta y soy yo la que prefiere el costado, el trabajo magno de los huesos. Entonces, te mueves sutil siguiéndome, tal como se fuésemos los protagonistas de una prolongada danza horizontal, los elegidos para la realización de un baile extraviado” (ELTIT, 2007, p.93).

¹³² ELTIT, 2017, p.30-31. No original: “[...] porque ahora somos cuerpos palabras, cuerpos sí, palabras” (ELTIT, 2007, p.28).

¹³³ No original: “[...] me alegra que todavía te duelan los huesos, que los sientas y se hagan presentes cada día o cada noche, cada hora, en todos los minutos, porque tú prácticamente no te levantas de la cama, de mi cama, y entiendes, tienes que hacerlo, que únicamente estás vivo por el poder de tus huesos que alardean su dolor, ese engranaje tan consistente que tenemos y somos huesos, esqueleto puro, ¿no crees?” (ELTIT, 2007, p.113).

considerando-os, portanto, ex-militantes já mortos;¹³⁴ quanto daquelas que, ao contrário, fixamos no campo da vida, tomando-os como idosos cujos delírios são entendidos como sonhos ou sintomas de esclerose e/ou loucura.¹³⁵ Ainda que sejam leituras possíveis – e essa é uma das potências do romance – essas interpretações ofuscam o movimento fundamental que somente o *trânsito* entre a vida e a morte possibilitaria. Justamente por situar-se numa zona de indiscernibilidade; precisamente por não se decidir por uma ou outra alternativa, *Jamais o fogo nunca* nos parece mais próximo de uma alegoria do desaparecimento. O movimento é político: recusando-se a compartilhar do silêncio daqueles que simplesmente ignoram esse gesto nefasto e, ao mesmo tempo, a afiliar-se aos que, com certa dose de resignação, colocam como equivalentes o desaparecimento e a morte, Eltit evoca a memória do passado por meio da instauração de um litígio: vivos e mortos ou, ainda, *nem vivos, nem mortos*.

[...] quando eu retornar ao quarto, quando vir você na cama vai parecer, eu sei, uma cena imutável e já não será possível para mim entender onde está exatamente a linha que rege o tempo. Habitei, sim, no meio de um finíssimo transtorno perceptivo. *De forma incrível, muito pouco exprimível, sofri essa anulação do tempo*. Num dia de outro século, de outros séculos, um tempo em que caminhava e caminhava, mas não era capaz de avançar. (ELTIT, 2017, p.35, itálico nosso).¹³⁶

O pensamento estético de Diamela Eltit parte dessa suspensão para, por meio dela, redesenhar os “possíveis” subvertendo a lógica desse gesto perverso. A estratégia é primorosa porque incorpora e afronta os objetivos dessa forma paradoxal de detenção, esse encarceramento para fora da História. Quando relegou ao desaparecimento grande parte de seus opositores, Pinochet visava repousar cada um desses corpos num silêncio infinito. Ao recuperá-los, sem perder de vista seu extravio, Eltit converte esse aprisionamento em plena liberdade. A voz que fala no romance fora arrancada brutalmente do todo social e, por isso mesmo, torna-se suficientemente distante para avaliá-lo; justamente por ter sido relegada a esta absurda suspensão, torna-se capaz de transitar pelo tempo:

¹³⁴ Esta é a interpretação de Sergio Rojas (“Cuerpos sin mañana: cuando la historia es sólo memoria”); de Francine Masiello (“Cuerpo y catástrofe”) e Agustín Pastén (“Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit”), para citar alguns exemplos. As referências completas destes textos encontram-se na seção “Referências” desta dissertação.

¹³⁵ Essa é a interpretação de José Antonio Riviera Soto (“La muerte del tiempo utópico en Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit”) e de Eugenia Brito Astrosa (“La ciudad como laberinto psicótico en El padre mío y Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit”), para citar alguns exemplos. As referências completas destes textos encontram-se na seção “Referências” desta dissertação.

¹³⁶ No original: “[...] cuándo regrese a la pieza, cuando te vea en la cama parecerá, lo sé, una escena inconvencional y ya no será posible para mí entender dónde está con exactitud la línea que rige el tiempo. Habité, sí, en medio de un finísimo trastorno perceptivo. De manera increíble, muy poco expresable, sufrí esa anulación del tiempo. En un día de otro siglo, de otros siglos, un tiempo en el que caminaba, pero no era capaz de avanzar” (ELTIT, 2007, p.33).

Acompanhamos com distância, e até com uma frieza ostensiva, o acontecer em que se organiza o sempre colapsado presente. Cada vez que lemos o jornal, nos poupamos dos comentários, deliberadamente não manifestamos estranhamentos nem menos estupor diante da desmesura dos títulos. Só intercambiamos sorrisos fugazes quando algum excesso beira o patético. Sorrimos e possivelmente até mexemos a cabeça para confirmar o grau que alcançou o escândalo. Conhecemos com perfeição a alienação grotesca dos títulos, como também o exercício de síntese que requer uma leitura profissionalizada, a sondagem aguda que precisa da notícia. Depois de tudo fomos analistas talvez por um tempo prolongado demais. Aprendemos a administrar cada uma das variáveis, não apenas sopesá-las, e sim estabelecer suas intrincadas relações. Analistas. Nos desvelamos, permanecemos absortos, decifrando. Atuamos cumprindo nosso labor de militantes. Os erros que podemos ter cometido no começo das nossas funções conseguimos corrigir graças à nossa paixão exaustiva. Analistas de títulos, de parágrafos, de seções cruzadas, de sincronismos e diferenças, de matizes, de suspenses, a insaciável repetição de uma notícia, a manipulação grosseira. À maneira de um quebra-cabeças ou de um mapa desarticulado, restabelecíamos o território. (ELTIT, 2017, p.47-48, itálicos nossos).¹³⁷

É, portanto, a indeterminação constitutiva desse corpo feminino o artifício estético-político que abre espaço para uma leitura histórica efetiva, para um trabalho de memória consistente. É esta indeterminação que oportuniza tanto o desenho de um tempo aberto, completamente alheio à cronologia e à linearidade, quanto o movimento dialético que a narradora elabora. Um eco benjaminiano. Em suas Teses, o filósofo nos dirá, de diversas formas, que o passado é um amontoado único de derrotas; uma única catástrofe acumulada. No romance, a temporalidade – que transita entre cinquenta, quinhentos ou mil anos – parece corroborar com essa leitura. Ao reconhecer que sua derrota remonta há décadas, séculos e milênios, o que esta mulher nos diz é que os vencidos do passado – de muitos passados – se imiscuem. Seu amontoar ininterrupto os torna indiscerníveis. A derrota desta ex-militante é, portanto, anterior a si mesma. Não pertence unicamente ao seu tempo. Reporta-se, antes, a décadas, séculos e milênios de exploração e barbárie. Por meio dessa suspensão temporal, de modo cifrado, a Mulher evoca as derrotas históricas que antecederam e se amalgamaram à sua:

¹³⁷ No original: “Seguimos con distancia e incluso, con una ostensible frialdad, el acontecer en que se organiza el siempre colapsado presente. Cada vez que leemos el periódico, nos ahorramos los comentarios, deliberadamente no manifestamos extrañeza ni menos estupor ante la desmesura de los titulares. Sólo cambiamos fugaces sonrisas cuando algún exceso bordea lo patético. Sonreímos y posiblemente hasta movemos la cabeza para confirmar el grado que ha alcanzado el escándalo. Conocemos a la perfección de los titulares como también el ejercicio de síntesis que requiere una lectura profesionalizada, el sondeo agudo que precisa la noticia. Después de todo fuimos analistas quizás por un tiempo demasiado prolongado. Aprendimos a manejar cada una de las variables, no sólo a sopesarlas sino a establecer sus intrincadas relaciones. Analistas. Nos develamos, permanecemos absortos, descifrando. Actuamos cumpliendo nuestra labor de militantes. Los errores que pudimos cometer al inicio de nuestras funciones conseguimos corregirlos gracias a nuestra pasión exaustiva. Analistas de titulares, de párrafos, de secciones cruzadas, de sincronismos y diferencias, de matices, de suspensos, la insaciable repetición de una noticia, la burda manipulación. A la manera de un rompecabezas o de un mapa inarticulado, restablecíamos el territorio” (ELTIT, 2007, p.45-46).

Cem anos já e, apesar de saber que tudo foi consumado num passado remoto, em outro século e, ainda mais, em outro milênio, mil anos na verdade, ali está o século recente inteiro ou os mil anos decrepitos, insidiosos, *que riem com um gesto horrível ostentando sua esteira de desgraças*. (ELTIT, 2007, p.122, itálico nosso).¹³⁸

A indeterminação constitutiva do desaparecimento é, portanto, a chave poética que permite ao romance elaborar uma leitura histórica capaz de circunscrever-se ao seu contexto imediato e, ao mesmo tempo, de extrapolá-lo. Para recuperar as palavras de Benjamin, o passado que esta rememoração visita não é uma “cadeia de eventos”, mas “uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros”.¹³⁹

Aberturas e contradições acompanharão o leitor durante de toda a narrativa. Para além do tempo e do espaço, o caráter ambíguo desse corpo ofusca, também, a nitidez de seu relato. Muito mais que referir-se à imprecisão inerente a todo trabalho de memória, o que o estado plenamente caótico das reflexões da narradora evoca é esse limiar em que ela se encontra: feito fumaça, fogo em suspensão, seu relato é algo que se situa *entre* a rememoração e o delírio:

Ali estavam os líderes históricos, eu podia vê-los alinhados por todo o cenário não sugestivo demais. Me incomodou a feitura do cenário. Eu disse a eles depois, mencionei que era necessário gerar uma cenografia que estivesse de acordo com o prestígio da Internacional. Apontei isso de uma maneira que poderia ser considerada irresponsável. Foi simplesmente uma opinião ou um comentário tangencial. Mas você e parte do grupo dos que depois formaria a segunda célula responderam de um jeito enfático demais. *Aristocratizante, me chamaram, ou burguesa, não sei, não tenho certeza, não consigo definir agora a palavra*. Mas havia uma plataforma árida, os corpos dirigentes, a melodia, as mãos, o canto. A diretoria do partido formando uma fila deprimente em cima daquele cenário impossível, aglutinados, indiferenciados, parecendo simples militantes, nunca dirigentes, isso não, você em compensação brilhava no canto assim como brilhavam o gordo López e Ximena e talvez até eu brilhasse (*o gordo López, do canto do quarto, agora nega com a cabeça toda essa cena, pálido, furioso, mas já não me importa, tão pálido está o gordo enquanto Ximena fala comigo, insiste no meu*

¹³⁸ No original: “Cien años ya y pese a saber que todo fue consumado en un pasado remoto, en otro siglo y, más aún, en otro milenio, mil años en realidad, allí está el reciente siglo entero o los mil años decrepitos, insidiosos, que se ríen con un horrible gesto para ostentar su estela de desgracia”. (ELTIT, 2007, p.120).

¹³⁹ BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p.87.

assassinato, deitada do meu lado, me sussurra isso ao ouvido, em segredo).
(ELTIT, 2017, p.110, itálicos nossos).¹⁴⁰

A nebulosidade que configura o desaparecimento é uma constante em *Jamais o fogo nunca*. Por meio dessa apropriação, Eltit coloca em cena uma nova *partilha do sensível*: aquela na qual o corpo mais barbaramente silenciado é o mais apto para falar. Uma *partilha do sensível* na qual a verdade histórica não repousa na verificação de um acontecimento tal como ele foi, mas na legitimidade da voz que o narra. Uma *partilha do sensível* para a qual a nitidez do relato importa menos que sua necessária irrupção.

Por meio dessa indeterminação contínua que inquieta e desconcerta, o romance desorganiza o fluxo da rememoração mecânica e irreflexiva à qual a memória-mercadoria tanto se empenha em nos acostumar. Uma *partilha do sensível* que perturba, desordena e opera pelo dissenso. Uma *partilha do sensível* que só é possível no ambiente da ficção. Uma *partilha do sensível*, enfim, que ao expor a potência discursiva da letra, parece ressoar, ininterruptamente: em tempos de repetições seriadas do mesmo, a literatura só é capaz de fazer política quando não deixa de ser literatura.

2.1 Quando a reescrita da História é um gesto feminino

Um anjo que parece estar na iminência de afastar-se de algo que encara fixamente; que volta as costas ao horizonte vindouro. Um anjo cujas asas estão travadas por uma tempestade que sopra do paraíso e o impede de recolher os escombros que se acumulam diante de seus pés: *uma única catástrofe*; um amontoado de corpos do qual não desvia o olhar. Um anjo que luta contra essa tempestade e resiste. Dá as costas ao futuro. Cravado no presente, orienta-se pelo passado. Assim deve parecer o anjo da História, nos dirá Walter Benjamin.

Das inúmeras alegorias que compõem as Teses benjaminianas, o *Angelus Novus*, de Paul Klee, figura central da Tese IX, é certamente a mais conhecida. A razão dessa popularidade

¹⁴⁰ No original: “Allí estaban los líderes históricos, podía verlos alineados en la extensión de un escenario no demasiado sugerente. Me molestó la factura del escenario. Se los dije después, les mencioné que era necesario generar una escenografía que estuviera acorde con el prestigio de La Internacional. Lo señalé de una manera que podría ser considerada como irresponsable. Sencillamente se trató de una opinión o de un comentario tangencial. Pero tú y parte del grupo de los que después iban a conformar la segunda célula, respondieron de un modo demasiado enfático. Aristocratizante, me dijeron, o burguesa, no lo sé, no estoy segura, no puedo definir ahora la palabra. Pero había una plataforma árida, los cuerpos dirigentes, la melodía, las manos, el canto. La dirección del partido formando una fila deprimente arriba de ese escenario imposible, aglutinados, indiferenciados, parecían simples militantes, nunca dirigentes, eso no, en cambio tú brillabas en el canto y brillaba el gordo López y Ximena y quizás incluso yo brillaba (el gordo López, justo desde de una esquina de la pieza ahora niega toda esa escena moviendo la cabeza, pálido, furioso, pero ya no me importa, tan pálido que está el gordo mientras Ximena me habla, insiste en mi asesinato, acostada al lado mío, me lo susurra al oído, en secreto)” (ELTIT, 2007, p.108).

talvez resida em seu poder de síntese.¹⁴¹ A nona tese resume de modo muito eficiente as questões centrais que guiam todo o documento. Nele, Benjamin reclama por uma História que refute, de modo absoluto, a ideia de um passado encerrado, exitoso e implacável. Uma História que não se deixe seduzir pelo progresso por vir. Uma História que não se afaste do presente; que sabe ser a rememoração do passado o único instrumento capaz de redimir o “tempo-do- agora”. Uma História consciente de que não há futuro possível sem essa redenção. Uma História que interrompa sua continuidade supostamente inevitável; que puxe os freios da locomotiva do bárbaro progresso; que reconheça a imagem autêntica do passado num instante de perigo. Uma História que não ignore esse instante de perigo.

É “a vontade de compreender as causas profundas da derrota do movimento operário alemão diante do fascismo hitlerista”,¹⁴² escreve Michel Löwy, o ponto de partida de Benjamin para a escrita das Teses. Nesta sua empreitada, o filósofo não se furta a confrontar e apontar a contribuição crucial da esquerda para vitória inequívoca do inimigo. Esta crítica marca, então, a posição singular que ele ocupa “no pensamento marxista e na esquerda europeia”¹⁴³ do período entre guerras: Walter Benjamin será o “primeiro partidário do materialismo histórico a romper radicalmente com a ideologia do progresso”.¹⁴⁴ Embora fossem, no campo da esquerda, duas perspectivas políticas notadamente distintas – cujas discordâncias eram suficientes para localizá-las em polos quase opostos –, nem a socialdemocracia, nem o comunismo soviético escaparam ao olhar crítico do filósofo. No que diz respeito ao modo como compreendiam a História, diria Benjamin, essas duas vertentes estavam bem mais próximas do que gostariam: ancoraram, ambas, suas estratégias de ação e de oposição ao crescente fascismo num mesmo pressuposto – num “aliado” comum –, o irrefreável progresso.

Num texto escrito em 1915, intitulado *A vida dos estudantes*, o filósofo expõe de maneira salutar, essa aproximação. “Há uma concepção da história que”, escreve Benjamin, “confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso”.¹⁴⁵ Aos seus olhos, comunistas e social-democratas incorriam, portanto, no mesmo erro: acreditavam ser sua vitória uma decorrência inevitável do contínuo da História. Benjamin defenderá o oposto. Contrariando o marxismo evolucionista, o filósofo não concebe “a revolução como o resultado “natural” [...] do progresso

¹⁴¹ Michel Löwy chega a afirmar que “essa Tese resume ‘como um foco’ o conjunto do documento” (2005, p.87).

¹⁴² LÖWY, 2005, p.101.

¹⁴³ *Ibidem*, p.22.

¹⁴⁴ LOWY, 1994, p.7.

¹⁴⁵ BENJAMIN, 1986, p.142.

econômico e técnico [...], mas como a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe”.¹⁴⁶

Se, no conjunto do documento, o *Angelus Novus* funciona como uma alegoria-síntese; o autômato jogador de xadrez, alegoria central da primeira Tese, talvez seja a imagem que melhor condensa sua crítica em relação aos “ideólogos da II e III Internacional”.¹⁴⁷ Nela, Benjamin demonstra o caminho que percorrerá sua alternativa de interpretação para o materialismo histórico de Marx. Como se sabe, nesta alegoria inaugural, o filósofo sugere a existência de um autômato jogador de xadrez “construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, [...] respondia com uma contrajogada que lhe garantia a vitória da partida”.¹⁴⁸ Um jogo de espelhos criava a ilusão de ser transparente a mesa na qual repousava o tabuleiro e, assim, garantia a quem olhasse que o vencedor era mesmo um boneco que vestia trajes turcos. Entretanto, escreve o filósofo, era um anão corcunda – mestre no jogo de xadrez – quem conduzia, por fios, a mão do fantoche. A partir dessa imagem, Benjamin propõe, então, que “pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem”:¹⁴⁹ o boneco, que atende pelo nome de “materialismo histórico”¹⁵⁰ deve ganhar sempre, mas, sendo uma marionete, para alcançar a vitória, não pode prescindir da ajuda do anão titereiro que o manuseia. Esse anão, por sua vez, atende pelo nome de teologia.

Por meio dessa alegoria, Benjamin harmoniza dois temas aparentemente inconciliáveis. Para compreender a potência dessa aproximação é necessário resistir ao impulso de privilegiar um ou outro lado. Isso porque forçar uma separação dessas duas esferas é, antes de tudo, negligenciar o “delicado equilíbrio” entre as partes que formam esse inusitado encontro. No horizonte do pensamento de Benjamin, marxismo e teologia ocupam o mesmo grau de importância e nisto reside a originalidade de sua leitura. É Michel Löwy quem esclarece que, para o filósofo, o significado de teologia “remete a dois conceitos fundamentais: a rememoração (*Eingedenken*) e a redenção messiânica (*Erlösung*)”,¹⁵¹ elementos essenciais ao novo conceito de História. Desse modo, para alcançar de que maneira Benjamin define o *seu* materialismo histórico é necessário compreender esse vínculo. Como, então, interpretá-lo? Tomando como

¹⁴⁶ LÖWY, 2005, p.23.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴⁸ BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p.41.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ No texto de Benjamin, não por acaso, o nome do boneco aparece entre aspas. Sobre a questão, Löwy escreve: “Em primeiro lugar, o autômato: é um boneco, ou uma marionete, “chamado ‘materialismo histórico’”. O uso das aspas e o estilo da frase sugerem que esse autômato não é o “verdadeiro” materialismo histórico, mas aquele que se costuma chamar assim. Quem “costuma”? Os principais porta-vozes do marxismo de sua época, isto é, os ideólogos da II e III Internacional” (2005, p.41).

¹⁵¹ LÖWY, 2005, p.44.

ponto de partida a inversão que se apresenta na Tese I – o anão é ora mestre, ora servo do autômato – Michel Löwy propõe uma chave de leitura para esse paradoxo:

O que significa essa inversão? Uma hipótese possível é a de que Benjamin quer mostrar a complementaridade dialética entre os dois: a teologia e o materialismo histórico são ora mestre, ora servo; são ao mesmo tempo mestre e servo um do outro. [...] Para Benjamin, a teologia não é um objetivo em si, não visa à contemplação inefável de verdades eternas, e muito menos, como poderia a etimologia levar a crer, à reflexão sobre a natureza do Ser divino: ela está a serviço da luta dos oprimidos. Mais precisamente, ela deve servir para restabelecer a força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico – reduzido por seus epígonos, a um mísero autômato. O materialismo histórico ao qual se refere Benjamin nas teses seguintes é aquele que resulta dessa vivificação, dessa ativação espiritual pela teologia. (LÖWY, 2005, p. 45).

Também Jeanne Marie Gagnebin interpreta essa relação entre marxismo e teologia descolando-a da noção de religião: em Benjamin, a teologia está menos vinculada a dogmas e preceitos religiosos que a “certos elementos da experiência e reflexão teológicas”. E acrescenta: “esses elementos devem servir de antídoto a um positivismo e a um conformismo presentes na historiografia burguesa mas também latente na teoria [...] do progresso defendida pela social democracia”.¹⁵² Nesse sentido, no escopo teórico de Benjamin a teologia está intimamente vinculada à rememoração das derrotas dos oprimidos. É, portanto, a junção entre memória e História o que impede o filósofo de enxergar o progresso com otimismo: a rememoração do passado – ao expor os sucessivos massacres – atesta, antes, sua essência de barbárie. Daí sua recusa em consentir com a leitura marxista elaborada pela esquerda. Quando propagaram uma fé cega no progresso; quando converteram as catástrofes do passado em etapas necessárias para a evolução humana; quando tomaram sua vitória como uma decorrência inevitável, comunistas e social-democratas converteram-se, ambos, no tipo mais fraco de opositor. Subestimaram a força de seu adversário.¹⁵³ Ignoraram o instante de perigo. Mantiveram-se cativos a uma forma de apreensão equivocada da História; um erro determinante que o transcurso dos fatos não deixaria de evidenciar. “As promessas ilusórias da esquerda” tiveram para Benjamin, “um efeito paralisante”.¹⁵⁴ Esse conformismo diante das catástrofes do passado; esse olhar determinista da História é, antes de tudo, negligente: ontem e hoje, ele não faz mais que neutralizar, imobilizar e ocultar o fracasso por vir.¹⁵⁵

¹⁵² GAGNEBIN, 2018, p.79.

¹⁵³ A questão é exposta muito claramente na Tese VIII, na qual lê-se: “A chance deste [do fascismo] consiste, não por último, em que seus adversários *o afrontem em nome do progresso como se este fosse uma norma histórica*” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p.85, *italico* nosso).

¹⁵⁴ LÖWY, 2005, p.98.

¹⁵⁵ LÖWY, 2005.

Em *Jamais o fogo nunca* são também essas duas formas de compreender a História que se materializam nos corpos das personagens em contínuo conflito. Historicismo progressista, materialismo dialético. A construção desse enfrentamento se perfaz tanto no âmbito discursivo – isto é, nas reflexões e questionamentos elaborados por essa voz feminina –, quanto naquele propriamente corpóreo: a posição que ocupam na cama, a destreza ou a dificuldade com que se movimentam, o modo como comem, dormem ou mantêm-se em vigília:

Você pega o chocolate e o divide igualmente. Gostamos muito de chocolate, eu mais, mais, seu sabor, *sua perambulação lenta e cuidadosa pelas gengivas, pelo côncavo palato, eu nunca mordo, nunca, em vez disso o derreto na boca até que minha saliva esteja impregnada e dilato o momento em que ele desliza garganta adentro. Você, em compensação, vai rápido com o pedaço de chocolate, tem fome e logo pega um dos biscoitos que range no embate dos seus dentes.* Eu viro o olhar, não quero interferir nos seus ruídos exagerados e por isso olho para o chão e noto, de imediato, que seria preciso encerar as tábuas, que já chegou a hora, que você tem que encerar porque faz quanto tempo desde a última vez que você passou a palha de aço, a mais grossa que eu encontrei, e você o fez de mau humor, carregando todo o seu peso na palha para extrair das tábuas as aderências desagradáveis que acabaram se convertendo em uma considerável *sujeira aglomerada*. Então você desabou, parecia sensivelmente diminuído, você se deitou exausto na cama [...] Então você me olhou com uma expressão irônica, burlesca, eu sabia que, com seus lábios oscilando entre a careta e a mordacidade de um sorriso, você expressava que era culpa minha, a cera, o cheiro, o seu desgaste. Você me dizia, com aquela careta-sorriso, que você era a verdadeira vítima de uma decisão idiota e assim *ressaltava sua absoluta indiferença diante do estado decadente das tábuas.* (ELTIT, 2017, p.92-93, itálicos nossos).¹⁵⁶

Enquanto a Mulher se posta ativa e determinada a encarar o passado e o presente,¹⁵⁷ seu interlocutor dá as costas a essa sucessão de barbáries; incorpora sua “inevitável” derrota, e se compraz, resignado, com seu encarceramento para fora da História:

Depois de um século eu observo você agora dormindo ou acordado, pensando sem nenhum horizonte, estendido na cama. A cama e você, esse é o pacto, os

¹⁵⁶ No original: “Tomas el chocolate y lo divides equitativo. Nos gusta mucho el chocolate, a mí más, más, su sabor, ese lento acucioso deambular por las encías, por el cóncavo paladar, nunca lo muerdo, nunca, más bien do deshago en la boca hasta que mi saliva se impregna y dilato el momento en que se desliza garganta adentro. En cambio, tú vas rápido con el trozo de chocolate, tienes hambre y enseguida tomas unas de las galletas que cruje ante el embate de tus dientes. Desvío la vista, no quiero interferir en tus sonidos ampulosos y por eso miro el piso y noto, de inmediato, que habría que encerar las tablas, que ya ha llegado el momento, que tienes que encerarlas porque cuánto hace desde la última vez que pasaste la virutilla, la más gruesa que encontré, lo hiciste malhumorado, cargando todo tu peso sobre la virutilla para extraer de las tablas las desagradables adherencias que terminaron por convertirse en una considerable suciedad aglomerada. Entonces, te derrumbaste, parecías sensiblemente disminuido, tuviste que tenderte exausto en la cama. [...] Entonces me miraste con un destello irónico, burlesco, yo sabía que con tus labios oscilando entre la mueca y la mordacidad de una sonrisa, expresabas que era mi culpa, la cera, el olor, tu desgaste. Me decías, mediante esa mueca sonrisa, que tú eras la verdadera víctima de una decisión idiota y de esa manera remarcabas tu absoluta indiferencia ante el estado decadente de las tablas” (ELTIT, 2007, p.90).

