

Juliana Helena Gomes Leal

LA ESQUINA ES MI CORAZÓN:
ESPACIALIDADES PERFORMÁTICAS NAS CRÔNICAS
DE PEDRO LEMEBEL

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Juliana Helena Gomes Leal

LA ESQUINA ES MI CORAZÓN:
ESPACIALIDADES PERFORMÁTICAS NAS CRÔNICAS
DE PEDRO LEMEBEL

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

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sara del Carmen Rojo de la Rosa
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG


2007



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3499-5112 – Fax: (31) 3499-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada *LA ESQUINA ES MI CORAZÓN: ESPACIALIDADES PERFORMÁTICAS NAS CRÔNICAS DE PEDRO LEMEBEL*, de autoria da Mestranda JULIANA HELENA GOMES LEAL, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Profª. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora


Profª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG


Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli - EBA/UFMG


Profª. Dra. ANA MARIA CLARK PERES
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de março de 2007.

DEDICATÓRIA

À minha mãe: meu maior exemplo de vida.

AGRADECIMENTOS

À professora Sara Rojo, pela exigência, disponibilidade e pela excelente orientação oferecida durante todo o trabalho;

Ao CNPq, pelo apoio financeiro durante esses dois anos de pesquisa;

A Alexandre Campolina, pelo estímulo que faltava para a finalização da conclusão deste trabalho;

A Celine Pegorari, pela motivadora companhia durante meus estudos na biblioteca da Universidade de Zaragoza;

A Francisco Javier Casabón, pelos questionamentos e provocações;

A Gislaine Michel, Iñigo Arrizubieta e José Euríalo, pela fraternal revisão deste texto;

A José Maria Lopes e Ludmila Coimbra, pelo *Big Master*;

A Juliana Normandy, pelas mãos, braços e coração estendidos;

A Letícia Munaier Teixeira, pela disponibilidade e boa vontade em ajudar;

A Marcela Muñoz, pelo apoio lingüístico e cultural *on line*;

A Zeli Leal, pela confiança e amor irrestritos,

e a todos que colaboraram, direta ou indiretamente, na execução deste trabalho.

RESUMO

Pretendo investigar, nesta dissertação, de que maneira o trabalho artístico-literário realizado pelo escritor chileno Pedro Lemebel, em seu livro de crônicas *La esquina es mi corazón*, desenvolve, a partir de uma perspectiva performático-espetacular, quatro diferentes espacialidades: a literária, a pública urbana, as concernentes à memória histórico-política e à memória do gênero. No primeiro capítulo, abordo as implicações do uso dessa espetacularização performática da escrita na configuração formal, conceitual e simbólica da obra em questão, bem como na relação interposta entre esse texto e a recepção. No segundo capítulo, reflito sobre a dinâmica funcional de alguns espaços públicos urbanos – cenários das crônicas analisadas –, a partir das constantes interferências, também performático-espetaculares, do *desejo cidadão*, em suas delimitações físicas e ideológicas. Finalmente, viso a uma releitura – a partir de alguns pressupostos da *performance* e de uma semiótica do espetáculo –, no terceiro capítulo, do tratamento comumente oferecido à cartografia da memória histórico-política e da memória do gênero. Na conclusão, retomo a relevância do estudo de todas essas questões teóricas no âmbito literário, sinalizando para o fato de que os usos de mecanismos subversivos e aparentemente antagônicos de representação formal e temática devem ser avaliados a partir da ótica da busca de uma subjetividade *outra* de expressão artística, e não como mero produto idealizado de uma minoria social, sexual e política, para outra que comungue a mesma condição identitária.

Palavras-chave: *Performance*. Espetacularização. Escrita. Espaço público. Memória.