¹⁵⁷ Essa postura ativa e determinada é evidenciada, por exemplo, no trecho: “Resulta imperativo controlar el tiempo y el espacio. El nuestro tiempo y nuestro espacio. Llevar una pormenorizada cuenta de cada movimiento” (ELTIT, 2007, p.79).

lençóis e meu travesseiro, o século inteiro, os mil anos desmoronados. Ali você fica, no quarto, recolhido, *com seu crânio (sua caveira)* entre o travesseiro e o lençol, deitado. (ELTIT, 2017, p.142-143, itálico nosso).¹⁵⁸

Ciente do risco, sempre iminente, desses gestos diletantes¹⁵⁹ a Mulher não cessa de confrontar a impostura de seu interlocutor. A cena em que expõe ao companheiro sua discordância diante de uma frase, desenha, de modo muito claro, esse enfrentamento contínuo. Voltando ao quarto, ela senta-se na cama, e, no intuito de organizar algumas imagens que a rodeiam, “imagens obsoletas que provêm de um século cujo término ainda ressoa”, tenta iniciar com ele “um intercâmbio pacífico”:¹⁶⁰

Faz mais de um século, eu lhe digo, mil anos pelo menos, que me ronda a discordância de uma frase, a mesma que anotei então subjugada pela perfeição de seu traçado. No entanto, continuo, continha uma ambigüidade, qual, você pergunta, que ambigüidade, escute com atenção, eu lhe digo: “Os operários não têm pátria. Não se pode arrebatá-lo que eles não possuem.” Ah, você me diz, chega, chega, você me diz, até quando, você murmura [...] Não tem nenhuma ambigüidade, você diz. A frase é direta, real, compreensível, certa. [...] É enganosa, eu digo, a frase, permite interpretações demais, utiliza a palavra pátria e isso abre uma aresta perigosamente sentimental, trapaceira, na medida em que a reconhece, a pátria, eu digo. (ELTIT, 2017, p.24-25).¹⁶¹

Seu método faz lembrar aquele benjaminiano. Por meio da rememoração, ela confronta o purismo teórico que orientou a luta militante. Uma frase. Uma ruína. Um resto de diretriz que ela recupera e ressignifica. Pátria. Uma palavra cara ao desgoverno de Pinochet. A palavra-máscara que cobriu a face importada do golpe. Não por acaso a discordância da narradora gira em torno da legitimação – ainda que pelo avesso – desse signo. O reconhecimento da Pátria funciona, então, como uma metonímia: por meio desse resíduo – especificamente desse – a Mulher insinua o modo como a resistência incorporou a lógica do inimigo.

¹⁵⁸ No original: “Luego de un siglo te observo ahora dormido o despierto, pensando sin ningún horizonte, tendido en la cama. La cama y tú, ese es el pacto, las sábanas y almohada, el siglo entero, los mil años desplomados. Allí quedas, en la pieza, recogido, con tu cráneo (tu calavera) entre la almohada y sábana, acostado” (ELTIT, 2007, p. 140).

¹⁵⁹ A forma como a narradora se refere ao modo como o companheiro se movimenta, como ocorre no trecho a seguir, torna manifesta essa consciência a que nos referimos: “[...] retrotraes con la sumisión que te conozco y la que tanto me perturba, un animal doméstico, asustado, obediente, servil” (ELTIT, 2007, p.93).

¹⁶⁰ ELTIT, 2017, p.24. No original: “unas imágenes obsoletas que provienen de un siglo cuyo término aún resuena”; “un intercambio pacífico” (ELTIT, 2007, p.22).

¹⁶¹ No original: “Hace más de un siglo, te digo, mil años a lo menos, que me ronda la discordancia de una frase, la misma que anoté entonces subyugada por la perfección de su trazado. Sin embargo, continuo, portaba una ambigüedad, cuál, me dices, qué ambigüedad, escucha con atención, te digo: ‘Los obreros no tienen patria. No se les puede arrebatá-lo que no poseen’. Ah, me dices, ya no, ya no, me dices, hasta cuándo, murmuras [...] No hay ninguna ambigüedad, me dices. La frase es directa, real, comprensible, certera. [...] Es engañosa, te digo, la frase, permite demasiadas interpretaciones, utiliza la palabra patria y eso abre una arista peligrosamente sentimental, tramposa, en la medida que se la reconoce, a la patria, te digo” (ELTIT, 2007, p.23).

Fracassaram. O presente insólito evidencia a cada segundo: fracassaram. Mas continuarão fracassando, permanecerão apagados se não revisitarem essa derrota; se não remexerem seus escombros; se não compreenderem suas razões. Rememorar o passado para redimir o presente, lembremo-nos de Benjamin. Essa é a tarefa da História que não prescinde da dialética. Simbolicamente, essa frase é o que sobrou de toda uma orientação teórica que, acolhida sem qualquer ressalva, fora convertida pela militância num “autômato” cuja vitória estava, de antemão, garantida (“[...] estávamos *esperando* a chegada *inescapável* da história”).¹⁶²

Ainda que, no passado, tenha anotado o fragmento *subjugada pela perfeição de seu traçado*; no presente – amparada pela necessária distância temporal que as revisões exigem –, essa mulher não hesita em submetê-lo ao escrutínio. Enganosa, ela diz, a frase. É, portanto, a pertinência de um purismo teórico que, por meio dessa citação,¹⁶³ um outro eco benjaminiano,¹⁶⁴ ela interpela e questiona.

O Homem, ao contrário, mantém-se enovelado numa concepção equívoca e insiste numa defesa inócua. Ignora as razões de seu evidente fracasso. Recusa-se, num primeiro momento, a participar dessa escavação simbólica (*Ah, você me diz, chega, chega, você me diz, até quando, você murmura*)¹⁶⁵ mas, em seguida, não se furta de tentar anular a legitimidade dessa revisão (*Não tem nenhuma ambiguidade, você diz. A frase é direta, real, compreensível, certa*).¹⁶⁶ A insubmissão de uma mirada crítica e a obediência de um olhar conformista: de um lado, uma leitura capaz de enxergar a heterogeneidade constitutiva do tempo; de outro, a crença em sua linearidade irremediável. A contingência e o fatalismo. Diante dessa resignação, desse gesto despropositado, ela reage de modo ainda mais consciente:

Mas este é um dia de um século diferente, de uma época carente de marcas, um século que não nos pertence e que, no entanto, somos obrigados a experimentar, e neste século parece tudo irreal ou prescindível, sim, prescindível. Não é assim, você me diz, você sabe, nós analisamos bem, nos empenhamos em dimensionar o efeito de cada uma das palavras, fizemos isso

¹⁶² ELTIT, 2017, p. 38, itálico nosso. No original: “[...] estábamos esperando la llegada ineludible de la historia” (ELTIT, 2007, p.36).

¹⁶³ A frase é uma citação direta do *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels.

¹⁶⁴ A esse respeito, escreve Leandro Konder em seu *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (1999, p.49): “É em *Rua de mão única* que Benjamin propõe um novo uso para as citações: em vez de servir delas, academicamente, para demonstrar erudição, ele aproveita o prestígio que elas adquiriram para surpreender seu leitor, sacudindo-o do torpor em que o colocaram os hábitos mentais cultivados pela ideologia conservadora dominante nas nossas sociedades”; e cita Benjamin “Citações, no meu trabalho, são como salteadores de estrada, que assaltam, armados, os viajantes, para roubar-lhes as convicções” (BENJAMIN *apud* KONDER, 1999, p.49). No romance, por se tratar do questionamento da racionalidade militante, uso da citação parece operar no sentido que propõe Benjamin.

¹⁶⁵ No corpo do texto, os trechos em itálico e entre parênteses foram retirados da citação direta sobre a qual a análise faz referência.

¹⁶⁶ Cf. Nota anterior.

exaustivamente até que a célula entendeu, se fez especialista, irrepreensível, orgânica. Qual célula?, eu pergunto, confusa, qual de todas as células? [...] você sabe, tanto quanto eu *que a sentença aparentemente perfeita se prestava a cair no que tanto temíamos, num reformismo que podia aniquilar os presságios de um século que terminou sem pena nem glória, sem glória, especialmente assim, cativo em seu próprio reformismo, inclusive você, que parecia incorruptível, teve que ceder, você sabe, você cedeu, se entregou às alucinações que o século ia produzindo para perfurar a si mesmo.* (ELTIT, 2017, p.25-26, itálicos nossos).¹⁶⁷

Reescrever a História a partir dos restos. É o que faz essa mulher. Um corpo-memória que se nega a consentir com o próprio apagamento. Um corpo-memória que expõe sua potência política quando instaura um dissenso; quando reconfigura o passado no presente. Um corpo-memória que sabe que não estará salvo, que não poderá descansar enquanto não redimir o “tempo-do-agora”: “Mas eu não posso, não sei como dormir *se não recupero a parte perdida*, se não escapo do buraco nefasto do tempo que preciso atrair”.¹⁶⁸ Um corpo-memória, enfim, que inspeciona avidamente cada uma das peças que edificaram sua derrota perseguindo uma questão fundamental: como terminaram, ela e seu companheiro, naquele quarto insólito?

Feito o anjo benjaminiano, ela mantém-se em constante vigília e crava seu olhar nos corpos-ruína que se amontoam no passado – o seu próprio, o de seu companheiro e o de seu filho morto. É nesse aglomerado de ossos que reside a explicação. *O corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos.* É, portanto, essa exumação simbólica que lhe permitirá especular como se desenvolveu o processo que convertera um projeto político de libertação num avatar velado do inimigo; numa estrutura tão burocrática, hierarquizada e militarizada quanto aquela que intentavam combater.

Embora seja no interior do quarto asfíxiante que se desenvolve a maior parte da narrativa – e é preciso ressaltar que, em nenhum momento, a narradora refere-se a esse ambiente como o local onde *vivem* –, é um outro espaço, apresentado logo na primeira frase do romance, que impulsiona as lembranças dessa mulher sem nome: “Estamos jogados na cama, entregues à

¹⁶⁷ No original: “Pero este es un día de un siglo distinto, de una época carente de marcas, un siglo que no nos pertenece y que, sin embargo, estamos obligados a experimentar y en este siglo parece todo irreal o prescindible, sí, prescindible. No es así, me dices, no, lo sabes, lo analizamos, estuvimos abocados a dimensionar el efecto de cada una de las palabras, lo hicimos exhaustivamente hasta que la célula comprendió, se hizo experta, intachable, orgánica. ¿Cuál célula?, te pregunto confundida, ¿cuál de todas las células? [...] tu sabes tanto como yo que la sentencia aparentemente perfecta se prestaba para caer en lo que tanto temíamos, en un reformismo que podía aniquilar los presagios de un siglo que terminó sin pena ni gloria, sin gloria, especialmente así, cautivo en su propio conformismo, incluso tú, que parecías incorruptible, hubiste de ceder, lo sabes, cediste, te entregaste a las alucinaciones que iba a produciendo el siglo para horadarse a sí mismo” (ELTIT, 2007, p.23-24).

¹⁶⁸ ELTIT, 2017, p.15, itálico nosso. No original: “Pero no puedo, no sé cómo dormir si no recupero el tramo perdido, si no sorteo el hueco nefasto del tiempo que requiero atraer” (ELTIT, 2007, p.13).

legitimidade de um descanso que merecemos”.¹⁶⁹ Um espaço ainda mais desconcertante: a cama insólita que dividem; a *sua* cama, como repete inúmeras vezes essa voz feminina. No romance, é a cama o gatilho que torna inevitável a realização desse trabalho de memória.

De modo lapidar, esta imagem potencializa cada uma das dimensões simbólicas que a rememoração interpela. Se, como já mencionamos, o quarto que o casal compartilha parece estar mais próximo de um túmulo que de uma habitação; a cama retangular que se encaixa sem respiros em seu interior; que comporta tão somente dois corpos em posição horizontal, não deixa de evocar a imagem de uma urna: “Penso enquanto meu braço entregue à vigília me tortura por *seu roçar inevitável com a parede monolítica que nos cerca*”.¹⁷⁰ Para além de insinuar a importância que terá o corpo durante toda a narrativa – afinal, não é o repouso do corpo, a função primeira desse objeto? –, de modo mais imediato, esse estranho leito tem a função de abrir o caminho para a construção da ambiguidade essencial do desaparecimento: nele, a mulher está quase sempre deitada, como se morta; mas rememorando, como se viva.

No entanto, se nos demoramos um pouco mais nessa imagem, perceberemos que, num segundo plano, ela evoca outras duas questões fundamentais: o imperativo econômico que orientou a ditadura e o *modus operandi* da *memoria pantalla* que – de tempos em tempos, é necessário reforçar – não hesita em espetacularizar o passado. A cama é, antes de tudo, uma mercadoria.¹⁷¹ E ao contrário dos corpos desaparecidos, a agenda econômica de Pinochet sobrevivera bravamente ao fim ditadura. Nesse sentido, a conversão de um objeto de consumo em lugar de rememoração é um movimento potente não só porque toca nessa continuidade – que a memória-mercadoria tanto se esforça em omitir – mas, sobretudo, porque a anarquiza: ironicamente, a motivação última daquele silenciamento é, no romance, convertida no espaço de onde ecoa a voz.

Mas, essa escolha comporta, ainda, uma terceira camada de sentido que não pode ser ignorada. A cama, sobretudo quando habitada por um casal, é um território privilegiado da sexualidade. Removendo desse espaço qualquer dose de erotismo, Eltit, a um só tempo, se apropria e subverte esse imaginário. Não por acaso, é uma cama – porque insólita e destituída de desejo – o gatilho para um trabalho de memória que confronta, obstinadamente, a deletéria persistência da dominação masculina.

¹⁶⁹ ELTIT, 2017, p.13. No original: “Estamos echados en la cama, entregados a una legitimidad de un descanso que nos merecemos” (ELTIT, 2007, p.11).

¹⁷⁰ ELTIT, 2017, p.17, *italico* nosso. No original: “Lo pienso mientras mi brazo entregado a la vigilia me tortura por su inevitable roce con la pared monolítica que nos cerca” (ELTIT, 2007, p.15).

¹⁷¹ Esse caráter de mercadoria é marcado, por exemplo, pelo modo como a narradora se refere à cama: “En esta cama interminable o de pacotilla o de espuma plástica, hundida, perversa la espuma, maldita la cama, su colchón reciclado por una extensa basura industrial” (ELTIT, 2007, p.102).

Algumas vezes me acontece: olhar para você como se não o tivesse visto nunca. E me parece surpreendente porque seu rosto perde a monotonia e ressurgue diante de mim com uma força imprevista. Um rosto que carece de antecedentes. Eu o olho e sei que você nota meu assombro. Me aterroriza que exista em você um rosto que lhe pertence. Me assusta seu nariz, a boca e a fenda imperturbável que sua mandíbula conserva. Me impressiona esse rosto, o seu, contra a parede. Noto que é sua mandíbula, seu nariz e o contorno inalienável da sua cabeça recortada contra a parede. Abre passagem na minha mente uma sensação de chacota ou de engano que me esgota ainda mais. Você sabe como eu chego cansada. Sempre. Tento distanciar a impaciência que me invade porque temo, sim, as minhas próprias reações. *A ferocidade com a qual eu poderia tentar destruir a autonomia da sua cabeça.* (ELTIT, 2017, p. 79, itálico nosso).¹⁷²

Desta crítica central irradiam todas as outras. Durante todo o período em que militaram juntos, esta mulher permaneceu subjugada à opressão de seu companheiro, a personificação de uma liderança autoritária que o tempo degenerou completamente. Esse corpo masculino degradado, a cada instante mais e mais decadente, depende, agora, dos cuidados da Mulher. Por meio de um exame minucioso, voltando-se para ele de modo quase microscópico, ela tateia os erros cometidos pela resistência. Privilegia os eventos menores; recupera cada um dos instantes “desprezíveis”. Assim opera esse anjo da História que tem forma de mulher: aproxima-se do corpo, explora-o até o limite das suas relações fisiológicas, para em seguida, afastar-se e inseri-lo num quadro analítico que o extrapola:

Volto ao quarto e, com um tom de voz excessivamente entusiasmado, aviso que já está na hora, que você tem que se alimentar. Passo o arroz, você se levanta parcialmente, cansado, com uma severidade que me preocupa. Você come quase sentado na cama. Eu o observo distraída diante de uma cerimônia já naturalizada. Lembro como, no século que de certo modo nos pertencia, eu observava com assombro as suas sentenças diante do ato alimentício [...]. *Podíamos consumir apenas o necessário para os nossos fins.* Não convinha, assim você disse, entregar-se à comida, fazer dela um lugar que acabava por ocultar o impacto da fome. A fome, eu sei, tinha para você uma *função*. A fome, você apregoou, era um estado que aprofundava o rigor e nos permitia um trabalho concreto e sustentável. Mas nunca, nunca a saciedade, isso não, você garantia, porque dessa maneira se instalava uma modorra que nos obrigava a adiar o objetivo. *Você odiava a modorra, preferindo, ainda que no desconforto, a fome.* Eu mesma pude comprovar, fiz isso quando me entreguei à glorificação dos alimentos, ao seu excesso gorduroso. Você a odiava, a gordura, o corpo gorduroso e seu brilho. Um corpo arredondado por camadas de uma gordura liquefeita que produzia aquela languidez que adia a

¹⁷² No original: “Algunas veces me sucede: mirarte como si no te hubiese visto nunca. Y me resulta sorprendente porque tu cara pierde la monotonía y resurge ante mí con una fuerza imprevista. Un rostro que carece de antecedentes. Te miro y sé que notas me asombro. Me aterroriza que exista en ti una cara que te pertenezca. Me asusta tu nariz, la boca y la hendidura imperturbable que conserva tu mandíbula. Me impresiona ese rostro, el tuyo, contra la pared. Noto que es tu mandíbula, tu nariz y el contorno inalienable de tu cabeza recortada contra el muro. Se abre paso en mi mente una sensación de burla o de estafa que me agota aún más. Sabes cómo llego de cansada. Siempre. Intento alejar la impaciencia que me invade porque le temo, sí, a mis propias reacciones. A la ferocidad con la que podría intentar destruir la autonomía de tu cabeza” (ELTIT, 2007, p.77).

agilidade, aquela agilidade que *você pedia para a célula e que, se não se adequava ao seu desejo, nós tínhamos que refazer com outros corpos disponíveis, famintos e enérgicos*. Olho você na cama, vejo você obstinado em desalojar a fome, a primeira, a fome óbvia que o invade. *Você come sem censura, de um jeito que não pode senão me resultar incômodo*. (ELTIT, 2017, p.22-23, itálicos nossos).¹⁷³

É por meio de uma reconciliação com a materialidade do corpo, suas dimensões sensoriais e afetivas que ela reelabora e reconfigura o que já foi e o que agora é. Diante desse corpo de líder degradado, ela rememora a racionalidade exagerada na qual ele apoiou cada um dos afetos de seus “subordinados”. Nesta cena, o paradoxo que se edifica pela comparação entre aquilo que um dia ele apregoou e o que agora realiza, expõe a ineficácia de seu método: a decisão de avaliar objetivamente cada um dos movimentos da célula. Ao ignorar o corpo e seus afetos; ao negligenciar a potência do sensível; ao racionalizar, enfim, todo e qualquer impulso de vitalidade, a resistência pensava se blindar dos desvios que *adiariam o objetivo*. Esta decisão, no entanto, conforma-se, agora, como o seu maior equívoco. O fracasso que experimentam – uma derrota que ela especula ter sido facilitada por esse excesso de objetividade – expõe o modo como foram esmagados e engolidos pelo tempo: naturalizam, hoje, tudo aquilo que, *num século que de certo modo os pertencia*, eles pensavam combater.

Seu tom está carregado de dor e de indolência, escreve Julián Fuks no prefácio do romance. Sua leitura coloca sempre lado a lado a contraditória lógica militante, a derrota política da resistência e a imagem desse Homem alquebrado e decadente. É essa a História que ela *reconta*: as diversas formas de violência que os levaram ao fracasso, sintetizam-se, no presente, na imagem desse corpo de homem completamente fragilizado. Nesse sentido, arriscamos, a derrota política é inseparável, em *Jamais o fogo nunca*, de uma crise da masculinidade. Uma crise que o romance elabora; uma crise à qual a ficção dá forma. Uma *partilha do sensível* que, negando-se a compactuar com a configuração vigente, desenha, em

¹⁷³ No original: “Vuelvo a la pieza y con un tono de voz excesivamente entusiasta, te advierto que estamos en la hora, que tienes que alimentarte. Te alcanzo el arroz, te levantas parcialmente, cansado, con una severidad que me preocupa. Comes sentado a medias sobre la cama. Te observo distraída ante una ceremonia ya naturalizada. Recuerdo como cómo en el siglo que, en cierto modo nos pertenecía, ya observaba con asombro tus sentencias ante el acto alimenticio. [...] Podíamos sólo consumir lo necesario para nuestros fines. No correspondía, así lo dijiste, entregarse a la comida, hacer de ella una sede que terminaba por ocultar el impacto del hambre. El hambre, lo sé, tenía para ti una función. El hambre, lo pregonaste, era un estado que profundizaba el rigor y nos permitía un trabajo concreto y sostenido. Pero nunca, nunca la saciedad, eso no, lo asegurabas, porque de esa manera se encauzaba una modorra que nos obligaba a posponer el objetivo. Odiabas la modorra, preferías, aun en la incomodidad, el hambre. Yo misma hube de comprobarlo, lo hice cuando me entregué a la glorificación de los alimentos, a su exceso graso. Tú la odiabas, la grasa, el cuerpo graso y su brillo. Un cuerpo redondeado por capas de una grasa licuada que producía esa languidez que postergaba la agilidad, esa agilidad que tú pedías para la célula y que si no se ajustaba a tu deseo, debíamos rehacer con otros cuerpos disponibles, hambrientos y enérgicos. Te miro en la cama, te veo empecinado en desalojar el hambre, la primera, la obvia que te invade. Comes sin censura, de una manera que no puede sino resultarme incómoda” (ELTIT, 2007, p.20-21).

oposição, uma outra “topografia possível” que se baseia, fundamentalmente, na exposição da obsolescência do patriarcado. Descentralização de uma lógica falocêntrica, em todos os sentidos, em cada um de seus níveis simbólicos: é isso o que o romance não cessa de edificar.

Enquanto a configuração ambígua desses corpos evoca uma fissura do passado – a máquina de desaparecimentos à qual Pinochet deu forma –; sua contínua fricção sugere uma maneira de articulá-lo. Ela, a mirada atenta; ele, os olhos cerrados. Ela, a imagem alegórica de um trabalho de memória tão dolorido quanto necessário, que, em constante vigília, cuida de corpos decadentes – vivos e mortos. Ele, a materialização de um presente displicente. Um presente em ruína que conserva, a despeito do colapso de sua *arcaica superfície*, um tom autoritário; uma tentativa de dominação tão risível, quanto persistente. Um presente que incorpora, literalmente, cada uma das dores que um passado mal lido lhe reserva; mas que, a despeito disso, insiste em demonstrar sua “lógica”; em tentar manter sob seu controle, a perspectiva.¹⁷⁴ “Mas agora este tempo final *me pertence*”,¹⁷⁵ ela diz. Nesse “agora” feminino que a memória reconfigura ele já não pode exercer nenhum tipo de domínio. Não mais. Precisa dela, está subjugado a ela. Ao seu escrutínio, à sua crítica, ao seu olhar profundamente histórico e dialético. Uma fricção de corpos que perfila uma imagem vigorosa de nosso tempo. Decadente, mesquinho e fracassado. Preso a certezas tão “técnicas” quanto ineficientes. Um tempo que carece de um efetivo trabalho de memória; que assim como esse corpo masculino, se quiser sobreviver, não pode prescindir de uma revisão crítica da História.