RESUMEN

Pretendo investigar, en esta disertación, de qué modo el trabajo artístico-literario realizado por el escritor chileno Pedro Lemebel, en su libro de crónicas *La esquina es mi corazón*, desarrolla, partiendo de una perspectiva performático-espectacular, cuatro distintas espacialidades: la literaria, la pública urbana, las concernientes a la memoria histórico-política y a la memoria de género. En el primer capítulo, menciono no sólo las implicaciones del uso de esa espectacularización performática de la escritura en la configuración formal, conceptual y simbólica de la obra en cuestión, sino también la relación entre ese texto y la recepción. En el segundo capítulo, reflexiono sobre la dinámica funcional de algunos espacios públicos urbanos – escenarios de las crónicas analizadas –, partiendo de las constantes interferencias, también performático-espectaculares, del *deseo ciudadano*, en sus delimitaciones físicas e ideológicas. Finalmente, hago una relectura – desde algunos presupuestos de la *performance* y de una semiótica del espectáculo –, en el tercer capítulo, del tratamiento comúnmente ofrecido a la cartografía de la memoria histórico-política y a la de la memoria del género. En la conclusión, vuelvo a mencionar la relevancia del estudio de todas esas cuestiones teóricas en el ámbito literario, haciendo hincapié en el hecho de que los usos de mecanismos subversivos y aparentemente antagónicos de representación formal y temática deben ser evaluados desde la óptica de la búsqueda de una subjetividad *otra* de expresión artística, y no como simple producto idealizado de una minoría social, sexual y política, para otra que comparta la misma condición identitaria.

Palabras-clave: *Performance*. Espectacularización. Escritura. Espacio público. Memoria.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	<i>LA ESQUINA ES MI CORAZÓN</i>: espacialidade performático-espetacular.....	27
3	CARTOGRAFIAS DO <i>DESEJO CIDADÃO</i>: performatizando espaços públicos.....	64
4	CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA NOS ESPAÇOS DA URBE.....	97
4.1	Mapeamentos mnemônicos do gênero.....	100
4.2	Reminiscências pós-golpe.....	115
5	CONCLUSÃO.....	127
	REFERÊNCIAS.....	137

1 INTRODUÇÃO

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão,
entre a submissão ao código e a agressão,
entre a obediência e a rebelião,
entre a assimilação e a expressão –
ali, nesse lugar aparentemente vazio,
seu templo e seu lugar de clandestinidade,
ali, se realiza o ritual antropófago
da literatura latino-americana.¹

Apesar de concluir, com esta dissertação, uma pesquisa no campo da literatura, considerava que minha trajetória acadêmica estava decididamente direcionada para a área educacional, especificamente a da Lingüística Aplicada, uma vez que, além de minha primeira formação ter sido em Língua Portuguesa, atuava como professora na rede municipal de ensino de Belo Horizonte e me interessava por assuntos teóricos concernentes ao exercício dessa função. Objetivava, com a mais absoluta certeza, me dedicar a qualquer objeto de investigação científica que estivesse relacionado com a dimensão social do indivíduo e que pudesse proporcionar algo relevante para o sistema educacional brasileiro; mais objetivamente, para o ensino e a aquisição da nossa língua materna. Acreditava que podia, de alguma maneira, mudar o mundo.

O que fazer, não obstante, com o imenso interesse que passei a ter ao me ver diante de certos textos literários quando, em 2003, me matriculei na disciplina *Panorama das literaturas hispânicas*, ministrada pela professora Sara Rojo? Foi realmente incrível descobrir o quanto a vinculação afetiva e profissional de um professor à matéria-prima de seu ofício era capaz de fazer transcender em mim a mera formalidade do cumprimento de uma carga horária acadêmica e passar a ser objeto de fascínio e desejo.

¹ SANTIAGO, 2000, p. 26.

Compreendi, a partir de então, que existia uma série de textos que, pela singularidade estética de sua construção formal e pelas particularidades da concepção e do desenvolvimento ideológico de suas temáticas, possuíam presença e força capazes de potencializar aquele caráter transformador de realidades que eu acreditava existir.

Foram vários os autores com os quais tivemos contato; no entanto, a identificação desse potencial transformador, no âmbito textual, só ocorreu quando a referida professora nos fez voltar os olhos para o enorme – ainda que não justamente reconhecido – universo literário de escritoras mulheres. Embora eu não demonstrasse simpatia por textos com essa especificidade, meu primeiro grande interesse literário, nessas aulas, ocorreu durante a leitura do livro *Encuentros y (des) encuentros*, da jovem escritora chilena Andrea Maturana. Fiquei deslumbrada com o poder de sedução e de envolvimento que um texto verbal possuía, por ser capaz de provocar, em nós, leitores, sensações corporais concretas e de colocar em funcionamento todos os nossos sentidos para a construção semântico-conceitual que realizaríamos dele. Acredito que foi justamente nesse momento que senti o desejo de investigar, com mais profundidade, quais elementos textuais e artísticos e respaldados por quais estratégias escriturais eram responsáveis pelo desencadeamento das reações mencionadas.

Preocupe-me em descobrir de que modo podia um escritor (independente de seu sexo), por meio de palavras, símbolos gráficos aparentemente ingênuos, ativar todo um universo de cores, sons, sabores, movimentos, cheiros, de maneira tão eficiente e habilmente elaborada na materialidade literária. A partir desse momento, passei a admitir que se o mundo de fato poderia ser modificado ou transformado, essa possibilidade passava também pela literatura, visto que, em sua espacialidade, a realidade não só poderia ser concebida de um modo distinto do

convencional, mas potencializada em suas mais variadas nuances. Descobrir de que maneira isso se efetivava, a partir de então, foi o que passou a me intrigar.

A decisão de realizar, de fato, um diálogo analítico com o universo simbólico de um texto literário, seus recursos discursivos, estratégias imagéticas, conceituais e formais aconteceu, no entanto, quando me deparei com um desafio chamado *La esquina es mi corazón*, do escritor chileno Pedro Lemebel². Um livro que, embora auto-classificado como pertencente ao gênero *crônicas urbanas*, como podemos constatar em seu subtítulo, configurava-se como uma obra polivalente, resultado da conflituosa, porém harmoniosa, interseção de elementos literários e não-literários e pela inserção de signos semióticos polifonicamente construídos. Essa peculiaridade constitutiva era capaz de desenhar, na espacialidade literária, um movimento escritural cuja imprecisão e inconstância, diante de uma suposta homogeneidade na cor do discurso, desfazia previsibilidades conceituais e formais e, conseqüentemente, rítmicas. Rupturas que delineavam um retrato expressivo de uma certa *revolução* no processo de criação literária, mencionada pelo escritor cubano Severo Sarduy e que, do mesmo modo, permitiam explicitar uma concepção estética baseada em um *ritual antropófago* de escrita, noção teórica elaborada por Silviano Santiago e apresentada na epígrafe desta introdução:

Todo régimen se apoya sobre una escritura. Una revolución que no inventa "su" escritura ha fracasado. (...) ¿Para qué sirven todas las actividades de contestación aparte de la escritura, puesto que desmitifica, corrompe, mina, resquebraja el soporte de un régimen?³

² Cidadão homossexual sobrevivente dos anos de censura da ditadura militar chilena, foi artista da vanguarda das artes plásticas e da literatura nos anos finais da década de setenta no Chile. Movimento que representou uma contrarresposta, altamente crítica, no âmbito das artes, aos anos de terror promovidos por um totalitarismo político. Conforme Idelber Avelar (2004) e Nelly Richard (2002), Pedro Lemebel integrou um campo não oficial de produção artística no Chile conhecido como *escena de avanzada* que, em conjunto com inúmeros grupos de teatros populares, como os ICTUS, e de grupos musicais pertencentes à Nova Canção Chilena, materializaram o que poderíamos chamar de estética pós-ditatorial.

³ SARDUY, s/d. <http://www.habanaelegante.com/Spring2002/Barco.html>. “Todo regime se apóia sobre uma escrita. Uma revolução que não inventa ‘sua’ própria escrita fracassa. (...) Para o que servem todas as atividades de resposta fora a da escrita, visto que desmistifica, corrompe, mina, racha o suporte de um regime?” **Obs:** Todas as próximas traduções, realizadas no presente trabalho, serão feitas por mim.