Em *Jamais o fogo nunca* essa revisão é elaborada desde um ponto de vista feminino. É precisamente esta escolha que oportuniza o questionamento de cada uma de nossas equívocas naturalizações. Quando o relato vem de uma mulher, o opressor não é o mesmo. Ou, pelo menos, não é somente o mesmo. No relato de uma mulher ex-militante não há espaço para maniqueísmos simplistas. A opressão que nos assola – ontem e hoje – não escolhe espectro político. Aconteceu, como nos diz a narradora, a torto e a direito. Articulada sim, de modo institucional, pelo Estado. Mas, elaborada também no seio da militância:

Frentista,¹⁷⁶ estalinista, *assassina louca*. Uma palavra atrás da outra, um conjunto de palavras elaboradas em uma equação implacável. Sílabas sonoras,

¹⁷⁴ Num trecho em que analisa o comportamento do companheiro durante as parcas caminhadas que realizam juntos, a narradora demonstra, simbolicamente, esse desejo de controle quando comenta sobre a insistência do Homem em sair sem o casaco: “Saliste, claro, desabrigado, siempre lo haces, *como si quisieras poner a prueba tu propia resistencia* o quizás *explorar en tu cuerpo los signos de una leve adversidad*”. (ELTIT, 2007, p.89, itálicos nossos).

¹⁷⁵ ELTIT, 2017, p.91, itálico nosso. No original: “Pero ahora este tiempo final me pertenece” (ELTIT, 2007, p.89).

¹⁷⁶ Julián Fuks, tradutor do romance para o português, esclarece em nota – a qual reproduzimos – o significado do termo: “Nome utilizado para referir membros e apoiadores do grupo armado chileno ‘Frente Patriótica Manuel Rodríguez (FPMR)’, que lutava contra a ditadura de Pinochet. (N. do T.)” (ELTIT, 2017, p.27).

perfeitas, que iam organizando uma cadeia harmônica a ressoar como uma recorrente ladainha. Mas algo nessa engrenagem singular me cativou ou me distraiu, e é possível que meu rosto tenha permanecido inclinado ou atento a essas palavras, pode ser, sim, que nada no meu rosto tenha acusado a ofensa. E não parece estranho que essa expressão precisa, a minha, tenha me outorgado uma distância impressionante. Penso agora, incerta, insegura, e queria lhe perguntar se por acaso, no meio do caos, minha expressão chegou a alcançar a mais insólita exoneração. Pode ser que eu tenha imaginado, pensado naquelas tardes, horas, dias incertos em que o temor diante de uma voz rotunda, sim, rotunda, pudesse me interceptar para cravar em mim *uma soma de palavras que podiam significar ou não e que, no entanto, eram capazes de destruir*. Ou era eu que me preparava para aquele instante, *eu mesma que repetia aquilo que iam dizer, que se adivinha a torto e a direito*. (ELTIT, 2017, p.27, itálicos nossos).¹⁷⁷

Ao longo de todo o romance, a narradora revisita a hierarquia de gênero que estruturou as células de resistência. No entanto, nesta cena que abre o terceiro capítulo, ela o faz de modo peculiar. Num primeiro momento, demonstra reconhecer a frequência dos abusos e das acusações que sofria quando diz que, naquela reunião, as palavras duras que lhe foram dispensadas ressoaram como uma *recorrente ladainha*. Não bastava discordar de sua inclinação para a ação direta. Aos seus companheiros não parecia possível estabelecer um debate respeitoso com uma mulher. Não podiam, portanto, prescindir de certos adjetivos. Assassina. Assassina *louca*. Em seguida, o reconhecimento da *engrenagem singular* – isto é, a maneira arдил como a opressão se desenhava dentro da célula –, que a distraiu do impacto que aquela coerção lhe causara, oportuniza, então, o desvelamento; a identificação ou o questionamento acerca de *seu* próprio erro: também ela naturalizou o assédio; também ela aceitava e, de certo modo, reproduzia – porque temia e silenciava-se diante das acusações – a opressão que se repetia *a torto e a direito*. É, portanto, a hierarquia de gênero aquilo que denuncia o cruzamento constrangedor entre ditadura e resistência.

No imaginário social a mulher é, não raro, associada à imprudência e à inobservância. Uma lógica machista que, mascarando a própria misoginia com a disparatada suposição de sermos nós mais propensas a cometer atos irrefletidos ou guiados pela impulsividade, perfila mecanismos de dominação que se “autojustificam”. São raras as verdadeiras manifestações de

¹⁷⁷ No original: “Frentista, estalinista, asesina loca. Una palabra detrás de otra, un conjunto de palabras elaboradas en una ecuación implacable. Sílabas sonoras, perfectas, que iban organizando una cadena armónica que resonaba igual que una recurrente letanía. Pero algo en ese singular engranaje me cautivó o me distrajo y es posible que me cara haya permanecido proclive o atenta a esas palabras, puede ser, sí, que nada en mi rostro haya acusado el agravio. Y no resulta extraño que esa expresión precisa, la mía, me haya otorgado una distancia impresionante. Lo pienso ahora, incierta, insegura y quisiera preguntarte si acaso, en medio del caos, mi expresión hubiese conseguido la más insólita exonación. Puede que lo haya imaginado, pensado en esas tardes, horas, días inciertos en que el temor ante una voz rotunda, sí, rotunda, me pudiera interceptar para espetarme una suma de palabras que podían o no significar y que, sin embargo, eran capaces de destruir. O era yo la que me repetía aquello que iban a decir, que se adivinaba a diestra y siniestra” (ELTIT, 2007, p.25).

racionalidade feminina. Logo, é natural que sua insurgência desperte suspeitas: submeter – sempre e continuamente – à prova sua consistência e viabilidade não é, portanto, nada além de um gesto de prudência e precaução.

Jamais o fogo nunca confronta – e de um modo inusitadamente vigoroso – esse absurdo pressuposto. Não pelo fato de ser guiado pela voz de uma mulher e tampouco por desenhar, em contraposição, um homem fragilizado e impotente. Contentar-se com a imagem de uma mulher logicamente inatacável e que, em nenhuma instância, corresponda a esse degenerado raciocínio não seria, ainda que pelo avesso, legitimá-lo? *Jamais o fogo nunca* confronta esse absurdo pressuposto porque se exime de tentar provar sua incoerência edificando uma personagem feminina cuja conduta é retilínea, blindada e inquestionável; porque, ao contrário, presta-se a enfrentá-lo dinamitando o seu princípio: a valorização – e mesmo a possibilidade de existência – de uma racionalidade fria, numérica, neutra e destituída de afetações. Negando-se, veementemente, em reconhecer essa lógica, por meio de um questionamento acerca da configuração disso que se entende por inteligibilidade, o romance não só traz à tona os submersos mecanismos de opressão e assédio que permitem a esse absurdo pressuposto manter-se de pé, como também, sugere ser esta valorização o que desencadeia uma série de consequências desastrosas. Coloca, portanto, em xeque essa descabida relação de causa e efeito sem, contudo, render-se a soluções fáceis. Critica o pensamento falocêntrico ao mesmo tempo em que se mantém distante das dicotomias simplistas.

Não por acaso é a um vestido vermelho que, de modo brilhante, Eltit recorre para elaborar essa crítica. A imagem é potente porque aglutina as três grandes questões do romance: a hierarquia de gênero que desvela a aproximação incômoda entre governo e militância; a precária “razão masculina” na qual esta última manteve-se presa e o imperativo econômico, orientado pela devoção ao mercado e ao consumo, que marcaram tanto o regime Pinochet, quanto o período posterior. Nesse sentido, Oliveira-Williams tem razão quando afirma, em seu “Discursos nostálgicos que recuerdan la revolución y escriben la historia” (2009) que esta é uma das passagens mais enigmáticas e irônicas da narrativa.

Um relato que recusa binarismos. O único trecho em que o desejo ocupa o lugar central. Uma cena que, explorando esse signo à exaustão, não se inibe e parece questionar: não seria a constante repressão dos fluxos desejantes aquilo que, longe de aniquilar, os mantém em estado de latência? Não seria essa coerção o que acaba por oportunizar que o desejo se manifeste sob a forma do consumo alienado? Não seria, justamente, a negligência do afeto o que desenha essa relação de sinonímia como sendo a única possível? Uma cena ambígua que de modo

absolutamente desconcertante expõe, a um só tempo, a configuração artilosa do desejo de consumo e sua contraditória potência redentora:

Lembro que saí à rua num ato completamente desatinado, rompendo qualquer lógica de segurança. *Saí à rua, caminhei por calçadas expondo minha figura já abertamente deformada.* E de repente experimentei o impacto diante daquele vestido que, ainda que eu tenha me negado a reconhecer, *ocupou inteiramente meu desejo* e se apoderou da minha mente em ondas desejanter e secretas. O vestido que deteve meus passos na rua e me confrontou à vitrine e, subitamente, eu quis, eu quis o vestido, amei o vestido, me apaixonei de imediato. *Seu tecido, seu corte, seu desenho e a urgente, enlouquecida necessidade de comprar o vestido, de me vestir, exibi-lo em mim, comer o vestido, devorá-lo inteiramente, gastar no tecido, no desenho, no corte, me entregar sem pudor, alheia a qualquer átomo de culpa, a um prazer bacante e absoluto com a exterioridade,* a superfície mais daninha a que eu podia entregar meu corpo. *Renunciar à renúncia* que fizemos nos primeiros anos em que nos refugiamos de uma vez e para sempre atrás de um *desprezo consistente.* *Lutei para tirar as calças desorbitadas, a blusa amorfa, o colete, queimá-los, aniquilá-los na potência devastadora de uma fogueira e acudir cega ou virginalmente em direção ao vestido para renascer ou ressurgir ou evitar um destino marcado pelo excesso total de corpo, pela ausência de contornos,* um corpo que tinha experimentado a história nua ou real, *uma história que em toda extensão de seu tempo incomensurável teve que se dedicar sempre a aniquilar.* Assumimos isso, tomamos a direção inamovível de uma escassez realmente militante, austera, os dois, sua austeridade, minha austeridade. A não ser naquele dia. O que aconteceu naquele dia? O que aconteceu *comigo ou conosco para que desencadeasse em mim a alienação de uma vitrine cosmética e reprovável?* O que aconteceu em mim para que eu parasse e me entregasse a um desejo infame que rompeu a qualidade mais pétrea dos meus ossos? A imagem do vestido os debilitou, de certo modo, os desprezou: meus ossos aos meus ossos. Meu olhar ávido, *um desejo que explodiu imprevisível, que rompeu limites, cada uma das estratégias que tive ou tivemos que construir e que possibilitou que os ossos rodassem feito cacos rumo à mais incrível alienação.* Sim, eu mesma, *especializada em linguística e absolutamente consciente da rejeição como procedimento imperativo e liberador,* me vi diante de uma vitrine que me convocava em direção a um *vestido tortuoso,* desenhado para seduzir e fugir dos avatares de uma história, um vestido que ia me liberar da infâmia, que ia me distrair de um poder que finalmente tinha me perfurado até a medula dos ossos. Sim, um poder que

tinha ofendido a única consistência do corpo, que, sabíamos, era primordialmente ósseo. (ELTIT, 2017, p.112-114, itálicos nossos).¹⁷⁸

Uma vitrine, a expressão mais eloquente do capital. Uma fantasmagoria, a síntese da fugacidade e da frivolidade do consumo. Uma indumentária “especificamente” feminina. O desejo reprimido convertido na necessidade, quase irrefreável, de consumir um vestido. Vermelho. Um vestido vermelho que sintetiza e expõe, pelo menos, duas questões fundamentais. A primeira refere-se à avidez da narradora por recuperar sua *figura já abertamente deformada*. Poderíamos nos perguntar, então, de que deformação se trata: a qual imagem ela se refere? Mulher e militância, arriscamos. A deformação do papel que deve exercer uma mulher na militância. “Eu tinha me transformado numa não, não, nunca oficializada subalterna sua”,¹⁷⁹ ela recorda pouco antes de relatar esse episódio. Seu “prestígio como analista”, sua passagem “indiscutível e memorável por cada uma das escolas de quadros”, toda sua “experiência prolongada e aguda no ramo da linguística”¹⁸⁰ deformadas por uma lógica masculina. Ignoradas, as suas habilidades; incompatíveis com o papel subalterno que era obrigada a desempenhar em cada uma das células. A paixão pelo vestido, seu impulso de devorá-lo inteiramente, de exibi-lo em seu corpo é, antes de tudo, a manifestação do desejo de marcar seu espaço *como* mulher; de negar esse apagamento; de evidenciar sua importância sem

¹⁷⁸ No original: “Recuerdo que salí a la calle en un acto completamente desatinado, quebrando cualquier lógica de seguridad. Salí a la calle, caminé por las veredas exponiendo mi figura ya abiertamente deformada. Y de pronto experimenté el impacto ante ese vestido que, aunque me negué a reconocerlo, ocupó enteramente mi deseo y se apoderó de mi mente en oleadas anhelantes y secretas. El vestido que detuvo mis pasos en la calle y me enfrentó a la vitrina y, súbitamente, lo quise, lo quise, lo amé, me apasioné de inmediato. Su tela, su caída, su diseño y la urgente, enloquecida necesidad de comprar el vestido, vestirme, exhibirlo en mi, comerme el vestido, devorarlo enteramente, gastar en la tela, en el diseño, en la caída, entregarme sin pudor, ajena a cualquier átomo de culpa, a un placer bacanal y absoluto con la exterioridad, la superficie más dañina en la que podía recalar mi cuerpo. Renunciar a la renuncia que hicimos en los primeros años en que nos refugiábamos de una vez y para siempre detrás de un consistente desprecio. Luché por sacarme los pantalones desorbitados, la blusa amorfa, el chaleco, quemarlos, aniquilarnos en la potencia devastadora de una hoguera y acudir ciega o virginalmente hacia el vestido para renacer o resurgir o evitar un destino marcado por el exceso total de cuerpo, por la ausencia de contornos, un cuerpo que había experimentado la historia que en toda la extensión de su tiempo inconmensurable, hubo de volcarse siempre a aniquilar. Lo asumimos, tomamos la dirección inamovible de una parquedad realmente militante, austera, los dos, tu austeridad, mi austeridad. Salvo este día. ¿Qué había pasado ese día?, ¿qué me pasó o nos pasó para encadenarme a la alienación de una vitrina cosmética y reprochable?, ¿qué sucedió en mí para detenerme y entregarme a un deseo infame que rompió la calidad más pétrea de mis huesos? La imagen del vestido los debilitó y, en cierto modo, los depreció: mis huesos a mis huesos. Mi mirada ávida, un deseo que estalló imprevisible, que rompió límites, cada una de las estrategias que hube o hubimos de construir y que possibilitó unos huesos rodando hechos trizas hacia la más increíble alienación. Sí, yo misma, especializada en lingüística y absolutamente consciente del rechazo como procedimiento imperativo y liberador, me vi ante una vitrina que me convocaba hacia un vestido tortuoso, diseñado para seducir y huir de los avatares de una historia, un vestido que me iba a distraer de un poder que finalmente me había perforado hasta la médula de los huesos. Sí, un poder que había ofendido la única consistencia del cuerpo que sabíamos era primordialmente óseo” (ELTIT, 2007, p. 110-111).

¹⁷⁹ ELTIT, 2017, p.112. No original: “Me había convertido en una no, no, nunca oficializada lugarteniente” (ELTIT, 2007, p.110).

¹⁸⁰ ELTIT, 2017, p.112. No original: “prestígio como analista”; “indiscutible y memorable por cada una de las escuelas de cuadros”; “experiencia prolongada y aguda en la rama de la lingüística” (ELTIT, 2007, p.110).

prescindir de seu corpo de mulher. De modo muito potente, a cena desenha a dimensão do domínio a que fora submetida a narradora: a repressão sofrida por esse corpo feminino dentro do ambiente da resistência fora tão violentamente intensa que, não podendo mais suportá-la, a *analista qualificada* se rende àquilo que combate porque precisa converter esse silenciamento em grito. Um gesto, sem dúvida, ambíguo: se o aproximamos ao tipo de sociedade que, de um lado, o Estado barbaramente intentava construir e que, de outro, a oposição se empenhava em combater, é imperativo levar em conta seu contorno de subordinação e de sujeição; mas, se ao contrário, o conjugamos às imposições e restrições impostas a essa mulher pela organização militante, torna-se igualmente necessário reconhecê-lo como um ato de transgressão e de libertação.

A segunda questão, também fundamental e inseparável desta primeira, relaciona-se à crítica da racionalidade militante que não cessou em reprimir todo e qualquer gesto que se afastasse das premissas de um projeto previamente estabelecido. Um projeto que não admitia nem desvios, nem concessões; que ignorou a dimensão do desejo e desprezou o corpo e seus movimentos vitais. Uma racionalidade – ela parece sugerir – que a militância incorporou de seu opositor uma vez que, como ele, não hesitou em reprimir, controlar, uniformizar e transformar o corpo – sobretudo o *seu* corpo – num dispositivo totalmente disforme (*Lutei para tirar as calças desorbitadas, a blusa amorfa, o colete, queimá-los, aniquilá-los na potência devastadora de uma fogueira*); num maquinário pragmático e programado cujos movimentos deveriam ser rigorosamente calculados e precisos. Mas, esta crítica é também autocrítica. Depois de rememorar sua devoção pelo vestido, a Mulher volta a questionar:

*Mas o que aconteceu naquele dia?, no dia em que meus ossos fraquejaram diante de algo tão irrisório ou miserável como um tecido e um desenho que afinal espreitava em cada uma das vitrines diante das quais não, não, nunca parávamos porque conhecíamos sua estrutura e o poder do qual emanavam, a transparência do vidro, e que num minuto incompreensível abriram em mim o horizonte de um desejo que tínhamos proibido porque entendíamos ou eu entendia, com o convencimento próprio de uma *analista qualificada*, que por trás de cada uma das vitrines jazia o fantasma expansivo de uma dominação que calava até a fortaleza dos ossos, que fazia dos ossos pó para permitir o triunfo de uma carne ávida, insaciável nas vitrines, contingente a carne, cativa e alienada e disponível para dar as costas à história e ao materialismo extraordinário e majestoso dos ossos. O que aconteceu?, me pergunto, lhe pergunto, naquele instante, exatamente naquele dia, como eu pude esquecer a frase, a lenda, o lema, a iluminação de um conceito que eu conhecia ou que os meus ossos recitavam sem duvidar, sem pausa, sem o menor titubeio: Mediante a exploração do mercado mundial, a burguesia deu um caráter*

cosmopolita à produção e ao consumo de todos os países. (ELTIT, 2017, p. 114, itálicos nossos).¹⁸¹

Não responde. A pergunta é, arriscamos, retórica. Em sua reflexão está implícito o que aconteceu: o desejo é o motor do consumo. Ao descuidar-se por completo de uma dimensão afetiva; ao reduzir a vida à pura racionalidade, a célula abriu as fendas em que se alojaram seu fracasso. Reprimindo os fluxos desejantes, a resistência os manteve em estado de latência e possibilitou que, nesta cena emblemática, sua explosão tomasse a forma do consumo e da alienação. Negando-se em discutir a potência do circuito dos afetos, a estrutura programática militante criou, em certa medida, as condições que permitiram ao inimigo definir e direcionar o desejo dos corpos como melhor lhe conviesse (*abriram em mim o horizonte de um desejo que tínhamos proibido*).

Mas, se é o questionamento do absurdo pressuposto de que a mulher é mais propensa a cometer atos irrefletidos ou guiados pela impulsividade aquilo que *Jamais o fogo nunca* confronta, não seria um contrassenso a elaboração de uma cena na qual é, justamente, a Mulher quem fraqueja *diante de algo tão irrisório ou miserável como um tecido e um desenho*? Tomar esse episódio tão somente como uma contradição ou como uma espécie de ato falho do romance é demasiado simplista. Para alcançarmos o modo como Eltit constrói esse confronto é preciso fazer o esforço de ler aquilo que não está explicitamente escrito; é preciso dar atenção ao que está submerso. A reflexão que a cena suscita extrapola o episódio narrado e, ao fazê-lo, exige que o leitor mimetize o gesto que a narradora elabora durante todo o romance: para alcançar a dupla crítica que essa cena edifica, também nós não podemos prescindir de um exercício dialético.

Quando coloca em pauta a necessidade de não se desprezar uma dimensão afetiva; quando insinua ser essa negligência um erro importante da estrutura militante, a Mulher, por meio da rememoração do passado, desvela o presente. O da narrativa e o nosso. Ao ponderar que, naquele dia, voltou-se para o vestido *para renascer ou ressurgir ou evitar um destino*

¹⁸¹ No original: “Pero ¿qué pasó ese día?, el día en que flanquearon mis huesos ante algo tan irrisorio o miserable como una tela y un diseño que después de todo acechaba en cada una de las vitrinas frente las cuales no, no, nunca nos deteníamos porque conocíamos su estructura y el poder que del cual emanaban, la transparencia del vidrio, y que en un minuto incomprensible abrieron en mí el horizonte de un deseo que habíamos proscrito porque entendíamos o entendía, con el convencimiento propio de una analista calificada, que detrás de cada una de las vitrinas yacía el fantasma expansivo de una dominación que calaba incluso la fortaleza de los huesos, que hacía polvo los huesos para permitir el triunfo de una carne ávida, insaciable en las vitrinas, contingente la carne, cautiva y alienada y disponible para darle la espalda a la historia y al materialismo extraordinario y majestuoso de los huesos. ¿Qué pasó?, me pregunto, te pregunto, en ese instante, ese día exactamente, cómo pude olvidar la frase, la leyenda, el lema, la iluminación de un concepto que yo conocía o que mis huesos recitaban sin dudar, sin pausa, sin el menor titubeo: ‘Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía ha dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países’” (ELTIT, 2007, p.112).

marcado, ela não parece descrever uma cena que, hoje, somos nós quem protagonizamos? Como não questionar, diante desta lembrança, a maneira mecânica como temos replicado esse seu gesto desatinado? Também nós não abrimos as fendas por onde se alojam o fracasso a cada vez que depositamos no mercado – sobretudo naquele publicitário – a esperança da constituição de espaços mais diversos e inclusivos? Não temos, também nós, *vestidos tortuosos* que cremos serem capazes de nos *liberar da infâmia*? E que, no entanto, não fazem mais que nos *distrair de um poder que nos perfura até a medula dos ossos*? Mas, se estamos até certo ponto conscientes disso, a que se deve nossa insistência nessas formas ilusórias de libertação?

É por esta razão que a configuração da cena nos parece especialmente potente: o relato dessa mulher evoca a inseparabilidade entre a hierarquia de gênero – e, por extensão, subrepticamente, também aquela de raça e classe – e a estrutura do todo social. Submissões e sujeições criadas não somente pelas instâncias institucionais de poder – sejam elas autoritárias ou falsamente democráticas – mas, também, muitas vezes reproduzidas no interior dos vários movimentos de resistência, do passado e do presente. Ao ignorar a exclusão estrutural de determinados grupos¹⁸² não fazemos mais que *criar e exhibir* as fragilidades que não cessam de ser cooptadas pelo inimigo. E, por isso mesmo, é a Mulher quem fraqueja: não por ser a suscetibilidade uma característica, por assim dizer, intrínseca ao feminino; mas porque o contínuo silenciamento que lhe fora imposto oportunizou a abertura do espaço onde a vulnerabilidade se alojou. Não é, portanto, a mulher quem está, *naturalmente*, mais vulnerável ao erro; é a racionalidade masculina e hegemônica que nos torna cada vez mais suscetíveis; que nos impele a acolher as mais perversas formas de legitimação porque, expostas constantemente aos mais variados tipos de opressão, tal como a narradora, não nos sentimos autorizadas a ignorar as poucas chances de converter nosso silenciamento em grito.

Mas, longe de legitimar o consumo alienado como um meio de libertação, o romance confronta o absurdo pressuposto no qual fundamenta-se a lógica falocêntrica tecendo uma dupla crítica: de um lado, desnaturaliza a suposição misógina que o sustenta ao perscrutar a origem dessa fragilidade “intrinsecamente” feminina; de outro, sugere ser o contínuo fracasso desse nosso presente – simbolizado, aqui, pelo desejo de consumo irrefreável – uma espécie de consequência dessa hegemônica racionalidade castradora, débil e negligente. Assim, sem perder de vista a imagem do inimigo mais evidente, *Jamais o fogo nunca* não se exime de interpelar, também, o *modus operandi* daqueles que se colocavam – e ainda se colocam – do lado oposto. A essa reflexão feminina, que se presta a compreender o que já foi e o que ainda

¹⁸² Referimo-nos às pessoas em condição de extrema pobreza; às mulheres; aos indígenas; aos negros e negras; à população LGBTQI+, para citar apenas alguns grupos continuamente excluídos do todo social.

é, certas perguntas são inescapáveis. Qual é a medida da distância – porque, sim, há uma distância e isso não pode jamais ser ignorado – que separa a opressão do regime ditatorial e aquela da militância? Como podem polos tão antagônicos cruzarem-se em determinados pontos? O que se esconde por detrás dessa nossa derrota que parece estar, ainda, em curso? Daí a importância da revisão crítica. Daí a relevância da rememoração. Daí a necessidade de resgatar e expor opressões submersas que, não apenas não se prendem a determinados grupos ou espectros políticos, como também atravessam, incansavelmente, o tempo histórico.

É pelo fato mesmo de tentar corresponder àquilo que a hegemônica lógica masculina julgava ser ideal, recitando *sem duvidar, sem pausa, sem o menor titubeio* as diretrizes teóricas que a orientava, que a Mulher foi “capturada” por esse tortuoso vestido, infame e libertador. Nesse sentido, o que essa passagem enigmática parece, sub-repticiamente, sugerir é a ineficácia do gesto repetitivo de direcionar a crítica apenas aos inimigos mais escandalosamente visíveis. O que esta passagem enigmática parece sugerir é que um combate à opressão que não se perfaz pelo questionamento de seus critérios de valoração está, de antemão, fadado ao fracasso. Em última instância, o que a revisão desse episódio incômodo, irônico e ambíguo traz à baila é a debilidade de um programa político falocêntrico que, porque exageradamente “lógico”, não apenas tornou-se incapaz de vislumbrar, como também, em certo sentido, possibilitou a construção da armadilha na qual, cedo ou tarde, cairia.

Mas, se no passado, a Mulher acolhera sem qualquer ressalva as orientações e ocupou, de modo resignado, cada uma das posições que lhe foram impostas, no presente da rememoração o erro não se repete: seu trabalho de memória – ao voltar-se para materialidade do corpo e para potência dos afetos – aponta, justamente, para uma inversão. A legitimidade de uma razão feminina, é o que reivindica essa mulher. Uma forma de resistência que não ignore a dimensão sensível; que se negue a medir a consistência de seus procedimentos pela métrica masculina. Uma forma de resistência que se fundamente num outro tipo de inteligibilidade: é por meio de uma rejeição enfática da racionalidade instrumental que essa mulher expõe a potência crítica de suas reminiscências sensoriais.

2.2 A potência política da reminiscência sensível

Constelações afetivas, pulsações, fluxos descontínuos. *O atlas humano* e a *desagregação de suas partes*. Corpo-matéria, corpo político, corpo-memória. Um corpo que é suporte, objeto e instrumento, ao mesmo tempo. Delirantemente lúcido, pensa pelos sentidos: um corpo-consciência que ignora o equilíbrio e a sensatez. Anacrônico, potente e inoperante. Contraditoriamente coerente, ativamente em suspensão. Um caleidoscópio orgânico no qual sobrepõem-se fragmentos, espaços e temporalidades. Assim se organiza a imagem central de *Jamais o fogo nunca*.

É justamente por constituir-se pela ambiguidade que esse corpo desenhado por Eltit torna-se capaz de aglutinar imagens tão vigorosas quanto contraditórias. Funcionando como uma espécie de catalizador de demandas, esse corpo feminino torna visível, a um só tempo, o rastro do desaparecimento – e da morte – e o controle biopolítico da vida. Expõe tanto as opressões simbólicas de gênero, quanto as inscrições físicas da tortura. Nesta sua indeterminação, abstrações sensoriais e concretudes fisiológicas compartilham não só o mesmo espaço mas, também, o mesmo grau de importância. Nesse sentido, muito mais que elaborar uma reflexão *sobre* o corpo e a História, o que *Jamais o fogo nunca* perfila é uma provocação *por meio* de um corpo que *atravessa* a História.

O indicativo mais marcante desse gesto talvez seja a ausência de nomes. Poderíamos dizer, seguindo a linha interpretativa que ora propomos, que a recusa de Eltit em nomear essas personagens passa pelo fato de serem, ambos, corpos desaparecidos; corpos dos quais a identidade fora arrancada brutalmente pelas mãos do Estado. Embora nos pareça plausível e coerente, essa leitura é ainda muito simplista. Acercar-se da História por meio de uma subjetividade que já não é sujeito é, antes de tudo, tomar uma posição em relação ao passado. Por ser anti-cartesiano, esse corpo não tem qualquer compromisso com a sobriedade. Ignora, portanto, o imperativo de neutralidade racionalista. Rejeita a objetividade do historicismo, recusa a evolução cronológica do tempo. Menos interessado em reconstituir os fatos que em lembrar e perscrutar os afetos, o trato desse corpo feminino com o passado cumpre-se na embriaguez.¹⁸³ Um outro eco benjaminiano.

Em seu “A caminho do planetário” – o último fragmento de *Rua de mão única* –, Walter Benjamin, retomando as palavras de Hilley, escreve que “a terra pertencerá unicamente àqueles

¹⁸³ Essa nossa frase é uma menção indireta àquela escrita por Walter Benjamin. Lê-se, no último fragmento de *Rua de mão única*: “o trato dos antigos com o cosmos cumpria-se na embriaguez” (BENJAMIN, 1987, p.68).

que vivem das forças do cosmos”¹⁸⁴ e que esta força, essa experiência cósmica, tem seu naufrágio anunciado com “o florescimento da astronomia” já no início da Idade Moderna. O que o filósofo observa nesse impulso racionalista que guiou Kepler, Copérnico e Tycho Brahe – o qual define como um *acentuar exclusivo de uma vinculação ótica com o universo* –, é um signo precursor: um dado que trazia à luz aquilo que viria a ser a essência do sujeito moderno. Neste fragmento, sua crítica volta-se para a relação que este último estabelece com a natureza. O filósofo nos dirá que relacionar-se *oticamente com o universo* – isto é, com uma frieza ostensiva e de modo puramente técnico – é, antes de mais nada, tratá-lo como um objeto a ser explorado e dominado. Ao destrutivo olhar moderno, Benjamin opõe, então, a profícua embriaguez dos antigos: uma experiência regida por uma força vital, “uma força instintiva não domesticada, avassaladora, incontrolável e evanescente, que escapa ao controle meticuloso da razão”.¹⁸⁵ Uma força sensível e corporal.

O filósofo adverte, no entanto, “que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos”.¹⁸⁶ Daí que Benjamin considere ser a fase mercantilista da Idade Moderna, a origem do ocaso que a sociedade capitalista experimentaria: o sujeito cartesiano é, por princípio, incompatível com a embriaguez porque é incapaz de reconhecer tanto seu contorno comunitário, quanto a legitimidade do contato com o universo que ela oportuniza. Contrariando o que postula o racionalismo burguês, Benjamin não considera ser esta uma experiência individual próxima ao devaneio místico, mas “a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro”,¹⁸⁷ ele escreve. O caminho dos modernos é, portanto, ameaçador porque considera a experiência da embriaguez como irrelevante e descartável; porque, em última instância, retira do corpo sua potência sensível e o converte num mero instrumento ótico.

Quando deixa de compreender-se como parte do universo para declarar-se o seu senhor; quando toma racionalidade científica como o único filtro mediador legítimo, o sujeito moderno ignora a dinâmica fundamental da embriaguez: elabora aproximações que carecem de distanciamento. Ao voltar-se para as coisas do mundo com o mero objetivo de verificar sua utilidade prática, negligencia suas dimensões históricas. Com o fim do mercantilismo, esta lógica perversa passaria a prestar seus serviços ao capital: a mesma razão que estabeleceu e fixou o significado e a utilidade de cada uma das “coisas”, também determina, agora, o sentido

¹⁸⁴ BENJAMIN, 1987, p.68.

¹⁸⁵ SCHLESENER, 2003, p.258.

¹⁸⁶ BENJAMIN, 1987, p.68.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

da vida. É precisamente neste ponto, diria Benjamin, que nos distinguimos por completo dos antigos. Nosso impulso racional interfere diretamente no modo como compreendemos a temporalidade: filtrada pelos interesses do capital, nossa percepção é domesticada, submissa e condicionada a considerar que o tempo do universo é o tempo cronológico do trabalho, porque a razão do mundo – a única possível – é aquela da produtividade. Nesse sentido, o mesmo pressuposto que orienta os “avanços” científicos, edifica a História como um acúmulo de catástrofes: essa racionalidade, escreve Benjamin, “se panteou da maneira mais terrível” na primeira guerra: “correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu [...] e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra”.¹⁸⁸ E acrescenta: “Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica”.¹⁸⁹

Embora tenha sido escrito doze anos antes das Teses, neste breve texto já é possível entrever alguns traços do “novo conceito de História” que, mais tarde, elas construiriam. Evidentemente, em 1928,¹⁹⁰ o filósofo não poderia prever que os *gases* e as *forças elétricas* lançadas sem pudor ao *campo aberto da paisagem*, poucos anos depois, atravessariam também, corpos desumanizados.¹⁹¹ Contudo, ainda que não tenha presenciado a abrangência destrutiva que a técnica – naquele mesmo século XX – ainda alcançaria, Benjamin, com uma impressionante antecipação, aponta para aquela que talvez seja a ruptura mais radical que a crença na inevitabilidade do progresso perfilaria: a separação absoluta entre o corpo e sua humanidade. Curiosamente, em *Jamais o fogo nunca*, é também à dimensão ótica que Eltit recorre para criticar a racionalidade excessiva que guiou as ações da militância:

Pensamos de maneira obsessiva nos olhos, os meus, os seus, os nossos. Percorremos o atlas humano, o mais compacto, mas, na verdade, nossa atenção está concentrada na desagregação de suas partes, a ampliação desmedida e artificial de cada um dos órgãos e, ali, é claro, aquele olho enorme com suas relações intrincadas. Como conseguimos suportar, como pudemos viver com olhos que se esgotariam até atacar progressivamente a decisão e a

¹⁸⁸ BENJAMIN, 1987, p.68-69.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Segundo Bernd Witte, autor da biografia de Benjamin, o livro *Rua de mão única* foi publicado, pela primeira vez, em 1928 pela editora Rowohlt. Os textos que compõem o livro, no entanto, já haviam sido publicados nos cadernos culturais de grandes jornais a partir de 1925. Cf. WITTE, Bernd. Walter Benjamin: uma biografia. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

¹⁹¹ Referimo-nos aqui, evidentemente, à catástrofe da *Shoah*, cujas imagens mais dilacerantes talvez sejam as câmaras de gás que mataram centenas de milhares de judeus nos campos de extermínio. Mas não só. Também os corpos torturados pelas ditaduras latino-americanas foram desumanizados e experimentaram a face mais cruel dos “avanços” científicos. Choques elétricos e a introdução intravenosa de substâncias químicas, por exemplo, eram formas de tortura muito recorrentes no período Pinochet.

direção do olhar. Observo o seu olho. Abro ao máximo o seu olho com os meus dedos. (ELTIT, 2007, p.57).¹⁹²

Mas não é unicamente a predileção por uma mesma imagem que Eltit compartilha com Benjamin. Ao longo de todo romance – e, especialmente nesta cena – a narradora, porque guiada pela embriaguez, torna-se capaz de acercar-se do que está perto e do que está distante. A questão não é perceptível apenas pelo fato de ser sua existência, por princípio, “embriagada” – afinal, não é este um corpo que está vivo e morto ao mesmo tempo? –; não somente porque relata seu contato com o olho do companheiro de forma quase ébria, mas sobretudo, porque é com a ponta dos dedos, com a materialidade do corpo, que a Mulher analisa o órgão e todas as *suas relações intrincadas*. Elabora, portanto, uma leitura que é da ordem do sensível e nisto reside sua potência:

Deixe eu observar o seu olho. Para quê?, você diz. Para vê-lo, para comprovar o olho. Está bem, está bem, você me responde e permite que *meus dedos se esmerem, o abram, ridicularizando sua pálpebra*, para sobressaltar assim o seu horrível globo ocular a ponto de que pareça fora de si mesmo. Eu seguro seu olho aberto entre os meus dedos. Um olho vivo, móvel, firme, mas falece, eu sei, o olho. Aproximo mais e mais a pequena lâmpada, *mas não basta ao meu próprio olho, esta notória debilidade ocular*. [...] *O olho não vê nada, eu digo, não, nunca, é o cérebro, eu digo, trata-se de uma ordem*. Tento dar um tom especial à palavra ordem, enfatizá-la e, *como sempre acontece, para meu pesar*, repito a palavra e acrescento: *ele entrega uma ordem ao nervo óptico*. Tenho certeza de que é assim e, no entanto, *me deixo invadir pela dúvida que me assalta sobre a realidade da vinculação entre o cérebro e o nervo óptico*. Exploro com o nó de um dos dedos, o da mão esquerda, o seu globo ocular. Toco. É aquoso. (ELTIT, 2007, p.57-58, itálicos nossos).¹⁹³

Aqui, o olho é, inicialmente, explorado em sua dimensão biológica. Para referir-se a ele, a Mulher ancora-se em termos científicos. O método dessa observação, no entanto, é sensorial. Sua aproximação é física. Seus instrumentos, orgânicos. Por meio do tato, ela comprova a liquidez de seu objeto de análise. É, portanto, privilegiando a dimensão corporal que ela se

¹⁹² No original: “Pensamos de manera obsesiva en los ojos, los míos, los tuyos, nuestros ojos. Recorremos el atlas humano, el más compacto, pero, en realidad, nuestra atención se centra en la desagregación de sus partes, la ampliación desmesurada y artificiosa de cada uno de los órganos y allí, por supuesto, ese enorme ojo con sus intrincadas relaciones. Es espantoso el ojo, monstruoso y ramificado. Cómo podemos soportarlo, cómo pudimos vivir con unos ojos que se iban a agotar hasta atacar progresivamente la decisión y la dirección de la mirada. Miro tu ojo. Te abro al máximo el ojo con mis dedos” (ELTIT, 2007, p.55).

¹⁹³ No original: “Déjame mirarte el ojo. ¿Para qué?, dices. Para verlo, para comprobar el ojo. Está bien, está bien, me contestas y permites que mis dedos se esmeren, lo abran, ridicularizando tu párpado, para revelar así tu horrible globo ocular al punto que parece fuera de sí mismo. Tengo tu ojo abierto entre mis dedos. Un ojo vivo, móvil, seguro, pero fallece, lo sé, el ojo. Acercó más y más la pequeña lámpara, pero le basta a mi propio ojo, esa notoria debilidade ocular. [...] El ojo no ve nada, te digo, no, nunca, es el cerebro, te digo, se trata de una orden. Intento darle un sesgo especial a la palabra orden, enfatizarla y, como siempre me sucede, a mi pesar, repito la palabra y agriego: le entrega una orden al nervio óptico. Estoy segura que es así y sin embargo me deixo invadir por la duda que me asalta ante la realidad del contubernio entre el cerebro y el nervio óptico. Exploro con la yema de uno de mis dedos, el de la mano izquierda, tu globo ocular. Lo toco. Es acuoso” (ELTIT, 2007, p.55-56).

dispõe a perscrutar a natureza do olho. Mas a *embriaguez é a experiência na qual nos asseguramos do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro*. Depois de aproximar-se do olho, de tocá-lo e avalia-lo à exaustão, a Mulher percebe a necessidade de um outro movimento. Ela então se afasta para alcançar o que está distante:

Um líquido frio e tênue, cristalino. Digo: cristalino. [...] Eu gostaria de lhe dizer, quem se importa com seu olho, *quem se importa com os seis segundos que suas pálpebras suportam*. Em vez disso, *de maneira robótica, me refiro ao humor vítreo e ao humor aquoso*. Na parte posterior o vítreo, e na parte exterior o aquoso. Por isso tenho a possibilidade de passar suavemente o nó de um dos dedos no seu globo ocular e ter a certeza de que esse toque sutil não o vai danificar, porque o que apalpo na realidade é o humor aquoso que está ali para proteger. É o que eu faço. *Mas não serve. Não consigo entender a natureza do seu olho nem do meu e só presumo o olhar*. Em sua máxima plenitude ou em sua decadência ali está o olhar, aquoso e vítreo, mas cerebral, um olhar cerebral, o seu ou o nosso, um olhar de raiz nervosa ainda que dominado inteiramente por *um cérebro que nos acostumamos a administrar*. Um olhar, assim decidimos, oportuno, externo. (ELTIT, 2007, p.58-59, *itálicos nossos*).¹⁹⁴

Paradoxalmente ela está imersa e resistente à racionalização que questiona: a investigação sensível que executa é atravessada pela frieza da racionalidade científica. Toca o olho, sente nas mãos cada uma de suas propriedades, entretanto, apesar disso, se apega a termos genéricos que tão logo se mostrarão ineficazes. Uma vez mais, Eltit opta pela ambiguidade. Mas não por acaso. É, precisamente, por meio do desacordo que a potência elucidativa da embriaguez torna-se evidente. De maneira quase contraditória, a cena tece, então, uma dupla crítica: de um lado exhibe o modo como a Mulher é condicionada a racionalizar toda e qualquer experiência; de outro, demonstra a precariedade desse condicionamento. Mas a percepção dessa precariedade só se torna possível porque seu contato com o olho é elaborado desde uma dimensão sensível. É somente porque não prescinde da sensibilidade que a Mulher percebe seu impulso pela racionalização como um gesto naturalizado que precisa ser interrompido. Ela, então, desconfia de seu próprio direcionamento; nota que é *robótica*, a maneira como elabora a descrição e insubordina-se: desvia o sentido de sua busca. Há questões que escapam à explicação técnica. É demasiado débil a dimensão ocular. Se visto unicamente de perto, o olho

¹⁹⁴ No original: “Un líquido frío y tenue, cristalino. Digo: cristalino. [...] Me gustaría decirte, a quién le importa tu ojo, a quién le importan los seis segundos que soportan tus párpados. En cambio, de manera robótica, me refiero al humor vítreo y al humor acuoso. En la parte posterior el vítreo y en la exterior el acuoso. Por eso tengo la posibilidad de pasar suavemente la yema de uno de mis dedos por tu globo ocular y tener la certeza que ese roce no te va a dañar, porque lo que en realidad palpo es el humor acuoso que está ahí para proteger. Eso es lo que hago. Pero no sirve. No consigo entender la naturaleza de tu ojo ni el mío y sólo presumo la mirada. En su máxima plenitud o en su decadencia allí está la mirada, acuosa y vítria, pero cerebral, la tuya o la nuestra, una mirada de raíz nerviosa aunque dominada enteramente por un cerebro que nos acostumbramos a administrar. Una mirada, así lo decidimos, oportuna, externa” (ELTIT, 2007, 55-57).

resume-se à pura biologia. O distanciamento – do qual não pode prescindir a experiência da embriaguez – no entanto, revela sua dimensão de “olhar”. Esta, sim, profundamente histórica. A individualidade do olho, a coletividade do olhar: essa relação elaborada pelo corpo embriagado da narradora dialoga com uma questão cara à filosofia de Walter Benjamin. Como se sabe, o “novo conceito de História” proposto pelo filósofo rompe, definitivamente, com aquele edificado pelo positivismo historicista. A sétima Tese expõe a questão de modo bastante claro. Escreve Benjamin:

Ao historiador que quiser reviver uma época, Fustel de Coulanges recomenda banir de sua cabeça tudo o que saiba do curso ulterior da história. Não se poderia caracterizar melhor o procedimento com o qual o materialismo histórico rompeu. (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 70).

Este é, certamente, o ponto em que estas duas visões se tornam mais distantes. Enquanto o positivismo historicista reclama por um historiador neutro, que se distancia de si e de seu contexto para aproximar-se de seu objeto; Benjamin reivindica o oposto: o materialista histórico deve, a um só tempo, voltar seu olhar ao passado e manter-se fixo no presente. Mas a crítica do filósofo vai além. Para Benjamin, a objetividade que norteia a pesquisa historicista não passa de mera aparência. Não somente porque a pura neutralidade é, por princípio, um gesto irrealizável, mas sobretudo porque ela esconde uma identificação afetiva com o vencedor. A lógica positivista – porque crê ser possível a escrita de uma História universal – empenha-se em realizar a descrição pormenorizada dos fatos *tal como eles ocorreram*. Ao voltar-se desse modo para as batalhas travadas no passado, o olhar do historiador está pautado, de antemão, por seus resultados. E este é o seu maior equívoco: essa metodologia não apenas ignora o caráter contingente da História, como também determina ser sua versão “oficial”, um relato incontestável.

Para escrever a História dos vencidos é preciso escovar o passado a contrapelo. É necessário acessar uma memória que carece de certidão. “Articular o passado historicamente”, escreve Benjamin na Tese anterior, “não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi”.¹⁹⁵ Articular o passado historicamente é, antes, restituí-lo em sua abertura por meio da recuperação de cada um de seus possíveis irrealizados. Mas como acessar o que não consta nos registros? Como retomar o que não se efetivou? No horizonte do pensamento de Benjamin, a escrita da História se perfaz pelo cruzamento de duas noções essenciais: a memória e a experiência. E

¹⁹⁵ BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p.65.

como bem pontua Jeanne Marie-Gagnebin, “tal conceito de experiência (*Erfahrung*)¹⁹⁶ tem, na teoria benjaminiana, uma origem literária: é tomado à busca proustiana e ao modelo da narração”.¹⁹⁷

Em seu conhecido ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, Benjamin desenvolve uma reflexão acerca de duas formas distintas de comunicação literária: a narração e o romance. Para alcançarmos o sentido daquilo que o filósofo considera ser o ocaso da narrativa – do qual este último é o indício mais exemplar –, é necessário não perder de vista que, aqui, o termo “narrador” não se refere a um elemento estrutural próprio do texto literário, mas a uma personagem social que pertence a um tempo que não é o nosso. Compreender essa distinção é fundamental porque nela reside a dimensão antropológica que a narrativa ocupa no pensamento benjaminiano: calcada na tradição oral, a narração é uma forma de relacionar-se com a memória e lutar contra o esquecimento e a morte. A pulsão do narrar tem, portanto, um duplo alvo: a articulação da temporalidade e a transmissão da experiência (*Erfahrung*), isto é, a transmissão de uma sabedoria de geração para geração. A narração é, nesse sentido, uma forma de lidar com a finitude da vida: ela é aquilo que sobrevive à inevitabilidade da morte de quem narra. É por isso que Benjamin considera que o narrador, em sua em sua eficácia viva, já não está presente entre nós. A ideologia do progresso, própria da organização social burguesa, altera profundamente, como já mencionamos, nossa forma de lidar com o mundo e com o tempo. É precisamente essa mudança que tornará o gesto de narrar uma impossibilidade no mundo moderno. Quando o tempo se torna uma grandeza econômica e a vida é reduzida à dinâmica do trabalho, a experiência comum (*Erfahrung*) – isto é, aquela que, por ser compartilhada, é passível de ser transmitida – é sobreposta por outra, de ordem individual (*Erlebnis*).¹⁹⁸ Se no mundo pré-capitalista a memória era algo da ordem do coletivo, na sociedade burguesa ela é reduzida à interioridade do sujeito e à sua história privada.¹⁹⁹ São, portanto, incompatíveis, o moderno desejo de racionalizar a vida e a antiga tradição de intercambiar experiências. Como nota Jeanne Marie Gagnebin,

¹⁹⁶ *Erfahrung* é o termo alemão que designa a experiência em seu sentido forte: aquela própria dos antigos, vivida coletivamente e possível de ser transmitida. A esta, Benjamin opõe a *Erlebnis*, termo alemão que designa a experiência empobrecida: aquela própria dos modernos, precária e vivida individualmente. Cf. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In. _____ *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1).

¹⁹⁷ GAGNEBIN, 2018, p.67.

¹⁹⁸ Daí a relação fundamental entre o romance e o ocaso da narrativa: enquanto “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros”, escreve Benjamin, “o romancista segregase. A origem do romance é o indivíduo isolado [...] que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, p.217).

¹⁹⁹ GAGNEBIN, 2018.

Para Benjamin, a arte do narrador é também a arte de contar sem a preocupação de ter de explicar tudo; a arte de reservar aos acontecimentos sua força secreta, de não encerrá-los numa única versão. [...] o relato do narrador permanece irreduzível a interpretações posteriores, capaz por isso mesmo de provocar surpresa e reflexão mesmo depois de muitos séculos. (GAGNEBIN, 2018, p.69).

É precisamente neste ponto que as considerações de Benjamin sobre o narrador encontram-se com as Teses. Para fazer escapar a História desse tempo *homogêneo e vazio*; para fazê-la emergir *saturada pelo tempo-de-agora* “é necessária a obtenção de uma experiência histórica que seja capaz de estabelecer uma ligação entre esse passado submerso e o presente”.²⁰⁰ É, portanto, sua irreduzibilidade a uma única interpretação aquilo que o modelo da narração compartilha com o “novo conceito de História”. “Esse conceito enfático de experiência” nos diz Gagnebin, permite “a escritura de uma anti-história, porque ao invés de encerrar o passado numa interpretação definitiva, reafirma a abertura de seu sentido, seu caráter inacabado”.²⁰¹ Contudo, é preciso lembrar: esta é uma forma de experiência que não é própria do nosso tempo. Como, então, elaborá-la? É na busca proustiana que Benjamin encontrará a resposta.