Diante desse caráter de multiplicidade polifônico-artística da escrita lemebeliana, senti necessidade de atribuir importância ao estudo de como se efetivava o processo de composição e estruturação das crônicas que compunham *La esquina es mi corazón*, partindo da reflexão teórica bakhtiniana sobre a existência de um processo de *dialogismo*⁴ entre o que ele denomina de estratos literários. Nesse processo, qualquer gênero literário se veria submetido a uma renovação ou atualização, em função das inevitáveis interpenetrações dos diferentes *estratos extraliterarios*⁵ nos gêneros da língua, porque, segundo Bakhtin, “não se debe subestimar la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos”⁶.

Assim, era coerente supor que encontraria, na referida obra, uma escrita situada em um *entre-lugar*⁷, no *entre-lugar* da esquina ou do coração, como categoricamente indica o título do livro, que não se restringe somente a ser um ponto de encontro entre dois caminhos, mas se refere à possibilidade da contemplação de maneiras diferentes de conceber e manejar convenções literárias e temáticas de natureza social, política e histórica. Um lugar propício e estrategicamente situado para uma visão, no mínimo, dupla das coisas e dos eventos, atribuindo à esquina ou ao *entre-lugar* um estatuto de espacialidade escritural impulsionada por uma visão dialógica, multifacetada, dissidente e transgressora – portanto, performático-espetacular – das coisas (primeiro capítulo). Uma escrita que focaliza essa força chamada desejo, capaz de alterar os engessamentos funcionais dos espaços públicos e, conseqüentemente, as configurações das

⁴ BAKHTIN, *apud* STAM, 2000, p. 73. Para Bakhtin “os enunciados (...) são mutuamente conscientes e refletem um ao outro... Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados (...) Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta.”

⁵ Bakhtin parte do princípio de que os gêneros discursivos se encontram divididos entre discursos secundários complexos (novelas, dramas, investigações científicas, etc.) e primários (simples), constituídos na comunicação imediata.

⁶ BAJTÍN, 1990, p. 250. “não se deve subestimar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos.”

⁷ Conceito teórico proposto por Silvano Santiago no capítulo *O entre-lugar do discurso latino-americano*, do livro *Uma literatura nos trópicos*. Essa noção trata de refletir sobre o lugar que deveria ocupar o discurso literário latino-americano diante do europeu. Sugere o autor que esse lugar deveria estar vinculado a um movimento de agressão e questionamento do modelo *original* eurocêntrico, tido como superior, por meio da realização de uma “escritura *sobre* outra escritura” (p. 21) capaz de inverter valores e estabelecer a diferença como valor único.

noções de poder, por meio de subversões e ressignificações (segundo capítulo) e, finalmente, uma escrita considerada como local legítimo para uma reflexão crítico-criativa de memórias individuais e coletivas (terceiro capítulo).

Esse cruzamento de estratégias, possibilidades várias para discorrer sobre essas temáticas, aponta também para a identificação de um matiz polifônico nas crônicas de Lemebel no que concerne à valorização da alteridade. Esse aspecto se configura como uma característica de destaque em seus textos, na medida em que o *eu* literário, aparentemente solitário, funciona como uma espécie de sujeito enunciador dos desejos, protestos, denúncias e indignações de múltiplos sujeitos. Discurso coletivo que põe em ênfase a realidade de indivíduos cujas identidades foram e são fragmentadas pelos efeitos repressores de sistemas ditatoriais ou por sistemas econômicos e sociais excludentes e estigmatizantes:

Nunca hablo por ellos. Tomo prestada una voz, hago una ventriloquia con esos personajes. Pero también soy yo: soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar en mi escritura. Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los travestis.⁸

Nesse processo de construção artístico-literária, a abordagem da memória histórico-política, sua seleção, será realizada por Pedro Lemebel a partir de um processo simbólico de rememoração criativa, que se concretizará, simbolicamente, em seus textos, por meio de um trabalho que desvelará não somente suas ideologias, crenças e valores, mas também sua memória individual (corporal).