Para o filósofo, o trabalho de memória que estrutura *Em busca do tempo perdido* é um modelo duplamente exemplar: ele tanto extrapola a limitação da memória individual, abrindo-se ao infinito; como realiza uma fusão entre passado e presente. Nesse sentido, a rememoração proustiana serve como uma espécie de arquétipo porque elabora, no âmbito literário, aquilo que Benjamin considera ser necessário no campo da historiografia, isto é, fazer “coincidir uma sensação perdida do passado com a evidência do presente, operando uma fusão entre um tempo e outro”.²⁰² Mas, adverte Gagnebin, se em Proust essa rememoração é desencadeada pelo acaso – o fortuito encontro entre a *madeleine* e a xícara de chá – para Benjamin ela deve ser produzida: é esta a tarefa do materialista histórico. Desse modo, o “novo conceito de História” que propõe o filósofo, traz a problemática da memória e da narração – próprias do universo literário – para uma dimensão historiográfica: trata-se, portanto, em última instância, de um questionamento acerca da maneira a partir da qual a História é escrita e transmitida. Não é justamente o modo positivista como os ideólogos do progresso elaboram a escrita, e portanto, a transmissão das experiências históricas, a questão mais criticada por Benjamin em suas Teses? Não é também a debilidade dessa razão moderna o que esse corpo feminino interpela na narrativa? Se, em Benjamin, é a teologia aquilo que afasta o materialismo histórico da pura racionalidade, no

²⁰⁰ GAGNEBIN, 2018, p.67.

²⁰¹ *Ibidem*, p.69.

²⁰² *Ibidem*.

romance é a embriaguez dos sentidos que guia esse corpo ambíguo, que perfaz esse descolamento.

Em *Jamais o fogo nunca*, esse acercar-se do passado é elaborado por uma subjetividade corpórea que contraria, desde sua configuração mesma, a dualidade cartesiana. Aqui, a razão é corporal não apenas pelo fato de ser *no* corpo – em suas dimensões sensoriais – que repousa a inteligibilidade dessa mulher; mas também e sobretudo, porque em suas reflexões é sempre por meio do escrutínio deste “objeto” que ela elabora suas críticas em relação ao passado e ao presente. Mesmo quando se dispõe a refletir sobre os espaços, são nos corpos que os ocupam que ela detém seu olhar. A cena na qual edifica uma análise-descrição daquela que viria a ser a última sala de reunião da célula expõe, de modo exemplar, essa dinâmica:

A sala de reunião, a última sala, aquela em que se consolidaria a sua derrota, parecia desconfortável, mas, ao mesmo tempo, perfeitamente segura. [...] As paredes e o teto estavam ali para nos lembrar até que ponto o espaço era provisório. Observei o teto com atenção, percorri as paredes, *me detive nas expressões, reparei na oscilação dos pés dos presentes, seus movimentos*. Me dediquei a examinar. A última reunião tinha se desencadeado. As cadeiras dizimadas, *os pés inquietos, os rostos que ansiavam a neutralidade*, eu já disse: as paredes, o teto, o café, a falta imperdoável de açúcar e sua reminiscência de acidez, a garrafa térmica, os copos de plástico, os goles mornos. A espera. O seu aliado, eu mesma, a briga iminente, os matizes dos argumentos, *o cansaço hostil que já havia invadido de forma letal a nossa célula*. (ELTIT, 2017, 45-46, itálicos nossos).²⁰³

São as experiências sensíveis que conferem a esse espaço sua historicidade. Por meio de uma seleção lexical arguta (*reminiscência da acidez; goles mornos, pés inquietos*), Eltit nos impede de ver nessa sala – como faríamos com a maioria das salas – um ambiente ordinário: sua configuração física; sua provisoriedade exposta nas paredes e no teto, servem para lembrar às personagens – e a nós – da condição, sempre clandestina, de sua existência. Mas essa descrição tem ainda uma outra finalidade. Funciona como uma espécie de preâmbulo para aquela que é a reminiscência mais recorrente no romance: a morte de seu filho. Sua escolha em avaliar a sala por meio das reações nervosas de seus ocupantes não é, portanto, fortuita. É essa leitura histórica que permite à narradora tecer o vínculo fundamental que se estabelece entre a estrutura programática da resistência e a decisão que tomaram, ela e o companheiro, em relação

²⁰³ No original: “La sala de reunión, la última sala, aquella en que se iba a consolidar tu derrota, parecía inconfortable, pero, a la vez, perfectamente segura. [...] Las paredes, el techo estaban allí para recordarnos hasta qué punto el espacio era provisório. Miré con atención el techo, recorrí las paredes, me detuve en las expresiones, me fijé en el manejo de los pies de los concurrentes, sus movimientos. Me volqué a escuadriñar. La última reunión se había desencadenado. Las sillas diezmadas, los pies inquietos, los rostros que anhelaban la neutralidad, ya lo dije: las paredes, el techo, el café, la falta imperdonable de azúcar y su remanente de acidez, el termo, los vasos plásticos, los sorbos tibios. La espera. Tu aliado, yo misma, la pugna inminente, los matices de los argumentos, el cansancio hostil que ya había invadido letalmente a nuestra célula” (ELTIT, 2007, p.43).

ao filho: se somente o corpo é capaz de denunciar e construir a historicidade dos espaços e das coisas, que tipo de História pensavam eles escrever, quando optaram por ignorar o que dizia o corpo agonizante do menino?

Me detive nas pernas dos presentes. Seus movimentos nervosos delatavam a agitação, mas especialmente me devolvi ao horror daquela noite e ao peito colapsado por uma respiração que se fazia acelerada e progressivamente impossível, temos que levar o menino ao hospital, enquanto o estertor implacável punha meu protesto, minha urgência, meu desespero no centro do nada, porque as palavras estavam ali para recobrir sua morte, para acompanhá-la e talvez precipitá-la com palavras inúteis, *palavras mortais, elementares, primitivas diante da impotência da asfixia* que ocorria a centímetros de rostos que desde aquele momento se esvaziariam, os nossos, aqueles que carregáramos e que nos acusariam *pelo ato incompreensível de sobreviver*. (ELTIT, 2017, p.46, itálicos nossos).²⁰⁴

Se é preciso reconhecer que ao longo de todo o romance a importância dispensada ao corpo pela narradora *insinua* sua rejeição à essa racionalidade positivista; é igualmente necessário destacar que são nas cenas em que rememora a morte do filho que essa repulsa insinuada torna-se *manifesta*. Isso porque o menino, arriscamos, alegoriza a ideia de um “futuro do pretérito”, isto é, funciona como a imagem de uma possibilidade irrealizada; como aquilo que poderia ter sido, mas não foi. Uma alternativa de futuro para um passado que ainda agoniza e precisa ser salvo. Uma *possibilidade* que fora sufocada sobretudo pelo Estado – que relegou, e ainda relega a revisão desse passado a uma “existência clandestina” – mas também, em certa medida, pela estrutura programática da militância que ignorou a dimensão sensível e racionalizou todo e qualquer movimento vital. Negligenciando o que aquela decisão viria a significar, objetivando a aflição desse pequeno corpo *amado e agonizante*, a Mulher e seu companheiro reduziram à probabilidade – numérica, fria e matemática – a vida do menino. Quando sentenciaram sua morte, decretaram, também, a própria derrota:

Não o levamos ao hospital, *não parecia possível*. Minhas súplicas, eu sei, eram uma mera retórica, uma forma de desculpa ou de evasão. Não podíamos acudir com seu corpo consumido e agonizante, ansioso e agonizante, macilento e agonizante, amado e agonizante, ao hospital, porque se o fizéssemos, se trasladássemos sua agonia, se a deslocássemos da cama, *colocaríamos em risco a totalidade das células porque cairia a nossa célula e uma esteira destrutiva iria exterminando o ameaçado, diminuído campo*

²⁰⁴ No original: “Me detuve en las piernas de los concurrentes. Sus movimientos nerviosos delataban la agitación, pero especialmente me devolví al horror de esa noche y al pecho colapsado por una respiración que se volvía acelerada y progresivamente imposible, tenemos que llevar al niño al hospital, mientras el estertor implacable ponía a mi reclamo, a mi urgencia, a mi desesperación en el centro de la nada, porque las palabras estaban allí para recubrir su muerte, para acompañarla y quizás precipitarla con palabras inútiles, palabras mortajas, elementales, primitivas ante la impotencia de la asfixia que ocurría a centímetros de unas caras que desde ese momento se iban a vaciar, las nuestras, esas que cargaríamos y que nos acusarían por el acto incomprensible de sobrevivir” (ELTIT, 2007, p.43-44).

militante. Ainda que conhecêssemos as instruções, não sabíamos o que fazer com sua morte, aonde levaríamos sua morte, como a legalizaríamos, nem sabíamos como sair da inexistência civil para levar seu corpo morto a uma sepultura *num cortejo fúnebre que poderia nos entregar*. (ELTIT, 2017, p. 68-69, itálicos nossos).²⁰⁵

A morte do filho é, portanto, a imagem lapidar deste que talvez seja o maior dos fracassos que o romance expõe: visando somente o ponto de chegada, a militância, desprezando os contornos do percurso, ignorou o instante de perigo. Cegados pela imagem de um por vir, tornaram-se incapazes de perceber que seu *inadiável objetivo* matou não apenas o menino, mas a própria viabilidade de existência desse futuro. Nesse sentido, para além de indicar os diversos possíveis de que é feito o passado, a rememoração da morte do filho funciona, também, como uma epifania: é ela que revela à Mulher o instante preciso em que um projeto político de libertação subverteu-se, aniquilou-se e transformou-se, definitivamente, numa estrutura burocratizante e violenta. Um gesto que ecoa, uma vez mais, o pensamento benjaminiano acerca da constante derrota que a lógica do progresso performa: ao fechar os olhos para os corpos agonizantes que se amontoam no caminho, essa ideologia não faz mais que tornar absolutamente inacessível o futuro que tanto almeja alcançar.

Ali se produziu o que se poderia entender como uma epifania ou um instante compreensivo, em cima da cama, enquanto pensávamos em como fazer, como levá-lo ao hospital, como fazê-lo entrar no hospital e obter para o menino, o meu, meu menino, uma cama técnica, decente e eficaz e conseguir oxigênio e remédios e soro e um médico, uma equipe médica que, ao menos, tentasse. Isso pensei ou pensamos, como salvá-lo, como evitar que ele morresse em cima da cama, da nossa, da única que tínhamos, a que ainda conservamos, *esta cama que consumou a morte e que nos condena a uma espera que se reafirma como espera e que só parece capaz de acumular décadas (milênios) de desgaste e de ruína, de células mortas, de decadência* em travesseiros ou nos lençóis absolutamente desbotados, mais ainda que o cobertor ralo que perde progressivamente sua fonte de calor, sua forma, seu peso, seu limite geométrico, um retângulo tênue que alguma vez foi luminoso e exato. *Observei a máquina de morte exterminando a máquina celular. Dali em*

²⁰⁵ No original: “No lo llevamos al hospital, no parecía posible. Mis súplicas, lo sé, eran una mera retórica, una forma de disculpa o de evasión. No podíamos acudir con su cuerpo mermado y agónico, acezante y agónico, macilento y agónico, amado y agónico, al hospital, porque si lo hacíamos, si trasladábamos su agonía, si la desplazábamos de la cama, poníamos en riesgo la totalidad de las células porque caería nuestra célula y una estela destructiva iría exterminando el amenazado, disminuido, campo militante. Aunque conocíamos las instrucciones, no sabíamos qué hacer con su muerte, dónde llevaríamos su muerte, cómo la legalizaríamos, ni sabíamos tampoco cómo salir de la inexistencia civil para ingresar con su cuerpo muerto a una sepultura en un cortejo funerario que nos podría delatar” (ELTIT, 2007, p.66).

diante nos convertemos em meras células, só isso. (ELTIT, 2017, p.67, itálicos nossos).²⁰⁶

Mas, se no decorrer da narrativa o falecimento do menino parece ser o único dado que se apresenta de forma irrefutável – o filho nascera, mas morreu aos dois anos – na última cena do romance a certeza é abalada quando essa vida retorna, simbolicamente, como *possibilidade*. A rememoração do passado, diria Benjamin, tem um duplo objetivo: a conservação e a libertação. O que o árduo trabalho de memória deve expor, em última instância, insistimos, é a face inacabada do passado, sua abertura, seus diversos possíveis irrealizados. A rememoração deve “arrebatar ao esquecimento a história dos vencidos e, partir daí mesmo, empenhar-se numa dupla libertação: a dos vencidos de ontem e de hoje”,²⁰⁷ escreve Gagnebin. É isto o que essa alegoria elabora. É precisamente esta, a reivindicação que realiza a narradora na última cena do romance. Depois de restituir o passado em sua abertura; depois rememorá-lo à exaustão e de resguardá-lo do esquecimento, a Mulher termina seu relato com uma espécie de convocação:

Você quer me convencer que eu estou tendo um pesadelo, é melhor, é melhor. Ximena está ao pé da cama e não o deixa esticar as pernas. Você nunca mais pôde esticar as pernas, suas pernas quebradas e que agora doem tanto, muito, porque você nem tem condição de pôr as pernas onde bem entender, *um século ou dois com as pernas quebradas*, quem iria prever. Tenho que levantar da cama, ir à cozinha, preparar o arroz, pôr no prato dois pães, só dois. Tenho que voltar ao quarto e passar o pente pela minha cabeça quebrada, golpeada, tenho que inventar mãos para mim porque não posso sair assim à rua, não quero delatar você, não é oportuno nem necessário. *Visto o agasalho*. Olho o monte de células que já estão em deterioração avançada, paro nas suas células tacanhas e me dá uma vontade infinita de lhe dizer: levante daí, ou dizer: *ressuscite de uma vez por todas e vamos sair para a rua* com o menino, o meu, o de dois anos, meu menino amado, vamos levá-lo ao hospital.

²⁰⁶ No original: “Allí se produjo lo que se podría entender como una epifanía o un instante comprensivo, encima de la cama, mientras pensábamos en cómo hacer, cómo llevarlo al hospital, cómo ingresarlo al hospital y obtener para el niño, el mío, mi niño, una cama técnica, decente y eficaz y conseguir oxígeno y medicamentos y suero y un médico, un equipo médico que, al menos, intentara. Eso pensé o lo pensamos, cómo salvarlo, cómo evitar que se muriera encima de la cama, de la nuestra, de la única que teníamos, la que aún conservamos, esta cama que consumió la muerte y que nos condena a una espera que se reafirma como espera y que sólo parece capaz de acumular decenios (milenios) de desgaste y de ruina, de células muertas, de decadencia en almohadas o en las sábanas absolutamente descoloridas, más aun que la frazada rala que pierde progresivamente su fuente de calor, su forma, su peso, su límite geométrico, un rectángulo tenue que alguna vez fue luminoso y exacto. Observé la máquina de muerte exterminando a la máquina celular. De allí en adelante nos convertimos en meras células, sólo eso” (ELTIT, 2007, p.64-65).

²⁰⁷ GAGNEBIN, 2018, p.71.

Precisamos levá-lo porque, depois de tudo, já não temos nada a perder. (ELTIT, 2017, p.168, itálicos nossos).²⁰⁸

É este o seu último desejo: transformar o passado em ato; libertá-lo da ideia de encerramento, abri-lo novamente à condição de “possível”.²⁰⁹ Eltit aglutina aqui cada uma das ambiguidades que compõem o romance e desenha, de maneira exemplar, a relação dialética entre passado e presente: de modo completamente embriagado, a narradora dissolve, definitivamente, a fronteira que separa o presente insólito e o passado fracassado. Nesta cena já não é possível decidir se o relato está mais próximo da rememoração ou do delírio, se os corpos estão vivos ou em fase de putrefação. A cabeça golpeada e as mãos inexistentes sugerem a imagem de um corpo em decomposição, como se morto. Mas ela, no entanto, veste o agasalho e, como se viva, cogita a possibilidade de agir, de levar o menino ao hospital. O *trânsito* é, então, substituído pela *fusão*. E, não por acaso, é nesta zona de indiscernibilidade que o menino morto ressurgue virtualmente. Feito faísca, fogo em fragmento, ele volta a agonizar e *pode*, ainda, ser levado ao hospital. A narrativa de Eltit termina, então, com a *sugestão* desse gesto. Feito o passado que revisita, o romance resiste a qualquer tentativa de interpretação categórica e, paradoxalmente, encerra-se aberto, inacabado, incompleto e ambíguo. Nesse sentido, sua conclusão está mais próxima de uma interrupção que de um fechamento; funciona menos como um desfecho que como uma indeterminação.

Entretanto, a conversão que acontece no final do romance – o questionamento da própria postura (*mas como não o levamos ao hospital?*)²¹⁰ transforma-se em vontade de ação (*Precisamos levá-lo porque, depois de tudo, já não temos nada a perder*)²¹¹ – só nos parece ser possível porque no percurso dessa transição, a rememoração da morte do menino abre no passado uma fenda que, não apenas o expõe como uma constelação de possíveis, mas também revela ser sua imagem, saturada de “tempo-de-agora”. São as reminiscências relacionadas à morte do filho as que apresentam, de modo mais claro, o mecanismo de normatização da vida

²⁰⁸ No original: “Quieres convercerme que tengo una pesadilla, es mejor, es mejor, Ximena está a los pies da cama y no te permite estirar las piernas. Nunca más pudiste estirar las piernas, tus piernas quebradas y que ahora duelen tanto, mucho, porque ni puedes darte el gusto de poner tus piernas como se te antoja, un siglo o dos con las piernas quebradas, quién lo iba a decir. Tengo que levantarme de la cama, ir a la cocina, preparar el arroz, poner en el plato dos panes, sólo dos. Tengo que volver a la pieza y pasarme la peineta por la cabeza rota, apaleada, tengo que inventarme unas manos porque no debo salir así a la calle, no quiero delatarte, no es oportuno ni necesario. Me pongo el abrigo. Miro el montón de células que ya están en un avanzado deterioro, me detengo en tus células tiñosas y me dan unas ganas infinitas de decirte: levántate, o decirte: resucita de una vez por todas y salgamos a la calle con el niño, el mío, el de dos años, mi amado niño y llevámoslo al hospital. Debemos llevarlo porque, después de todo, ya no tenemos nada que perder” (ELTIT, 2007, p.166).

²⁰⁹ GAGNEBIN, 2018.

²¹⁰ ELTIT, 2017, p.36. No original: “pero cómo no lo llevamos al hospital” (ELTIT, 2007, p.34).

²¹¹ Cf. Nota 208.

que, a despeito do signo político sob o qual se instala, parece atravessar o tempo histórico e repetir-se compulsivamente:

Está morrendo, está morrendo, pensei. Pensamos juntos, dissemos em unísono, está morrendo. Vi, ou vimos, já não sei como ser justa, a fragilidade da máquina humana ou então observamos o humano como uma organização desprezível, comum, mecânica, uma forma primitiva e incessante, geradora do pior tipo de exploração, uma produção meramente orgânica que estava ali só para servir à sua própria espécie, a espécie humana. Sim, uma maquinaria seriada, multitudinária, que existia para colonizar a si mesma, a espécie humana, digo, dissemos, *num procedimento que não era sequer complexo, e sim abusivo, pelo que escondia*. O que escondia?, o que se elide, *que o corpo, os inumeráveis organismos estavam ali para servir a outros organismos numa cadeia de produção que tinham um componente alienante, imperdoável e injusto*. A divisão dos corpos, o desgaste dos órgãos, quem foi que disse?, quem?, Mas a morte chegava até nós e foi então, penso ou pensamos, já não sei, *quando se desencadeou um momento lúcido estremecedor que nos permitiu compreender que éramos umas maquinarias*. (ELTIT, 2017, p. 66-67, itálicos nossos).²¹²

A rememoração, esse gesto de recuperar o passado para salvá-lo no presente, não é, entretanto, uma empreitada cujo “sucesso” está, de antemão, garantido. Como observa Gagnebin, o presente pode, muito bem, ser incapaz de reconhecer esse rastro do passado ou, acrescentamos, de reconhecê-lo apenas parcialmente e, desse modo, ignorar a potência transformadora de seu significado. Não por acaso *Jamais o fogo nunca* se encerra com uma “convocação”: é ela que possibilita a Eltit terminar o romance sem, no entanto, concluí-lo. A estratégia nos parece primorosa porque além de ressoar a ideia benjaminiana de um passado aberto, desenha o “sucesso” desse doloroso e árduo trabalho de memória tão somente como uma *possibilidade*. E, nesta perspectiva, o apelo final desse corpo-ruína tem dois destinatários: se, de modo mais imediato, é sem dúvida seu letárgico interlocutor que ela convoca; num segundo plano é ao leitor que ela se volta. Novamente, um gesto político.

Aqui, um esclarecimento faz-se necessário: com essa leitura não temos, de modo algum, a intenção de insinuar que, sub-repticiamente, o romance guarde prescrições, diretrizes ou metodologias que objetivem direcionar a ação do leitor num âmbito, por assim dizer,

²¹² No original: “Se está muriendo, se está muriendo, pensé. Lo pensamos juntos, lo dijimos al unísono, se nos muere. Vi o vimos, ya no sé cómo ser justa, la fragilidad de la máquina humana o bien observamos lo humano como una deleznable organización, común, mecánica, una forma primitiva e incesante, generadora de la peor clase de explotación, una producción meramente orgánica que estaba allí sólo para servir a su propia especie, la especie humana. Sí, una maquinaria seriada, multitudinaria que existía para colonizarse a sí misma, a la especie humana, digo, lo dijimos, en un procedimiento ni siquiera complejo sino abusivo por lo que escondía. ¿Qué escondía?, lo que se elide, que el cuerpo, los innumerables organismos estaban para servir a otros organismos en una cadena de producción que portaba un componente alienante, imperdonable e injusto. La división de los cuerpos, el desgaste de los órganos, ¿quién lo dijo?, ¿quién? Pero la muerte llegaba hasta nosotros y fue entonces, lo pienso o lo pensamos, ya no lo sé, cuando se desencadenó un momento lúcido y estremecedor que nos permitió comprender que éramos unas maquinarias” (ELTIT, 2007, p.64).

extraliterário. Muito longe de oferecer respostas, a potência política dessa estratégia estética reside – para lembramos do que diz Jacques Rancière – em sua capacidade oferecer o dissenso como *possibilidade*. Essa “convocação do leitor” a que nos referimos em nada se assemelha, portanto, a uma tentativa de sugestionar o modo como deveríamos interferir politicamente na “realidade” e tampouco que o sucesso dessa rememoração equivaler-se-ia à sua capacidade de persuasão nesse sentido. O corpo literário não subordina seus procedimentos discursivos à eficácia de supostos resultados externos ao seu domínio de atuação, à sua dimensão de linguagem. Reduzir a força estética dessa estratégia a um objetivo extraliterário não é somente limitar mas, sobretudo, subverter a potência discursiva da letra. A literatura é politicamente transformadora porque é potencialmente – e sempre *potencialmente* – capaz de desorganizar os pressupostos, as determinações e as naturalizações daquele que se dispõe a caminhar ao seu encontro. A literatura é politicamente transformadora porque é capaz de propor o impossível, de realizar aquilo que, fora dela, é irrealizável.

Não é, portanto, a uma transformação da “realidade” exterior que essa “convocação do leitor” se refere. Ao nos colocar em confronto com ambiguidades e controvérsias; ao prescindir de simplificar e reduzir a estruturas dicotômicas questões complexas e ainda muito caras ao nosso tempo; ao desenhar uma nova forma de relacionamento com o passado e, finalmente, ao abster-se do previsível “desfecho”, *Jamais o fogo nunca* nos convoca a edificar uma postura aberta às contradições; a resistir ao impulsivo desejo de resposta e a substituí-lo pela vontade de pergunta. Por meio da voz dessa mulher sem nome, o romance nos convoca a não negligenciar a *possibilidade*.

Nesse sentido, esse apelo funciona menos como a edificação de um caminho que como um dinamizador de alicerces: é urgente, sobretudo nesse nosso agora, mantermo-nos atentos *aos modos, às formas, à maneira* como as relações de poder se estruturam. Quando ignoramos a *possibilidade*, somos levados a crer que o estado atual das formas de vida às quais estamos submetidos é, por princípio, imutável. A racionalidade normativa apregoa dissimuladamente – suavizando os problemas intrínsecos à sua dimensão castradora – a ideia de que as coisas *são*; o que a rememoração da História dos vencidos elabora é, justamente, a subversão dessa lógica: as coisas são porque *podem* ser. É isso o que essa mulher delirantemente sóbria parece nos dizer. A potência da rememoração reside, em última instância, em sua capacidade de, no presente, devolver a *possibilidade* a toda e qualquer permanência.

Mas, arriscamos, a cena final só nos parece poder ser entendida como um “chamado” de certo modo explícito, porque no transcorrer do romance, há a inserção de quatro capítulos nos quais Eltit tece as condições que tornam esse arremate possível. Estruturados não pelas

reminiscências do passado, mas pelo desdobramento de uma atividade que ocorre no momento mesmo em que é narrada, esses episódios, aparentemente deslocados, exibem uma transformação que não pode soar, senão, de modo desconfortável: neles, o corpo-memória que guia a narrativa transmuta-se num corpo-trabalho. Por meio desse movimento, o romance se abre para um outro tipo de reflexão. Colocando-nos diante de um presente colapsado, *Jamais o fogo nunca* nos convida a pensar se, também nós, não deveríamos *levar o menino ao hospital*, porque, tal como esse corpo-ruína, talvez também nós *já não tenhamos nada a perder*. Nos quatro capítulos que entrecortam o processo de rememoração, é o franco declínio desse tempo degradado que chamamos de agora que *Jamais o fogo nunca* interpela, questiona e expõe.

2.3 O sempre colapsado presente é um corpo enfermo

Se nos momentos em que a Mulher se entrega à cama – ocasiões em que parece estar mais próxima da morte que da vida – é a imagem do passado que irrompe no relato; nos períodos em que ela deixa a clausura do quarto – tornando-se, então, mais próxima da vida que da morte – é aquela do presente que vem à tona. Das diversas entradas possíveis, Eltit opta por esquadriñar o “tempo-do-agora” à luz das dinâmicas que organizam as modernas relações de trabalho. Essa é uma estratégia que possibilita ao romance a realização de um movimento crítico que é interno e externo ao seu ambiente geográfico imediato. De modo mais amplo, a configuração dos capítulos “intrusos” tocam nos processos de exploração/precarização que o trabalho adquiriu na modernidade e em seu escandaloso agravamento no contexto atual. E, não por acaso, ao longo desses momentos-relâmpago – que, com a mesma rapidez, surgem e somem –, o leitor tem a oportunidade de acompanhar a narradora no exercício de uma função tão peculiar quanto incômoda: neste *sempre colapsado presente*, ela garante a própria sobrevivência *limpando* os dejetos de outros corpos, envelhecidos e enfermos. A decisão de avaliar o presente por meio do trabalho torna o retorno ao benjaminiano conceito de História, uma vez mais, imperativo.

Na Tese XV o filósofo dispensa especial atenção ao modo como a ideologia do progresso remodelou nossa compreensão da temporalidade, reduzindo-a, como já mencionamos algumas vezes, à lógica da produtividade. Resultados imediatos. Soluções céleres. O tempo próprio da sociedade capitalista – orientada pela ideologia do progresso, responsável pela escrita de uma História perversa e ineficaz – é homogêneo e vazio, nos dirá o filósofo. Um tempo que *serve* para ser calculado, contabilizado e controlado. “Um tempo

puramente mecânico, automático, quantitativo, sempre igual a si mesmo [...]: um tempo reduzido ao espaço”.²¹³

*Percorrer aqueles dois quarteirões que eu conheço tão bem. Descer no ponto que me cabe e, depois de percorrer aqueles dois quarteirões, parar na porta e esperar que desta vez sim funcione a campainha para entrar rápido na casa e escapar das palavras da mulher enxuta de trinta e cinco anos, um metro e sessenta de altura, uns cinquenta quilos, com uma pinta escura na bochecha. Lábios finos e testa estreita, coberta por *um avental xadrez azul, sempre o mesmo, limpo*. Cabelo preto, ligeiramente crespo, as mãos despojadas de anéis, olhos café escuro, unhas curtas, mãos magras, sapatos baixos, de cor cinza, meias transparentes que envolvem suas pernas magras, de pele morena, pálida. Escutar como seus passos se aproximam da porta, como ela abre a porta da casa, e ver então a mulher morena, assomando à porta, com seu avental xadrez azul, de quadrados brancos, um uniforme comum, tradicional. Comprovar seu medo da campainha, da rua, um medo inscrito em sua expressão nervosa ou desconfiada, entre, entre, uma mulher morena de trinta e cinco anos, entre, *enquanto olha o relógio e comprova, como toda quarta, que eu cheguei na hora, ocupando acertadamente cada um dos minutos de que disponho*. (ELTIT, 2017, p.151-152, itálicos nossos).²¹⁴*

A imagem de um tempo contado, computado e calculado é recorrente nos capítulos aos quais ora nos dedicamos. Essa relação entre o relógio e o modo como se dá a organização temporal na modernidade é, também, elaborada por Benjamin. No afã de controlar sua abstração essencial, a sociedade do progresso define o tempo reduzindo-o à materialidade de um objeto. Essa forma de “definir” – e, neste caso, é precisamente de uma definição que se trata – é, antes de tudo, sintomática: o tempo *é* aquilo que se *mede* por meio de um *instrumento* técnico. A esse respeito, vale recuperar um trecho da leitura de Michel Löwy sobre a décima quinta Tese. Comentando a homogeneidade e o esvaziamento que o tempo sofre na era do capitalismo, o autor escreve:

A civilização industrial/capitalista é dominada de maneira crescente desde o século XIX, pelo tempo do relógio de bolso ou de pulso, passível de uma medida exata e estritamente quantitativa. As páginas de *O capital* são cheias de exemplos terríveis da tirania do relógio sobre a vida dos trabalhadores. Nas sociedades pré-capitalistas, o tempo era carregado de significados

²¹³ LÖWY, 2005, p.125.

²¹⁴ No original: “Caminar esas dos cuadras que tan bien conozco. Bajarme en el paradero que me corresponde y luego de caminar las dos cuadras, detenerme en la puerta y esperar que sí esta vez funcione el timbre para entrar rápido en la casa y sortear las palabras de la mujer enjuta de treinta y cinco años, un metro sesenta de estatura, de unos cincuenta kilos de peso, con un lunar oscuro en la mejilla. Labios delgados y frente estrecha, cubierta por un delantal azul a cuadros, siempre el mismo, limpio. Pelo negro, ligeramente ensortijado, sus manos despojadas de anillos, ojos café oscuro, uñas cortas, manos delgadas, zapatos bajos, grises, medias transparentes que envuelven sus piernas delgadas, de piel morena, pálida. Escuchar cómo se aproximan sus pasos a la puerta, cómo abre la puerta de la casa y ver entonces a la mujer morena, asomada desde la puerta, con su delantal azul a cuadros, cuadros blancos, un uniforme común, tradicional. Comprobar su miedo al timbre, a la calle, un miedo inscrito en su expresión nerviosa o desconfiada, pase, pase, una mujer morena de treinta y cinco años, pase, mientras mira su reloj y comprueba, como cada miércoles, que he llegado a la hora, ocupando acertadamente cada uno de los minutos de los que dispongo” (ELTIT, 2007, p.149-150).

qualitativos, que foram progressivamente substituídos, durante o processo de industrialização, pelo tempo único do relógio de pulso. (LÖWY, 2005, p.125).

Nesta nossa forma particular de organizar a vida, o relógio é, de fato, uma imagem muito potente. Um instrumento-síntese para esse perverso movimento – essencial, vale ressaltar, à cultura do mercado e à lógica do capital – que torna inseparáveis o sentido da vida e a dinâmica do trabalho:

Eu me desloco pelo corredor me segurando sucessivamente nos metais. Meu corpo não para de se sacudir. Só quando o ônibus se detém por completo, desço e ponho com cautela meus pés na calçada. Ninguém além de mim desceu hoje neste ponto. Levo na mente o número de ruas que devo atravessar, cinco. Sim, cinco, penso, enquanto imprimo um ritmo regular a cada um dos meus passos. Rápido. Hoje me persegue o vento gelado da manhã. Terei que aguentar este frio prematuro para chegar até a casa onde me esperam. Paro no número 509 e aperto a campainha. (ELTIT, 2017, p.49).²¹⁵

Nestes capítulos intrusos, Eltit desenvolve o entrelaçamento das temporalidades de uma outra forma. Nos anos da ditadura, a implementação da nefasta ideologia neoliberal não pôde prescindir de absurdas sessões de tortura. No período posterior, contudo, a truculência do mercado foi gradualmente incorporada e suas dinâmicas, em pouco tempo, já não pareciam ser tão violentas. Se, no terreno do passado, os corpos que representavam qualquer tipo de risco à agenda econômica do Estado eram sumariamente descartados; no campo do presente, essa dinâmica manifesta-se de outro modo, mais cínico e dissimulado.

No romance, a relação que a narradora estabelece com os corpos envelhecidos alegoriza o modo como o presente reproduz, agora com luvas de pelica, gestos altamente violentos. Nesse sentido, parece-nos ser mais que adequada a escolha pelo ato de limpar como sendo a atividade – a única atividade, vale ressaltar – que este corpo-trabalho exerce: “[...] esperar a mulher enxuta de uma idade imprecisa [...] resfriada, tossindo, o que posso tomar?, estou com dor de garganta, *você não é enfermeira?*, ah, não, então não é enfermeira, *e eu que tinha certeza de que você era enfermeira*”.²¹⁶

Afinal, não é, de fato, a um processo progressivo de higienização que assistimos diariamente? Esteriliza-se a memória subtraindo tudo o que pode abalar o odioso equilíbrio com

²¹⁵ No original: “Me desplazo por el pasillo mientras me afirmo sucesivamente en los metales. Mi cuerpo no deja de sacudirse. Sólo cuando el bus se detiene por completo, desciendo y pongo con cautela mis pies en la acera. Nadie más que yo se ha bajado hoy en este paradero. Llevo en la mente el número de calles que debo atravesar, cinco. Sí, cinco, pienso, a la vez que imprimo un ritmo parejo a cada uno de mis pasos. Rápido. Hoy me acosa el viento helado de la mañana. Tendré que soportar este frío prematuro para llegar hasta la casa donde esperan. Justo en el número 509 me detengo y pulso el timbre” (ELTIT, 2007, p.47).

²¹⁶ ELTIT, 2017, p.151, itálicos nossos. No original: “[...] esperar la mujer enjuta de una edad que no se puede precisar [...] resfriada, tosiendo, ¿qué puedo tomar?, me duele la garganta, ¿no es enfermera?, ah, no, entonces usted no es enfermera, y yo que estaba convencida que era enfermera” (ELTIT, 2007, p.149).

que “devemos” nos acercar do passado; desinfetam-se os centros urbanos lançando para as margens todo e qualquer borrão que comprometa a transparência cristalina das vitrines; lustre-se o vocabulário – não é disto que se trata quando o empregado torna-se colaborador e a precarização do trabalho converte-se em empreendedorismo? – e por meio de perversos deslizamentos semânticos tentam nos convencer que é um privilégio, a servidão. Para *parecer* mais palatável, o presente insólito no qual vivemos não pode prescindir de certas doses de assepsia:

Noto a vulnerabilidade da pele em seus quadris. Muito em breve vão se desencadear as escaras, penso. Viro seu corpo e o cubro até a cintura enquanto o óleo agora avança sobre a pélvis e a parte superior de suas pernas. Pego a fralda e a levanto pela cintura com uma força veloz, ajeitando-a. Me certifico de que esteja perfeitamente adaptada apertando as laterais com as minhas mãos, uma e outra vez para que não descole. Imediatamente visto nela a calcinha, depois desço a manta e me encarrego de lubrificar o peito e a barriga. Vou rápido com o óleo e sei que se aproxima o momento mais difícil entre nós. O rosto. O óleo no rosto. [...] Ela parece saudável, de certo modo renovada, agora que suas bochechas estão levemente coradas. Você está com uma aparência boa, digo. Uma aparência muito boa, insisto. (ELTIT, 2017, p.54, itálicos nossos).²¹⁷

Mas, tal como um corpo doente que continuamente abre feridas sobre sua superfície, esse nosso presente não cessa de produzir os mais variados tipos de escoriações, o que torna absolutamente necessária a periodicidade, a manutenção, desse tipo perverso de saneamento:

Me certifico de que tudo esteja no lugar. Reviso as torneiras, ajeito a tampa do lixo que contém a fralda suja, apago a luz e fecho a porta. Vou até a cama e um simples olhar me permite constatar uma espécie de serenidade e de ordem. Desta vez ela não se mexeu nem jogou no chão as almofadas ou desarrumou os lençóis. Abro as cortinas e atravesso o quarto. Até logo, digo. Saio ao corredor, e o silêncio que toma a casa me invade. Já terminei, exclamo com um grito moderado. Fico parada no corredor até que aparece a empregada com o envelope na mão. Recebo o envelope e guardo na bolsa. Caminhamos juntas até a rua. Parada na porta, ela me diz: Está frio. Sim, eu respondo, está

²¹⁷ No original: “Noto la vulnerabilidad de la piel en su cadera. Muy pronto se van a desencadenar las escaras, pienso. La doy vuelta y la cubro hasta la cintura mientras el aceite ahora avanza sobre la pelvis y la parte superior de sus piernas. Tomo el pañal y la levanto desde la cintura con una fuerza veloz y se lo acomodo. Me cercioro que esté perfectamente adaptado apretando las junturas con mis manos, una y otra vez para que no se despegue. Inmediatamente le pongo el calzón, después bajo la manta y me encargo de lubrificar el pecho y estómago. Voy rápido con el aceite y sé que se aproxima el momento más difícil entre nosotras. La cara. El aceite en su cara. [...] Se ve saludable, en cierto modo renovada, ahora que sus mejillas están levemente coloreadas. Se ve bien, le digo. Se ve muy bien, le insisto” (ELTIT, 2007, p.52-53).

frio. *Vem na terça que vem?, ela pergunta. Sim. Claro que sim, respondo.* (ELTIT, 2017, p.55, itálicos nossos).²¹⁸

Para além dessa crítica ao presente, por assim dizer, mais “genérica”, esses episódios edificam, ainda, um outro questionamento: o trabalho é um tema particularmente sensível ao contexto chileno. A implementação, no período da ditadura, de uma política econômica radicalmente neoliberal gerou, entre outras coisas, um índice alarmante de desemprego. Problema que, em 1975, agravou-se consideravelmente. No intuito de conter essa grave crise – sob a falsa alcunha de “política social” – o governo, então, criou o *Programa de Empleo Mínimo* (PEM) que poderia ser resumido, grosso modo, como um subsídio oferecido aos desempregados “em troca de um trabalho semanal de 15 horas e um terço do salário mínimo”.²¹⁹ Os “beneficiários”, que não eram considerados trabalhadores do Estado, não tinham nenhum tipo de estabilidade e tampouco o direito de serem indenizados no quando do encerramento de seus serviços. À leitura que ora propomos dos capítulos “intrusos” é especialmente significativa a sinalização do tipo de função que exerciam aqueles que estavam vinculados ao PEM: esses trabalhadores “realizavam tarefas de *melhoramento* urbano, *limpeza*, *plantação* e *irrigação* de jardins e praças públicas, *reflorestamento* e *coleta de lixo*”.²²⁰

Como é de se imaginar, não tardou muito para esse programa se transformar num meio de contratação de mão de obra barata o que, pouco tempo depois, levou o governo a rebatizá-lo: o provisório e emergencial PEM tornou-se, em 1988, o PIMO, *Programa Intensivo en Mano de Obra*. Como bem aponta Verónica Zaráte, “de um modo concreto, o PEM-PIMO passou a ser parte dessa institucionalidade. Os governos da Coalizão na pós-ditadura mantiveram esse tipo de subsídio radicado nos municípios [...] e, portanto, a lógica da ditadura contrária ao papel do Estado”.²²¹ Cabe salientar, ainda dentro desse breve panorama, o fato de ter sido, justamente, a legislação trabalhista de 1979 a mudança que inauguraria a completa deterioração do atendimento aos recursos básicos por parte do Estado, nas quais também se incluem a ausência de educação, previdência e saúde públicas. Uma legislação que “permitiu a flexibilização da força de trabalho e a existência de mais de um sindicato por empresa, atomizando a força dos

²¹⁸ No original: “Me cercioro que esté todo en su lugar. Reviso las llaves de agua, ajusto la tapa del cubo de la basura que contiene el pañal sucio, apago la luz y cierro la puerta. Voy hasta la cama y una simple mirada me permite constatar una especie de serenidad y de orden. Esta vez no se ha movido ni ha lanzado al suelo las almohadas ni ha desordenado las sábanas. Abro las cortinas y atravieso la pieza. Hasta luego, le digo. Salgo hasta el pastillo y me invade el silencio que rodea la casa. Ya terminé, exclamo con un grito moderado. Me detengo en el pasillo hasta que aparece la sirvienta con el sobre en la mano. Lo tomo y lo guardo en la cartera. Nos desplazamos juntas hasta la calle. Parada en la puerta, me dice: Hace frío. Sí, le digo, hace frío. ¿Viene el próximo martes?, me pregunta. Sí. Claro que sí, le contesto” (ELTIT, 2007, p.53).

²¹⁹ ZÁRATE, 2015, p.134.

²²⁰ *Ibidem*, itálicos nossos.

²²¹ ZÁRATE, 2015, p.134-135.

trabalhadores”.²²² É o fato mesmo de muitas das características dessa precarização estarem ainda em voga, o que faz a escolha de Eltit mais que pertinente: no território chileno, as dinâmicas de trabalho evidenciam a latência de um passado truculento e marcado pela desumanização – em seus mais variados sentidos.

É nessa perspectiva que uma outra relação se estabelece entre a profissão dessa mulher, o presente doente e os resquícios da ditadura. Ainda que tenha se empenhado em cuidar das feridas mais evidentes – excluindo do cotidiano a prática oficial da tortura, a existência de uma polícia política ou mecanismo do desaparecimento –, o período da transição elaborou um processo terapêutico apenas paliativo. A causa mesma desse adoecimento, a razão pela qual o país vivera dezessete anos em estado de exceção, não foi submetida a nenhum tipo exame. A manutenção de uma lógica de trabalho precarizado e o contínuo afastamento do Estado em relação às suas obrigações sociais – é preciso ressaltar sempre e uma vez mais – são ecos da voz de Pinochet:

Apesar da derrota do general [...] no plebiscito sucessório de outubro de 1988, planejado por ele e seus colaboradores civis para estender seu mandato pessoal até 1997, a recobrada democracia chilena das mais de duas décadas seguintes esteve marcada pela continuidade do projeto da ditadura, que se manteve praticamente intacto em suas bases fundamentais. [...] Essa persistência do legado ditatorial é, em importante medida, ainda que não exclusiva, o resultado da inegociável decisão de militares e civis colaboracionistas de impedir qualquer transformação substantiva da refundação neoliberal-autoritária realizada, possibilitada pelo golpe de Estado e a consequente ditadura. (ZÁRATE, 2015, p.121-122).

Assim, feito os idosos do romance, o Chile da *Concertación* fora submetido a um tratamento superficial que voltou-se, apenas, àquilo que estava mais escandalosamente visível. Tendo ignorado o que o consumia desde dentro, tal como esses corpos idosos, o Chile do presente permanece enfermo e não pode prescindir de doses regulares de higienização que, quando executadas de modo célere e com o devido rigor – é preciso reconhecer –, fazem-no ter, de fato, *uma aparência muito boa*:

Os bombeiros com seus caminhões impressionantes, *os policiais que já saíram precipitadamente de seus carros e batalham junto com os bombeiros para tirar os dois mortos de dentro dos carros*. Não conseguem a qualquer momento e, quando os estenderem na calçada e o piso estiver coberto do sangue dos mortos e as mãos e os uniformes dos policiais fiquem vermelhos, manchados, saturados de sangue, depois que os médicos certificarem as mortes certas, quando restituírem a perna mutilada ao corpo do morto incompleto, certificarem seus corações paralisados, desprovidos de qualquer sinal de respiração, depois que conseguirem que a ambulância se afaste berrando com o ferido dentro, então, enfim, este ônibus vai retomar sua

²²² ZÁRATE, 2015, p.137.

velocidade, não mais que quarenta quilômetros por hora, mais para trinta quilômetros por hora, porque essa é a velocidade exata que convém para a cidade, para conseguir uma cidade verdadeiramente moderna e colapsada, não mais de trinta na verdade, *para mostrar assim o sucesso de uma cidade que pretende fazer parte de uma história consistente*. Se pegarmos uma velocidade de trinta quilômetros por hora, eu vou conseguir descer no ponto que fica a dois quarteirões da casa e andar rápido mas com segurança os cinco ou quatro minutos que vou demorar, quatro, quatro minutos, nem um a mais, para chegar com uma pontualidade que inspira toda a confiança do mundo, uma pontualidade que permite que a mulher enxuta abra a porta com um sorriso nos lábios porque não a estou decepcionando e crio em seu horizonte, abertamente desesperado, um tempo, algumas horas, vinte e quatro com sorte, para descarregar da casa o cheiro que a enlouquece e a mantém numa náusea contínua. (ELTIT, 2017, p.155-156 , itálicos nossos).²²³

Para expor a degradação do presente, Eltit opta, então – e uma vez mais –, por uma estratégia aparentemente contraditória: o mesmo corpo-memória que resiste ao próprio silenciamento, que se esforça – remexendo obstinadamente os escombros do passado – em expor tudo o que estava escondido, é quem, agora, expurga do presente os excrementos que revelariam a sua sordidez. Mantém a voz, mas altera a entonação: nos quatro capítulos “intrusos”, a narrativa se desenvolve de modo consideravelmente diferente. Nestes relatos – mais sóbrios, organizados e sistemáticos – a Mulher acolhe um tom quase “onisciente”. Mimetizando a atividade que enuncia, a narração é também asséptica: aqui, esse corpo-trabalho parece assistir, à distância, as cenas que protagoniza:

Com a esponja, movo o pouco que resta de seus seios e vejo seus mamilos enrugados e escurecidos. Esfrego seus mamilos. Com a borda da minha unha descolo as aderências pretas que eu já tinha percebido. Ela continua de olhos fechados, apertados, a ponta de uma careta a deformar seu rosto. [...] Me debruço com a esponja na parte dianteira de suas pernas e de novo a água molha totalmente a minha cabeça. Termino em seus tornozelos, levanto e pego a toalha para secar mais uma vez os meus cabelos. Depois fecho a torneira e

²²³ No original: “Los bomberos aún no consiguen rescatar a los muertos atrapados entre los metales retorcidos de los autos. Los dos muertos. El herido grave o crítico, respira levemente sumergido en su inconsciencia. Ya se han presentado el juez y sus asistentes, también las ambulancias con los médicos y los paramédicos. Los bomberos y sus impresionantes carromatos, la policía ha salido precipitadamente de sus coches, y lucha junto a los bomberos por sacar los dos muertos del interior de los autos. Lo van a conseguir de un momento a otro y cuando los extiendan encima de la verdad y el pavimento se cubra con la sangre de los muertos y las manos y los uniformes de la policía quedan rojos, manchados, ahitos de sangre, después que los médicos certifiquen las muertes certeras, cuando restituyan la pierna mutilada al cuerpo del muerto incompleto, certifiquen sus corazones paralizados, desprovistos de cualquier atisbo de respiración, luego que consigan que la ambulancia se aleje chillando con el herido en su interior, entonces, este bus va a retomar su velocidad, no más de cuarenta kilómetros por hora, más bien treinta kilómetros por hora, porque conviene esa velocidad exacta para atestar la ciudad, para conseguir una ciudad verdaderamente moderna y colapsada, no más de treinta en realidad, para mostrar así el éxito de una ciudad que pretende formar parte de una historia consistente. Si tomamos una velocidad de treinta kilómetros por hora conseguiré bajarme en el paradero que está a dos cuadras de la casa y podré caminar rápido pero segura los cinco minutos o cuatro minutos, ni uno más, para llegar con una puntualidad que inspira toda la confianza del mundo, una puntualidad que permite que la mujer enxuta me abra la puerta con una sonrisa en los labios porque no la defraudo y pongo en su horizonte, abiertamente desesperado, un tiempo, unas horas, veinticuatro con suerte, para descargar la casa del olor que la enloquece y la mantiene en una náusea continua” (ELTIT, 2007, p. 153-154).

a envolvero com a toalha. Procuo no móvel o secador e, graças ao calor, seu cabelo volta a adquirir uma forma. Em seguida seco a minha cabeça. Eu a seguro pelos ombros e a levo envolta na toalha branca, caminhando com lentidão até o quarto. (ELTIT, 2017, p.52).²²⁴

O gesto é lapidar em diversos sentidos. De modo mais imediato, a mudança de tom da narração expõe literariamente a alienação tão característica das modernas relações de trabalho. Enquanto limpa os idosos, a Mulher não elabora qualquer reflexão sobre a própria atividade. E mesmo quando coloca para si escassos e superficiais questionamentos acerca dos acontecimentos que se desdobram – sempre com um acento mais descritivo que analítico –, o que se percebe é um tom indiferente. Mas, para além de meramente alienado, este é um corpo-trabalho precarizado: um corpo-trabalho que não recebe, sequer, os instrumentos necessários para a execução de sua atividade. Um corpo-trabalho que, no entanto, com um orgulho desconcertante, acolhe, naturaliza, reproduz e refugia-se na própria precariedade:

O cheiro nos invade. Mas eu já a tenho coberta pela água e cuido para que sua cabeça não fique exposta ao golpe do jorro. Desvio o curso da água e *impregno de sabonete a esponja, a que eu comprei pessoalmente, a melhor*, e a deslizo *com energia* pela parte interior de suas coxas. Mesmo sem olhar seu rosto, sei que ela permanece de olhos fechados. Sempre. Espremo e espremo a esponja com a qual limpo as suas coxas, até ter certeza de que escorreu, junto com a água, o último resto de cocô que ainda permanecia em seus genitais. Volto a passar a esponja, desta vez sem sabonete, *para deixá-la pulcra*. (ELTIT, 2017, p.51, itálicos nossos).²²⁵

Como se sabe, o trabalho alienado e precarizado, fundamental à estrutura do capitalismo pós-industrial, é inseparável de um tipo específico de controle dos corpos que ocorre num âmbito, por assim dizer, psicológico. Nesse sentido, o timbre distanciado que a narradora acolhe, para além emular o modo mecânico e racionalizante como lidamos com a vida, performa, ainda, uma outra questão: ele possibilita a Eltit construir esse corpo-trabalho como uma espécie de negativo fotográfico. Um corpo-trabalho que expõe, a um só tempo, a imagem

²²⁴ No original: “Con la esponja, muevo lo poco que queda de sus pechos y veo sus pezones rugosos y oscurecidos. Le froto dos pezones. Con el borde de mi uña desprendo las adherencias negras que ya había percibido. Ella continúa con los ojos cerrados, apretados, al punto que una mueca le deforma la cara. [...] Me inclino con la esponja sobre la parte delantera de sus piernas y nuevamente el agua moja totalmente mi cabeza. Termino en sus tobillos, me levanto y tomo la toalla para secarme otra vez el pelo. Después cierro el grifo y la envuelvo con la toalla. Busco en el mueble el secador y, gracias al calor, su pelo vuelve a adquirir una forma. Luego me seco la cabeza. La tomo de los hombros, la llevo envuelta en la toalla blanca y caminamos con lentitud hacia la pieza” (ELTIT, 2007, p.50).