A representação da memória do gênero, em suas crônicas, entretanto, não se restringirá ou se reduzirá a um relato autobiográfico. O escritor, ao contrário, lançará mão de uma memória genérica colética – por meio de um processo metonímico cuja *parte do todo* é também

⁸ LEMEBEL, s/d. <http://www.casa.cult.cu/semanautor/lemebel/iframeentrevista.htm>. “Nunca falo por eles. Pego emprestada uma voz, faço uma ventriloquia com esses personagens. Mas também sou eu: sou pobre, homossexual, tenho um devir mulher e o deixo transitar na minha escrita. Dou-lhe o espaço que lhe nega a sociedade, sobretudo aos personagens mais estigmatizados da homossexualidade, como os travestis.”

sua memória genérica –, objetivando, com isso, solidarizar-se com uma coletividade de outros sujeitos-vítimas do preconceito de gênero sofrido em contextos de repressão política, ideológica e identitária. Essa postura discursiva, que pretende contemplar uma dimensão coletiva do relato, parte da noção de que: “... obra alguma é produto de uma personalidade, mas, sim, de uma coletividade, sendo o indivíduo [o escritor] apenas o instrumento desse coletivo”⁹, bem como do princípio de um *com* e não de um *por*, que apagaria as individualidades e subjetividades – entendidas aqui como únicas e irrepresentáveis – dos variados sujeitos sociais:

Conmigo va el escritor, la izquierda, el proletario, el homosexual, aunque no hablo por todos. A veces hago de ventríloco y dejo fluir otras voces enmudecidas a través de mis textos. Pero nada más.¹⁰

Conforme assinala Selligmann-Silva, “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve”¹¹. Com base nesse esse princípio, selecionar uma perspectiva ou dimensão da memória é, de alguma maneira, lembrar a partir do esquecimento. Esquecimento de outras tantas facetas da memória que se movem a partir de um campo de seleção pessoal e/ou coletivo, como mencionarei mais adiante, quando discorrer sobre o conceito de *interesse*, desenvolvido por Habermas.

Chamou-me especial atenção a intensidade do viés crítico que o escritor chileno imprimia a essas narrativas, fundamentadas, dentre outras coisas, segundo uma linha ideológico-temática não muito comum em textos literários: o funcionamento/construção da identidade sexual dos indivíduos. Essa proposição, na maior parte das vinte crônicas que compõem a obra, era apresentada aos leitores sob uma aparência descarada e despojada, entremeada de matizes, tonalidades e imagens fortemente provocadoras.

⁹ COELHO NETO, 2001, p. 29.

¹⁰ LEMEBEL, s/d. <http://www.letras.s5.com/lemebel8.htm>. “Comigo estão o escritor, a esquerda, o proletário, o homossexual, mesmo que não fale por todos. Às vezes, sou ventríloco e deixo fluir outras vozes silenciadas em meus textos. Nada mais.”

¹¹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53.

Por essa razão é que o caráter debochado e crítico da escrita lemebeliana se encontrava intercalado, com recorrência, com um tom irônico e satírico que se deslocava livremente entre os meandros da denúncia e da provocação. Talvez seja por esse motivo que o escritor chileno seja situado, no livro *La literatura chilena hoy*, na “línea de trinchera [de] “los malditos”¹², em um campo de criação estético-literária no qual nada pode ser lido como gratuito ou fortuito, porque absolutamente tudo significa. De modo semelhante, a partir do ponto de vista apresentado por Nelly Richard, em *Intervenciones críticas*, uma escrita vinculada à *Escena de avanzada*¹³, caracterizada pelo uso de uma linguagem experimental definida por um processo criativo desconstrutivista, regido por deslocamentos das técnicas de representação, nos quais os procedimentos literários não objetivam a totalização do sentido, inclusive porque ele “é potencialmente infinito [e] só se atualiza no contato com outro sentido (o sentido do outro)”¹⁴:

... entre José Luis Rosasco y Pedro Lemebel, entre Marcela Serrano y Diamela Eltit, entre el conformismo del relato *soft, light*, aséptico, inofensivo, inodoro, indoloro e insípido, hasta las transgresiones y cuestionamientos más radicales, las desconstrucciones o exacerbaciones del acto narrativo, la insurgencia lingüística, la fragmentación del sujeto, los relieves de la otredad, las celebraciones de la materialidad del cuerpo y de sus fluidos y desechos, y el nihilismo y el desencanto absolutos...¹⁵