²²⁵ No original: “El olor nos invade. Pero ya la tengo cubierta por el agua y cuido que su cabeza no quede expuesta al golpe de chorro. Desvío el curso del agua e impregno de jabón la esponja, la misma que yo personalmente compré, la mejor, y la deslizo con energía por su entrepierna. Aunque no miro su rostro, sé que permanece con los ojos cerrados. Siempre. Exprimo y exprimo la esponja, con la que he limpiado su entrepierna, hasta que me cercioro cómo se escurre, por el desagüe, en medio de un agua circular, el último resto de caca que aún permanecía en sus genitales. Vuelvo a pasarle la esponja, esta vez sin jabón, para dejarla pulcra” (ELTIT, 2007, p.48-49).

e seu processo de manipulação. De modo mais imediato, o que se vê na fotografia revelada é o resultado desse procedimento que culmina na alienação: o retrato de um corpo castrado que não se dá conta do movimento que perfila essa castração. No entanto, quando ampliada, a imagem revela os rastros inicialmente imperceptíveis e, feito um palimpsesto, deixa entrever os mecanismos que possibilitaram ser *este*, o resultado. Por meio de um procedimento formal potente, Eltit desenha, então, um corpo-trabalho que, ao replicar a lógica que o aliena, conforma-se como um duplo: um corpo que é anestesiado e, ao mesmo tempo, que anestesia.

Quando necessita que os idosos relutantes obedeçam a seus comandos, a Mulher recorre à sua infantilização. Aliando à narração distanciada o uso do diminutivo, Eltit permite ao romance performar, simbolicamente, esse processo de docilização. Um gesto altamente violento não apenas por ser um modo de confrontar e controlar esses idosos externando o caráter frágil e desprotegido de seus corpos, mas, também, porque o ato de tornar explícito o “cuidado” de que não podem prescindir intenta manifestar – dissimuladamente – a absoluta ineficácia de sua relutância:

Levantemos, digo. Agora vamos nos levantar. No fundo de seus olhos se desenha um profundo desgosto. Ela mexe a cabeça, recusando. Mas eu subo em cima da cama, aperto-a pelos ombros e consigo sentá-la. Sei como sentá-la e também como abaixar suas pernas. [...] Eu a seguro pelos ombros e a coloco na minha frente. Nossos olhos se encontram e eu me preocupo em descarregar meu olhar, de olhá-la como se não existíssemos. Fechemos os olhos, digo. Ela os fecha e inclina a cabeça. Já estou com o xampu na palma da minha mão para dar início a uma operação difícil. Mantenho a cabeça dela longe do jorro e começo a lavar seus cabelos. Não vá abrir os olhos, digo. Não abra porque podem irritar. Vamos fechar os olhinhos, repito. (ELTIT, 2017, p.50-52, itálicos nossos).²²⁶

A escolha por corpos envelhecidos não é, portanto, casual. Para além do fato de serem a imagem que melhor evidencia a inaceitável improdutividade – palavra mais que incompatível com a cultura do mercado –, estes corpos estão mais perto da morte que da vida. Talvez seja esta proximidade com a iminência de um fim a razão pela qual, em nosso imaginário social, a ideia de velhice é, não raro, associada ao acúmulo de sabedoria e de experiência. É justamente isto o que a Mulher retira desses idosos ao infantilizá-los. Mais que conformar-se como um ato profundamente agressivo, tratá-los feito crianças é, antes e sobretudo, fazê-los regressar à

²²⁶ No original: “Levantémonos, le digo. Ahora vamos a levantarnos. En el fondo de sus ojos se dibuja una profunda desazón. Mueve la cabeza negándose. Pero yo trepo encima de la cama, la presiono de los hombros y consigo sentarla. Sé cómo sentarla y también cómo bajar sus piernas. [...] La sostengo por los hombros y la pongo de frente a mí. Nuestros ojos se encuentran y me preocupo de descargar mi mirada, de mirarla tal como si no existiéramos. Cerremos los ojos, le digo. Los cierra e inclina la cabeza. Ya tengo el shampoo en la palma de mi mano para dar inicio a un difícil trance. Mantengo su cabeza alejada del chorro y empiezo a lavarle el pelo. No vaya a abrir los ojos, le digo. No los abra porque se nos pueden irritar. Cerremos los ojitos, le repito” (ELTIT, 2007, p.49-50).

“origem” do não-saber, o que, simbolicamente, significa insinuar que esses corpos podem, ainda, ser ensinados, formatados, modulados e docilizados. Mas não só.

Nos corpos idosos, a passagem do tempo se materializa. A velhice é, nesse sentido, uma imagem-síntese – e muito potente – do encontro dos tempos. Ao construir a fusão entre passado e presente por meio do desenho de corpos que se desfazem, se esgotam e desaparecem pouco a pouco de forma absolutamente infame, o que Eltit edifica é uma crítica fina acerca do modo como o “colapsado agora” tende a lidar com esse encontro de temporalidades. Impedido de negar sua existência e ciente de suas potencialidades, resta a esse presente enfermo falsear os resultados que essa fusão de tempos elabora. Nesse sentido, quando desenha os corpos envelhecidos *desta* forma – e, precisamente, *nestes* capítulos –, Eltit permite ao romance *encenar* o contínuo esforço desse nosso presente racionalizante em negar a latência do passado, em desqualificar a potência da memória, em associá-la à ideia de fragilidade e, principalmente, em reafirmar quão inúteis são suas tentativas resistência:

Fico de cócoras para chegar com a esponja até seus pés. A água se dispersa quando bate na touca e no plástico do avental que me cobre. E é nesse instante que ele levanta a perna. *Seu joelho me acerta em cheio na cara. Uma joelhada de tal magnitude que eu experimento uma sensação universal e explosiva no osso do meu nariz. [...] De forma incerta, me levanto [...] Já me sinto em condição de lidar com a dor. [...] Me ergo e, evitando enfrentar o olhar dele, o levanto, esfrego suas costas e suas nádegas quase inexistentes. [...] Agora vamos nos vestir, digo. Ele não colabora e me obriga a virar seus braços para encaixá-los nas mangas da camisa. [...] Vamos levantar um pouco os pés. Um pouquinho, digo. [...] Mas ele não me engana, depois de ter cometido um erro injustificável, agora sei que devo me manter alerta porque a qualquer instante ele poderia me atacar e então seu olhar alcançaria aquele matiz de rejeição que eu conheço, emergindo de um lugar ainda íntegro, preparado para a destruição. [...] Um dos pés dele pende na cadeira de rodas. Eu me agacho para ajeitá-lo em seu pedestal. Com uma manobra certa, esquivo o soco vago que ele lança sobre a minha cabeça. Eu já tinha pressagiado. Me ergo, o observo. Está morrendo, penso.* (ELTIT, 2017, p.98-101 *passim*, itálicos nossos).²²⁷

²²⁷ No original: “Me encucillo para llegar con la esponja hasta sus pies. El agua si dispersa cuando choca contra el gorro y el plástico del delantal que me cubre. Y es en ese instante cuando levanta su pierna. Su rodilla me da de lleno en la cara. Un rodillazo de tal magnitud que experimento una sensación universal y explosiva en el hueso de mi nariz. [...] De manera incierta, me levanto. [...] Ya me siento en condiciones de sortear el dolor. [...] Me yergo y, evitando enfrentar su mirada, lo levanto, le froto la espalda y sus nalgas casi inexistentes. [...] Ahora vamos a vestirnos, le digo. No colabora y me obliga a dar vueltas sus brazos para encajarlos con las mangas de la camisa. [...] Levantemos un poquito los pies. Un poquito, le digo. [...] Pero no me engaña, luego de haber cometido un error inexcusable, ahora sé que debo mantenerme alerta porque en cualquier instante podría atacarme y entonces su mirada alcanzaría ese matiz de rechazo que conozco, emergiendo desde un lugar aún íntegro, preparado para la destrucción. [...] Uno de sus pies cuelga de la silla de ruedas. Me encucillo para acomodarlo en su pedestal. Con una certera maniobra, esquivo el vago manotazo que me lanza a la cabeza. Ya lo había presagiado. Me yergo. Lo observo. Se está muriendo, pienso” (ELTIT, 2007, p.96-99, *passim*).

Esta leitura nos parece possível pelo fato mesmo de serem estes, capítulos que *entrecortam* a rememoração que estrutura o romance. Um trabalho de memória elaborado, lembremo-nos, por uma mulher também idosa²²⁸ mas que, no entanto, apesar de ser um corpo-ruína, não é de modo algum passiva. E nesse sentido, a contradição – a mulher que resiste é a mesma que se resigna – é, de fato, apenas aparente: é precisamente porque *interrompem* a narrativa que esses capítulos “intrusos” elaboram a possibilidade de uma sensível reflexão: para além de prescindir de suavizar a degradação do presente, essas cenas solidificam, ainda que pelo avesso, a potência da embriaguez.

Ao interceptarem a rememoração desse corpo-memória, os capítulos “intrusos” nos permitem a elaboração de um gesto comparativo: de um lado, a debilidade da razão pragmática, de outro, sobriedade da embriaguez. Sempre que suspenso no tempo e liberto da cronologia do relógio, esse corpo-memória é capaz de perceber, confrontar e rejeitar cada uma das naturalizações que os mecanismos de poder não cessam de elaborar: a ideologia do progresso, a hierarquia de gênero, a racionalização da vida. No entanto, quando inserida no presente – isto é, na historicidade do tempo e na materialidade do espaço – a Mulher é, inevitavelmente, atravessada por seus regramentos e ordenações. Convertida num corpo-trabalho torna-se, então, inábil para elaborar exercícios críticos consistentes. Se, de um lado, o corpo-memória expõe a vontade de resistência; de outro, o corpo-trabalho exhibe a apatia da subserviência. Em última instância, o que essa dinâmica elabora é a exposição de uma outra *possibilidade* de formatação àquilo que chamamos de inteligibilidade: uma formatação dissensual, política, corpórea, sensível e, sobretudo, contra-hegemônica.

O romance, entretanto, não se contenta com uma separação tão indubitavelmente demarcada. As intermitentes transmutações que sofre o corpo da narradora vão, pouco a pouco, fazendo surgir um impasse. Uma escolha estética que embora não seja contraditória – uma vez

²²⁸ Aqui, vale recuperar uma outra questão muito sensível ao contexto chileno. Como já mencionamos algumas vezes, o programa econômico de Pinochet empenhou-se em retirar das mãos do Estado qualquer compromisso social. Dentre as diversas medidas está a reforma previdenciária. Nesta, o modelo até então em voga – o sistema de repartição simples no qual o fundo de aposentadoria formava-se por uma tripla contribuição: trabalhador, empresário e Estado – fora substituído pela de capitalização individual: cada trabalhador contribui com parte de seu salário para um fundo de aposentadoria dirigido por empresas privadas, as Administradoras de Fondos de Pensão (AFP). A consequência mais nefasta dessa mudança fora a edificação de uma geração de idosos empobrecidos que, sem acesso à saúde pública e com uma aposentadoria insuficiente, foram lançados à própria sorte. Esse é um problema que também não escapa a *Jamais o fogo nunca*. A precária situação em que vivem os idosos chilenos – ainda hoje – é insinuada, sub-repticiamente, em diversas cenas ao longo do romance: quando, por exemplo, a narradora comenta: “tendré que decirte [...] que habré de racionar tus cigarrillos, llevarlos al mínimo o definitivamente dejar de comprarlos. *No nos alcanza*” (ELTIT, 2017, p.11, itálico nosso); ou, quando menciona que não pode comprar mais que dois tipos de alimento: “Comemos absolutamente justos. Consisos. [...] Comemos pan y arroz” (ELTIT, 2007, p.17-18); ou, ainda, quando *se entrega aos números* e percebe sua perversidade: “Ahora observo el cuaderno, la rigidez de las columnas, el orden de los números, *mido cuánto valemos, cuánto*. Gastamos poco, valemos poco, te digo” (ELTIT, 2007, p.115, itálico nosso).

que a transmutação é, justamente, o que possibilita a construção da crítica e não o que a anula – é vigorosamente ambígua. Isso porque, à medida que a narrativa avança, a postura desse corpo-trabalho sofre pequenas alterações: no quando de sua primeira aparição, ele se apresenta de modo completamente alienado e alheio; no entanto, na quarta interrupção – isto é, depois de a rememoração do corpo-memória ter avançado significativamente – o tom da narração sutilmente se altera e alguns lampejos de reflexão crítica – parcos, rasos e ainda insuficientes – começam a aparecer:

Eu poderia chegar à casa depois de percorrer os dois quarteirões, dois quarteirões não longos demais, num dia cinza, frio, caminhar com passos mais rápidos do que de costume para *cumprir o contrato frágil que estabeleci com o fim de dissipar da casa um cheiro insuportável*, assim diz a cada semana a mulher que abre a porta, depois de olhar pela janela para ter certeza de quem é que está tocando a campainha ou se está quebrada como já aconteceu mais de uma vez, depois de afastar a cortina, alertada pelas minhas batidas na madeira, dói a minha mão, vermelhos os nós de tanto bater com eles para que ela abra a porta e conseguir que por um dia desapareça o cheiro que se expande progressivamente em direção a cada um dos quartos, *um cheiro que se infiltra por todos os resquícios e a impede de apreciar a comida porque a cozinha está irrespirável* e ela não consegue, não consigo, não, não, limpar a senhora, isso é tarefa para uma enfermeira como você, mas você não é enfermeira, embora isso não importe, não é importante que não seja enfermeira, só vem aqui depois de percorrer dois quarteirões para desalojar o cheiro por um dia, um dia em que a casa se *normaliza, afastar o cheiro*, dar banho nela, dar banho na senhora, como ela a chama, esta senhora que não sei por que nem como continua viva só porque perdeu a visão e o olfato, mas eu não, eu não. (ELTIT, 2017, p.154-155, itálicos nossos).²²⁹

Em certo sentido, ainda que muito pequenas, as alterações que sofre esse corpo-trabalho sugerem a potência transformadora da rememoração. Quanto mais avançado o trabalho de memória, tanto mais “consciente” o corpo alienado se torna. No entanto, esses lampejos só começam a surgir em sua última interrupção, quando a narrativa está próxima do fim. O que significa dizer que o leitor não terá a oportunidade de acompanhar a progressão – ou o retrocesso – dessa transição, porque o corpo-trabalho não voltará a aparecer. E, desse modo,

²²⁹ No original: “Yo podría llegar a la casa luego de caminar las dos cuadras, dos cuadras no demasiado largas, en un día gris, frío, caminar con pasos más rápidos de los acostumbrados para cumplir con el frágil contrato que establecí con el fin de despejar de un olor insoportable la casa, así lo dice cada semana la mujer que abre la puerta, después de mirar por la ventana para asegurarse de quién es la persona que toca el timbre o si está descompuesto como ha sucedido más de una vez, luego de descorrer la cortina, alertada por mis golpes en la madera, me duele la mano, rojos los nudillos de tanto golpear con ellos para que me abra la puerta y conseguir que por un día se retire el olor que progresivamente se expande a cada una de las habitaciones, un olor que se cuele. Por todos los resquicios e impide disfrutar la comida porque la cocina está irrespirable y ella no puede, no puedo, no, no, limpiar a la señora, esa es tarea de una enfermera como usted, como usted, pero usted no es enfermera, aunque no importa, no es importante que no sea enfermera, sólo viene acá después de caminar las dos cuadras para desalojar por un día, un día en que se normaliza la casa, el olor, alejar el olor, bañarla, bañar a la señora, como ella le dice, esta señora que no sé por qué ni cómo sigue viva o sigue viva sólo porque ha perdido la visión y el olfato, pero yo no, yo no” (ELTIT, 2007, p.152-153).

não podemos saber até que ponto sua leitura crítica – ainda insipiente, mas já existente – avançará. Nesse sentido, nem a construção desse corpo-memória obstinado e resistente sugere ser garantida a salvação do presente; nem o desenho desse corpo-trabalho – ainda incapaz de interromper o *continuum* da História – funciona como uma constatação acerca do irremediável fracasso de nosso tempo.

*

Prescindindo de fazer concessões artísticas em nome de um objetivo extraliterário, antes de “espelhar” a realidade, o romance de Eltit acrescenta a ela aquilo que lhe foi suprimido. Ao alterar a distribuição das partes no sensível, *Jamais o fogo nunca* converte-se em espaço de luta e resistência, o único possível para essa voz marginalizada. Depois de nos apresentar a castração que estrutura esse nosso presente, depois de nos colocar diante da potência discursiva de uma racionalidade sensível e feminina, o romance é interrompido e se exime de nos dar qualquer resposta. Lembremo-nos, é com uma convocação que *Jamais o fogo nunca* “termina”. Qual o significado desse chamado; em que medida somos capazes de atendê-lo; se levaremos ou não o *nosso menino ao hospital*, não cabe a ele responder.

CORPO DA HISTÓRIA, CONSTANTE DEVIR

História, estética, política. O gesto político de construir, esteticamente, uma releitura histórica. A abertura do passado, sua latência no presente, o vislumbre do porvir. A literatura e seu modo de edificar o pensamento. Cruzamentos, interseções, confluências. Assim estruturou-se este trabalho motivado, desde o início, pelo desejo de elaborar uma dupla aproximação. De um lado, a vontade de refletir sobre a razão da ficção – esta razão que opera pelo dissenso –; de outro, a necessidade de compreender, especialmente neste nosso contexto, as potencialidades políticas do gesto especulativo de debruçar-se sobre este tipo de razão. *Corpus* e corpo. Nosso *corpus*. Nosso corpo. *Nossos modos* de intervenção, *nossas formas* de ler o mundo. Disso tratou-se aqui.

Para investigar de que maneira a literatura dialoga com nosso horizonte político, foi preciso, antes de tudo, compreender a que tipo de regramento ela se submete. Para especular de que forma podemos nós, desde nosso lugar de atuação, acrescentar e elaborar questões que nos parecem inadiáveis foi preciso libertarmo-nos do impulso de corresponder às exigências dos lugares teóricos tradicionais. Daí a escolha por ler nosso objeto à luz das reflexões de Jacques Rancière e Walter Benjamin. Dois filósofos que desestruturaram as tradicionais matrizes do pensamento ocidental. Ainda que em tempos distintos e de maneiras diferentes, as reflexões desses dois autores são marcadas pelo desvio em relação às formas “vigentes” do saber. Rancière desafiou os regramentos do marxismo científico, Benjamin contrariou sua lógica evolucionista. Ambos se dedicaram à filosofia e às artes e elaboraram suas leituras do mundo privilegiando lugares “impróprios”.²³⁰

Compreender a política, com Rancière, como um *ato* de dissenso, para além de nos manter distantes de simplificações e distorções – sobretudo em relação ao vínculo que ela estabelece com a literatura –, nos permitiu identificar em *Jamais o fogo nunca* três movimentos cuja condição de possibilidade é, precisamente, o caráter ficcional de seu ambiente de produção. No romance, a política se manifesta em três dimensões distintas: no trato do tema, na seleção da voz e no modo como esta última ressoa. O que, quem e como. Três possibilidades de intervenção “independentes” que se potencializam pelo entrelaçamento.

²³⁰ Se é preciso reconhecer a existência de pontos que aproximam esses dois pensadores – como intentamos demonstrar neste trabalho –, é igualmente necessário sinalizar as divergências que os distanciam. À guisa de exemplo, poderíamos citar a questão da modernidade. Enquanto Rancière rejeita veementemente o uso desse termo, Benjamin não só o acolhe como o transforma numa espécie de ponto central de suas reflexões. A pesar disso, consideramos ser muito proveitoso colocar em interlocução o pensamento desses dois autores, desde que observadas as diferenças e respeitados os limites teóricos de uma possível aproximação entre ambos.

A primeira delas diz respeito à História; ao modo como o romance perfila uma releitura da História. Recuperando a memória da ditadura a partir daquele que talvez seja seu traço mais nefasto, *Jamais o fogo nunca* elabora um tipo de aproximação ao passado possível apenas ao universo da fabulação. Somente o espaço da ficção é capaz de abrigar um corpo que já não está. Somente no espaço da ficção, um corpo pode, em sua máxima deformidade, tomar a forma de vários corpos. Nesse lugar, a temporalidade pode ser violentamente oblíqua e o trânsito entre vida e morte, incontestavelmente legítimo. Ao se beneficiar das potencialidades do espaço do qual emerge, a releitura que o romance elabora é *literariamente* política. Explorando diversas possibilidades estéticas, Eltit se aproxima da realidade histórica, torna visível a absurda suspensão que configura o desaparecimento e insere na discussão uma perspectiva irrealizável fora do horizonte da arte.

A segunda dimensão relaciona-se à escolha do sujeito histórico que elabora essa revisão. Muito além de retirar do silenciamento uma voz marginalizada, fazer do *quem* um substantivo feminino é incluir no debate questões que são, não raro, desprezadas. Em que pese o fato de as contradições internas da militância lhe serem tão constitutivas quanto a brava resistência, nas narrativas que abordam o tema da ditadura, a opção por deixar de mencioná-las não é pouco frequente. A hesitação, no entanto, é mais que compreensível. Quando de se trata do embate entre duas forças absolutamente desproporcionais, a crítica pode, de fato, parecer condescendente com o escandaloso assédio institucional ou acabar sugerindo – ainda que não intencionalmente –, uma relação de falsa semelhança que é, no mínimo, arriscada. Mas, ser mulher é correr o risco. Desenhar também. E, nesse sentido, o desenho de uma feminina releitura histórica não pode se esquivar de certas “inconveniências”. Aproximar-se da ditadura militar por meio do escrutínio da masculina militância é enxergar nos escombros do passado aquilo está mais profundamente submerso. Uma acuidade que somente o olhar de um ser-mulher é capaz abrigar. A escolha da voz narrativa é, portanto, política porque possibilita a instauração de um duplo litígio: *Jamais o fogo nunca*, além constituir-se como espaço de fala para a voz mais barbaramente silenciada, não se exime de perscrutar as diversas camadas que perfilam esse silenciamento.

O terceiro movimento político elaborado pelo romance é o que une os dois anteriores. Aqui, Eltit interpela a histórica opressão de gênero questionando a falocêntrica lógica hegemônica, unindo pensamento e corpo: edifica um corpo-pensamento que põe em ato uma outra forma de racionalidade. Conduzido pelo imperativo desejo de recuperar a História a partir do não-dito, o relato que compõe *Jamais o fogo nunca* é guiado pela inteligibilidade de um corpo que, ao interrogar o que já foi e o que ainda é submetendo-se, tão somente, à legislação

oblíqua da memória, se opõe à racionalidade linear e totalizante, cuja pretensão de verdade encerra o sentido dos acontecimentos. Com esse movimento, torna evidente a potência da História como reminiscência. Essa aproximação à memória, nos levou, então, às Teses de Walter Benjamin. Compreender o passado como abertura e inacabamento foi, portanto, essencial para alcançarmos os sentidos dessa razão corporal. Uma razão sensivelmente dialética, que se sabe ambígua, inconstante e potente; que recusa o distanciamento e desconfia da objetividade; que se ocupa tanto menos dos fatos quanto mais dos afetos. Uma razão corporal que serve “para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador”.²³¹

*

Aqui, faz-se necessária uma breve sinalização: os entrelaçamentos entre História, política e corpo que pulsam nessa obra, não se restringem a ela. Esses cruzamentos – presentes já em suas primeiras publicações, como tentamos demonstrar no início desta dissertação –, estruturam, também, os demais romances da autora. *Vaca sagrada* (1991) é guiado por um corpo-feminino pulsional: explorando o potencial metafórico do sangue, Eltit elabora, a partir deste signo, uma reflexão sobre a escritura. “Me interessou trabalhar o sangue como violência, como fluido, como conexão [...] tem a ver com a ferida, com a vida, com a morte, tem a ver com o corpo da mulher, com a menstruação”,²³² diz a autora em entrevista a Juan Chapple Clavijo. *Los vigilantes* (1994) é composto pelas cartas escritas por um corpo-materno. Uma vez mais, corpo e palavra são inseparáveis: aqui, “a escritura se constitui como um *médium* de existência entre o mundo e as vozes que nele habitam”, escreve Sergio Rojas.²³³ *Los trabajadores de la muerte* (1998) é também centrado em um corpo materno que tem, agora, contornos de Medeia. Em *Mano de obra* (2002), corpos-trabalho habitam um supermercado-mundo. *Impuesto a la carne* (2010) marca essa presença desde o título: o corpo – a carne – é o espaço no qual se materializam as relações entre subalternidade e poder. *Fuerzas especiales* (2013) é guiado pelo corpo prostituído de uma jovem marginalizada. Em *Sumar* (2018), seu último romance, Eltit toma os corpos de vendedores ambulantes – frutos de um genocídio

²³¹ LÖWY, 2005, p.53.

²³² BARRIENTOS, 2017, p.105, tradução nossa. No original: “Me ha interesado trabajar con la sangre como violencia, como fluido, como conexión [...] tiene que ver con la herida, con la vida, con la muerte, tiene que ver con el cuerpo de la mujer, con la menstruación”.

²³³ ROJAS, 2012, p.124, tradução nossa, itálico do autor. No original: “La escritura se constituye en *médium* de la existencia entre el mundo y las voces que en él habitan”.

industrial, como coloca a narradora –, como suporte para questionar a desmaterialização do trabalho e da vida no “cyber-mundo” contemporâneo. O que a autora elabora em *Jamais o fogo nunca* – isto é, o gesto de tomar o corpo como instrumento político para, a partir dele, colocar em xeque os lugares tradicionais do saber e fazer da literatura uma instância dissensual de pensamento – é, portanto, uma recorrência em toda sua obra. E não apenas naquela ficcional. Em seus ensaios, para além de ser uma virtualidade da enunciação em nome próprio – que, como se sabe, é a característica diferencial do gênero –, o corpo atua como um mediador. O que neles se perfaz, contudo, não é “um acercar-se do mundo” por meio de uma lógica sensível que se opõe àquela inteligível, mas um desdobramento no qual esta última opera desde sua dimensão corporal.

Diante da verificação – ainda muito incipiente – dessa persistência, algumas questões se levantam: seria a edificação dessa racionalidade sensível e corporal um traço próprio da prosa de Eltit? Ou seria ainda mais pertinente considerar que, no horizonte de seu pensamento estético, o corpo é mais que uma imagem e funciona, antes, como uma espécie de operador conceitual? Ainda que tenham surgido de nossa aproximação a *Jamais o fogo nunca*, essas questões extrapolam os limites deste trabalho e, desse modo, a despeito de sua conclusão, só podem figurá-lo como indagações que permanecem abertas.

*

Um último apontamento cabe, ainda, nessas breves considerações finais: perscrutar a proximidade entre corpo, política e História à qual *Jamais o fogo nunca* dá forma, nos permitiu compreender que também ao exercício da investigação essa interlocução é inescapável. A pesquisa não é neutra: seu *quem*, *onde* e *quando* modulam seus resultados. Nosso corpo de mulher, latino-americano, imerso num contexto político especialmente controverso, influenciou diretamente a orientação de nossa leitura. A chave interpretativa que propomos ao romance exhibe, portanto, um movimento que extrapola a leitura de nosso *corpus*. Em certo sentido, nela reverbera, também, nosso desejo de elaborar um movimento contrário à imobilização que parece, paradoxalmente, reger esse nosso *colapsado presente*; nossa vontade de especular onde reside a potência desse nosso lugar de atuação.

As lentes da ficção modificam e ampliam as possibilidades de compreensão do mundo. Sem pretender instaurarem-se como “resposta”, as reflexões que a literatura edifica – ao nos lembrar que o fim da História é constante devir – nos auxiliam na elaboração de um deslocamento: nos possibilitam sair da reação para a ação. Talvez seja isso o que nos caiba. Se,

por um lado, é verdade que nossas pesquisas não podem contar com a precisão da Ciência e tampouco com a exposição de dados e estatísticas para demonstrar sua relevância; por outro, é também verdade que esse distanciamento nos permite explorar outras formas de pensamento, outros meios de aproximação ao mundo. E, nesse sentido, arriscamos, pelo fato mesmo de estarmos tão distantes quanto possível da lógica da comprovação, nossos modos de intervenção podem configurar-se como vigorosas linhas de fuga.

A ficção, embora violentamente distante de um “decodificar” da realidade, ou precisamente por isso, é capaz de nos colocar diante daquilo que somos e apontar para o que poderíamos ser. “Mas este é um dia de um século diferente, de uma época carente de marcas, um século [...] que no entanto, somos obrigados a experimentar”.²³⁴ *Jamais o fogo nunca*, incitando um exercício crítico ante a História – ainda absolutamente necessário –, posta-se como uma narrativa aberta ao *por vir* que permite a um corpo-ruína, suspenso no tempo, falar. Saberemos nós, no entanto, ouvir?

²³⁴ Cf. Nota 167 desta dissertação.

REFERÊNCIAS

De Diamela Eltit:

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Trad. Julian Fuks. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

_____. *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A., 2007.

_____. *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer SERNAM, 1994.

_____. *El cuarto mundo*. In.: _____. *Tres novelas*. (Spanish Edition). Fondo de Cultura Económica. Edição Kindle, 2012 Não paginado.

_____. ERRAZURIZ, Paz. *El infarto de alma*. Santiago de Chile: Francisco Zegers editor, 1999.

_____. *El padre mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers editor, 1989.

_____. *Emergencias*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A., 2014.

_____. *Fuerzas especiales*. Santiago de Chile: Editorial Periferica, 2015.

_____. *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2010.

_____. *Los trabajadores de la muerte*. Santiago de Chile: Planeta, 1998.

_____. *Los vigilantes*. In.: _____. *Tres novelas*. (Spanish Edition). Fondo de Cultura Económica. Edição Kindle, 2012 Não paginado.

_____. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones de Ornitorninco, 1983.

_____. *Mano de obra*. In.: _____. *Tres novelas*. (Spanish Edition). Fondo de Cultura Económica. Edição Kindle, 2012 Não paginado.

_____. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones de Ornitorninco, 1986.

_____. *Puño y letra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2005.

_____. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A., 2016

_____. *Signos Vitales: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

_____. *Sumar*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2018.

_____. *Vaca sagrada*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2014.

Gerais:

A DOCTRINA do Choque. Direção: Mat Whitecross, Michael Winterbottom. Roteiro: Naomi Klein. Produção: Revolution films, Documentário, 2009, 79 min. Legenda em Português. Título original: The Shock Doctrine.

ALTHUSSER, Louis. Marxismo e Humanismo. In.: _____. *Análise crítica da teoria marxista*. Trad. Dirceu Lindoso. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

ANDERSON, Perry. O Balanço do Neoliberalismo, In: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (Orgs.) *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ASTROSA, Eugenia Brito. La ciudad como laberinto psicótico en El padre mío y Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit. In.: Revista Chilena de Literatura, n. 89, abril, 2015, p. 77-91.

BARRIENTOS, Mónica (ed.). *No hay almacén que la sostenga: entrevistas a Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Talca, 2017.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In. _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. A caminho do planetário. In. _____. *Rua de mão única: obras escolhidas*. Volume 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. A vida dos estudantes. In. _____. *Documentos de cultura. Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle; Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Sousa (et.al). São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. Experiência e pobreza. In. _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1)

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1)

BORGES, Elisa de Campos. O governo de Salvador Allende no Chile: atuação dos trabalhadores e a organização de novas relações de trabalho. In: Projeto História, São Paulo, n.47, pp. 85-109, ago, 2013.

CADA, *No es una aldea*, “Para no morir de hambre en el arte”, 1979: texto emitido em cinco idiomas frente al edificio de la CEPAL. Disponível em: <<http://www.archivosenuso.org/viewer/72#>> Acesso em: 12 de abril de 2019.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.4. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. “Aula de 17 de março de 1976”. In. _____. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975/1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In. _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v. 1).

HOY. Santiago: Araucaria, 1977-1998. Santiago: Gabriela Mistral. 21 volúmenes, número 115, 3 octubre 1979, página 46.

KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLINGER, Diana. A resistência: uma vida. *ALEA*, Rio de Janeiro, v.20/2, p. 184-195, maio, 2018.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LA BATALLA de Chile. Direção: Paulo Guzmán. Paris: Atacama Productions. Documentário. 1975, 1976, 1979. 95min, 88min, 80 min.

LELO, Thales. MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Democracia e pós-democracia no pensamento político de Jacques Rancière a partir das noções de igualdade, ética e dissenso. *Revista Brasileira de Ciência Política*, no15. Brasília, setembro - dezembro de 2014, pp. 349-374.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. Walter Benjamin e o marxismo. In. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 17: 7-13, 1994.

MASIELLO. Francine. *Cuerpo y catástrofe*. Sem data. Arquivo digital. Disponível em: <<https://bit.ly/36KVi0g>> Acesso em 05 de maio de 2018.

NOSTALGIA de la luz. Direção e roteiro: Patricio Guzmán. Fotografia: Katell Djian. Música: Miranda & Tobar. Locução: Patricio Guzmán. Coprodução: Atacama Productions (França), Blinker Filmproduktion e WDR (Alemanha), Cronomedia (Chile) e Televisão Espanhola – TVE (Espanha), 2010, 89 minutos.

OLIVEIRA-WILLIAMS, Maria Rosa. La década de 70 em el cono sur. In. *Romance Quarterly*, 2009, vol.57, 43-62.

PALLOTA, Julien. A trajetória teórico-política de Jacques Rancière. In: *AISTHE*, Vol. VIII, no 12, 2014.

PASTÉN, Augustín. Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit. In. *Contracorriente*, vol 10, n1, Fall 2012, 88-123.

PLATÃO, *A República*; trad. introd. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. Estética como política. In.: *Devires*, Belo Horizonte, v.7, n.2, p.14-36, jul/dez 2010. Trad. Augustin de Tugny.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. Trad. Carolina Santos. *Novos Estudos*, Cebrap, n. 86, p. 75-90, mar. 2010b.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Vale. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. Política da Literatura. In.: _____. *Politique de la littérature*. Trad. Renato Pardal Capistrano. Paris: Éditions Gallilé, 2007, pp. 11-40.

RIBEIRO, Darcy. Salvador Allende e a esquerda desvairada, In.: _____. *Gentidades*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

RICHARD, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2018.

_____. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROJAS, Sergio. *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2012.

SCHLESENER, Anita Helena. In.: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 39, p. 255-267. 2003.

SKAR, Stacey D. La narrativa política y la subversión paradójica en "Por la patria" de Diamela Eltit. In: *Confluencia*, Vol. 11, No. 1 (FALL 1995), pp. 113-125.

SOTO, José Antonio Riviera. La muerte del tempo utópico en Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit. In.: *Acta Literaria*, n.39, II Sem., 2009, 125-130.

VALLEJO, César. *Poemas humanos*. Lima: Editora Peru Nuevo, 1959.

VERDUGO, Patricia. *La caravana de la muerte: pruebas a la vista*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

VIDAL, Paloma. *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*. 2006. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

ZÁRATE, Verónica Valdivia Ortiz de. Pinochetismo e a guerra social no Chile (1973-1989). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ANEXO I

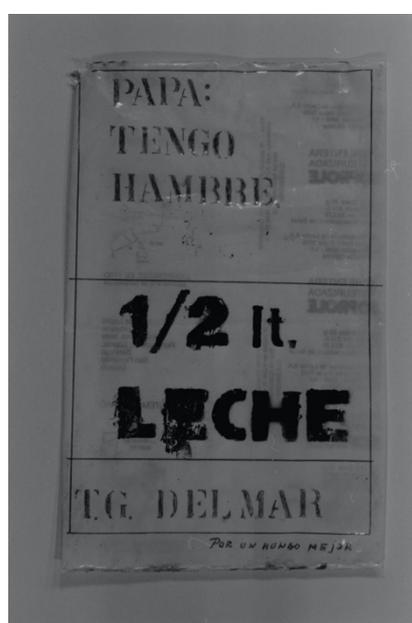
Imagens relativas à primeira ação do CADA – *Para no morir de hambre el arte*

Figura 1 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 2 – Intervenção em saco de leite



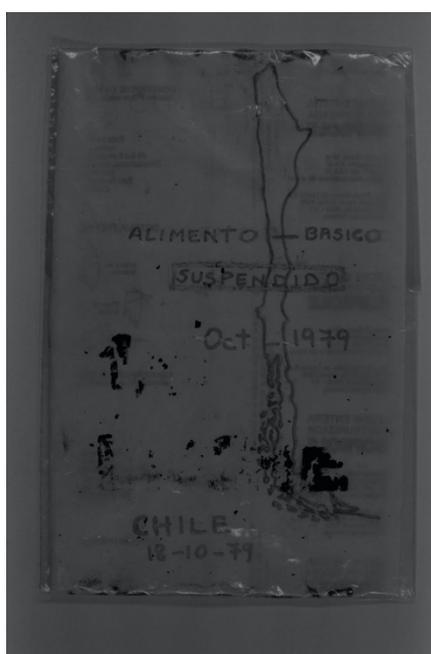
Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 3 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 4 –Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 5 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 6 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 7 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 8 – Intervenção em saco de leite



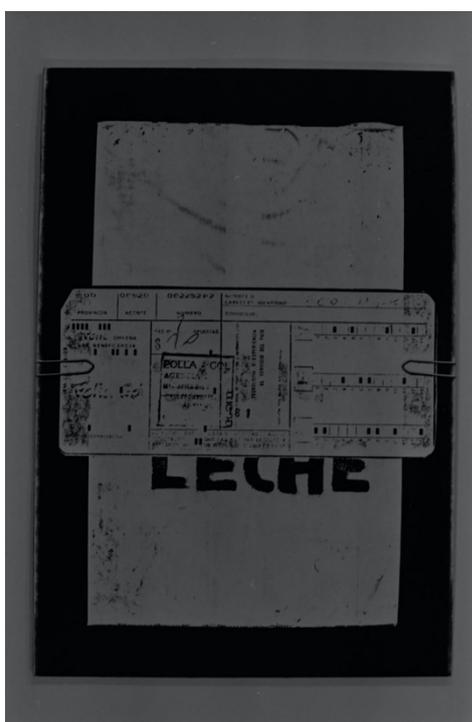
Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019.

Figura 9 – Intervenção em saco de leite



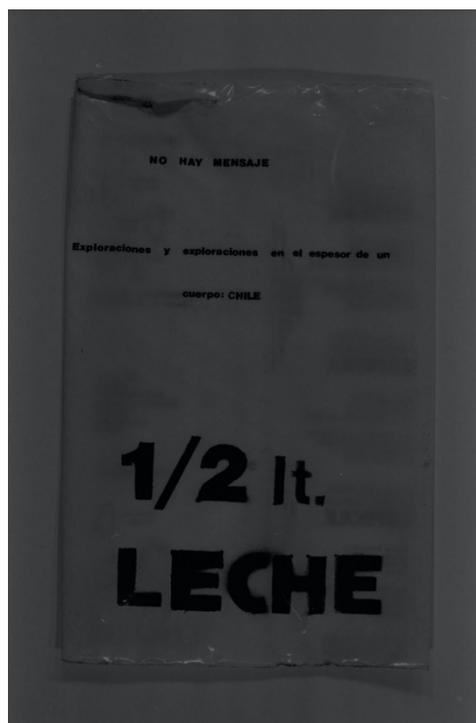
Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 10 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 11 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 12 – Intervenção em saco de leite



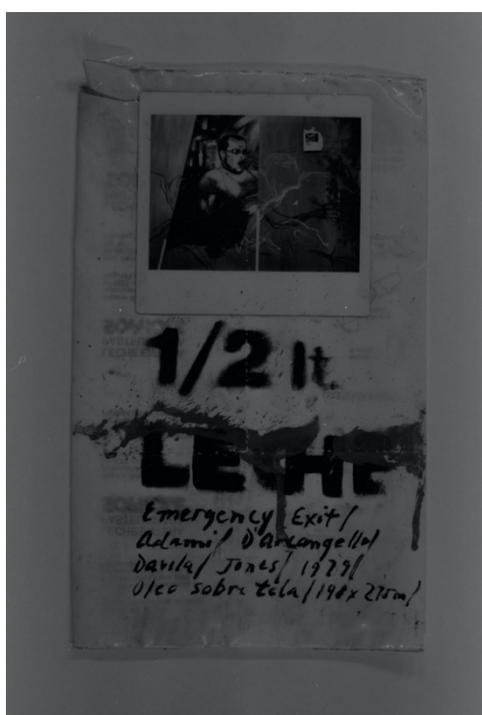
Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 13 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 14 – Intervenção em saco de leite



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 15 – Intervenção em saco de leite



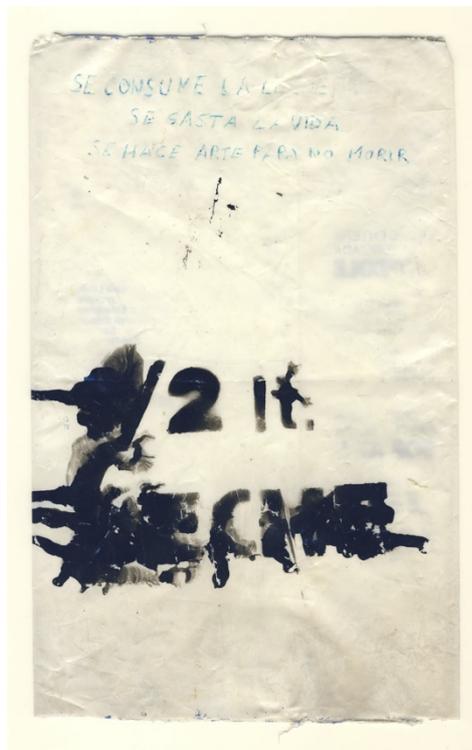
Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 16 – Intervenção em saco de leite



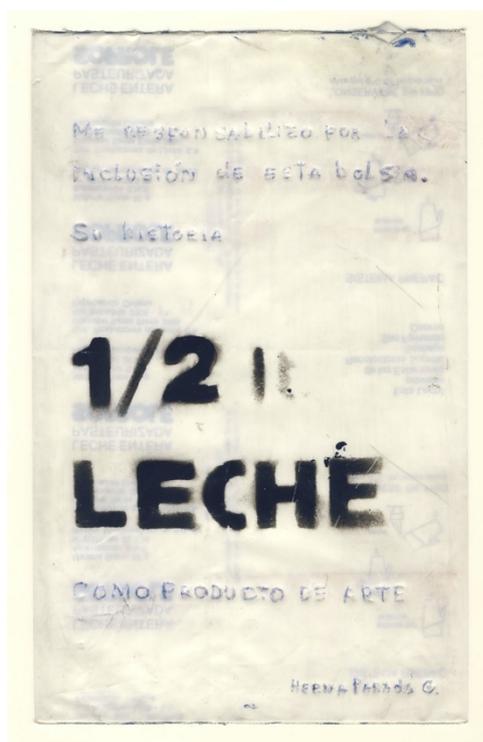
Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 17 – Intervenção em saco de leite



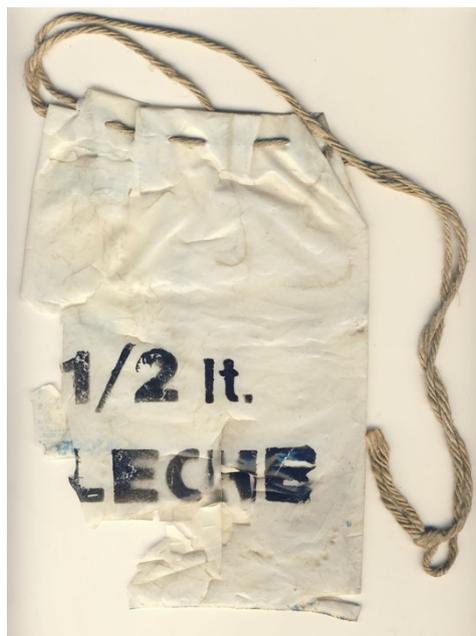
Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 18 – Intervenção em saco de leite

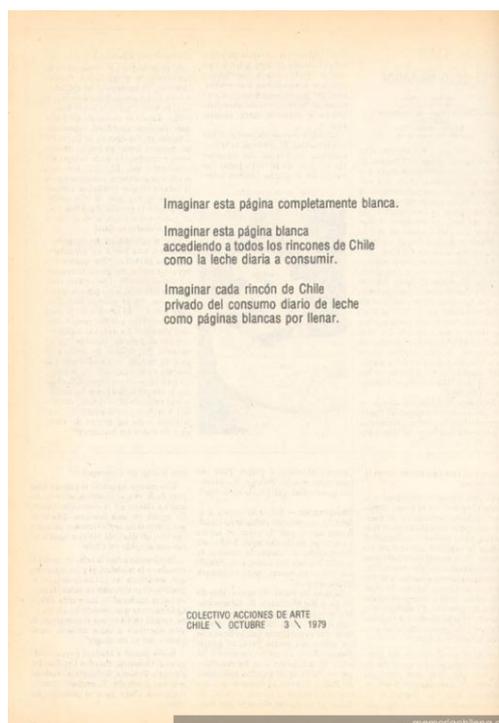


Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 19 – Intervenção em saco de leite

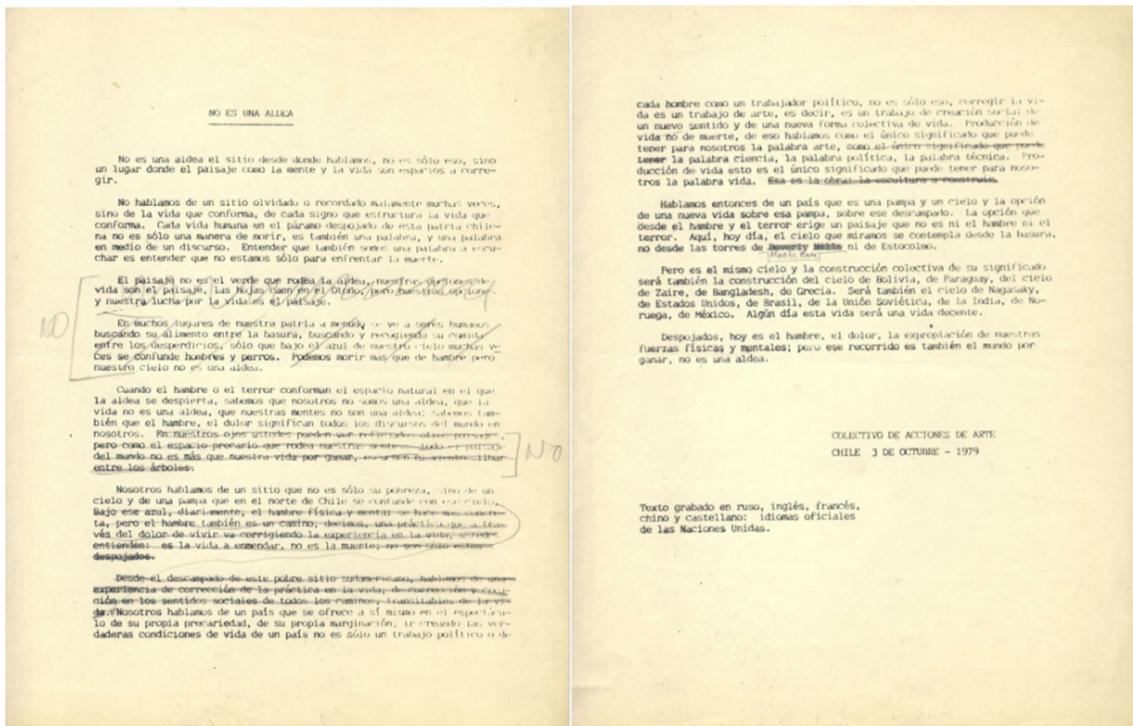


Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 20 – Página da revista *Hoy*

Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 21 – Texto *No es una aldea* com correções e modificações



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 22 – Instalação *Para no morir de hambre el arte* – Centro de Imagen



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

Figura 23 – Instalação *Para no morir de hambre el arte* – Centro de Imagen



Fonte: <<https://bit.ly/2tnRnYu>> Acesso em Dezembro de 2019

ANEXO II

Fotografia da performance *Zonas de Dolor* inserida em *Lumpérica*

Figura 24 – Fotografia inserida em *Ensayo general*, oitava seção de *Lumpérica*



Fonte: Acervo pessoal.