Passei a considerar, assim, que nessa obra, estava Pedro Lemebel projetando e, simultaneamente, fazendo uso da possibilidade de intervir na realidade, por meio do tratamento performático e espetacularizado que atribuía à sua escritura e pelo jogo dialético¹⁶, nos termos de

¹² KOHUT; SARAVIA (eds.), 2002, p. 225. “linha trincheira [d]os malditos”

¹³ *Escena de avanzada* se refere àquelas obras vinculadas “ao campo não oficial da produção artística chilena gestada durante o regime militar (...) que reformularam, a partir dos anos setenta, as mecânicas da produção artística a partir da linguagem criativa experimental com o deslocamento de técnicas, o apagamento dos gêneros e a ampliação e translação dos suportes da arte para o corpo vivo (*performance*) e para a cidade (intervenções urbanas).” (RICHARD, 2002, p. 13).

¹⁴ BAKHTIN, 1992, p. 386.

¹⁵ KOHUT; SARAVIA (eds.), 2002, p. 225-226. “... entre José Luis Rosasco e Pedro Lemebel, entre Marcela Serrano e Diamela Eltit, entre o conformismo do relato *soft, light*, asséptico, inofensivo, inodoro, indolor e insípido, até as transgressões e questionamentos mais radicais, as desconstruções ou exacerbações do ato narrativo, a insurgência lingüística, a fragmentação do sujeito, as marcas da alteridade, as celebrações da materialidade do corpo e de seus fluidos e restos, e o nihilismo e o desencanto absolutos...”

¹⁶ O conceito de dialética neste trabalho, é entendido a partir da idéia de um sistema de contrários que não se auto-

Hegel, que os distintos recursos escriturais lhe ofereciam para discursar sobre algumas das muitas problemáticas sociais, políticas e ideológicas em voga na sociedade contemporânea. Duas delas, por exemplo, a censura e controle de atitudes tidas como contraventoras, segundo as exigências dos padrões comportamentais socialmente aceitos, como a relação afetiva vivida entre pessoas do mesmo sexo em espaços públicos urbanos. Essa proposta temática é apresentada, dentre outras, nas crônicas *Anacondas en el parque*, *Encajes de acero para una almohada penitencial* e *Lagartos en el cuartel*.

O caráter de intervenção na realidade e na espacialidade urbana se concretizava à medida que, a despeito da vigilância recriminatória existente no âmbito social (especialmente nos espaços públicos da cidade), em relação ao desejo homo-hetero-sexual¹⁷, este era, ainda assim, capaz de circular vivo e poderosamente *bajo el flujo ciudad-anal*¹⁸, porque, segundo Nestor Perlongher:

A exigência de lugar-território único pode ser deixada de lado, para se considerar a *plurilocalidade* da vida na sociedade contemporânea, privilegiando os “espaços intermediários” da existência social, percursos, trajetórias, devires...¹⁹

Além desse aspecto contestatório, aqui pensado segundo as reflexões de Said que abordam a questão das *tentativas contra-discursivas*²⁰, identifiquei nessas crônicas uma aproximação muito mais efetiva com obras de arte plásticas, visuais e imagéticas do que com narrativas cronísticas nos moldes jornalísticos, cuja elaboração, ainda que vinculada a uma

excluem, que não partem da negatividade de um outro para definir a positividade característica de um ser ou coisa, mas, ao contrário, é tomado como uma noção cuja essência mesma é composta de positivities e negatividades intrínsecas a elas mesmas. O oposto conceitual, ideológico, formal, etc., nesse sentido, não se encontraria exterior a uma coisa ou a um objeto, mas se situaria na totalidade de sua composição, de sua existência. Pensado assim, negatividades e positivities se veriam justapostas na constituição da unidade harmônica de um ser, coisa ou objeto.

¹⁷ Crio esse vocábulo visando não restringir o conceito de desejo como pertencente a uma única classe sexual. Entendo que ele é, ao contrário, uma força característica dos seres humanos e não específica de guetos sexuais. Pedro Lemebel desenvolverá esse ponto de vista em quase todas as crônicas da obra aqui analisada e que será objeto de estudo do segundo capítulo desta dissertação.

¹⁸ LEMEBEL, 1997, p. 43. “sob o fluxo cidade-anal”

¹⁹ PERLONGHER, 1988, p. 5.

²⁰ SAID, 2003, p. 97.

natureza questionadora, é habitualmente construída segundo padrões escriturais politicamente corretos e mais ou menos bem comportados, dentro dos quais Pedro Lemebel definitivamente não pode ser enquadrado. Isso ocorre porque o motor que impulsiona sua escrita se encontra vinculado a um caráter *performático-espetacular*, resultando na produção de um texto camaleônico que se revela, ou se deixa revelar, graças à interação e esforços empreendidos pelo receptor. Uma espetacularidade escritural que dialoga com o ideário de destruição dos conceitos de *unidade* e de *pureza*, mencionados por Silviano Santiago, na medida em que é pautada por tonalidades que misturam a futilidade e a seriedade, a crítica e a burla; fato esse que conduzirá os leitores a percorrerem uma travessia dialética entre lugares confortáveis e incômodos, obrigando-os a se distanciarem para a realização de processos de reflexão e/ou tomadas de consciência sobre o conteúdo e a forma vertidos na espacialidade dessas vinte crônicas:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza* (...) A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor (...) Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. (...) Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.²¹

Diante de uma concepção tão ambígua, múltipla e polivalente de escrita, faz-se mister admitir que o leitor-modelo de textos como os de Pedro Lemebel será definido a partir da idéia de colaboração com o conceito de *mecanismo preguiçoso*²², apresentado por Umberto Eco, porque deve realizar um trabalho complexo e intenso de construção de sentido, posto que ele “não se atualiza sozinho [por não haver] um ‘sentido em si’”²³. Essa característica sinaliza para o que

²¹ SANTIAGO, 2000, p. 16-17.

²² O texto é concebido por Umberto Eco como algo incompleto, “entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (ECO, 1979, p. 37) e que, por isso, necessita da cooperação interpretativa do leitor para se constituir.

²³ BAKHTIN, 1992, p. 386.

Ricardo Piglia chamou de *mudança no modo ler*: “La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer.”²⁴

O catalisador do processo de construção global de significação, portanto, será definido pelo olhar do leitor que, necessariamente, está carregado por seus horizontes de expectativas, seus conhecimentos teóricos e de mundo, suas ideologias políticas, preferências sexuais, etc., e, finalmente, por sua disposição em ser co-partícipe na elaboração do texto iniciado pelo escritor.

Acredito que essa dimensão dialógica com a recepção, bem como a possibilidade de abarcar textualmente a multiplicidade dos eventos urbanos e descarregar, com liberdade, a força crítica de um olhar não imparcial, foram algumas das razões pelas quais o escritor chileno optou pela mudança de gênero literário (do conto para a crônica) de seu primeiro livro publicado, *Los incontables* (1986), para o segundo, *La esquina es mi corazón* (1995). Uma escolha que alterará, de maneira significativa, o potencial criador de sua escrita, permitindo, segundo o próprio autor, uma ampliação no leque de possibilidades artísticas, por “abandonar la estabilidad de la institución cuentera y poder aventurarme en la bastardía del subgénero crónica”²⁵ e, além disso, porque “... la crónica marucha no compite con los géneros sacralizados por el canon literario.”²⁶:

Quizá elegí la crónica porque tiene la instantaneidad de lo contingente que urge ser escrito, tiene esa cosa de flash, entonces recojo, de alguna manera, en mis desvíos y tránsitos por la ciudad, recojo ciertas instantáneas de ese vivir urbano y lo testimonio, lo adorno, lo teatralizo en la página crónica.²⁷

²⁴ PIGLIA, 1986, p. 17. “A literatura produz leitores, os grandes textos são aqueles que fazem mudar o modo de ler.”

²⁵ LEMEBEL, 2004a. <http://www.lettras.s5.com/pl180804.htm>. “abandonar a estabilidade da instituição do conto e poder me aventurar na bastardia do subgênero da crônica”.

²⁶ *Ibidem*. <http://www.lettras.s5.com/pl180804.htm>. “... a crônica gay não compete com os gêneros sacralizados pelo cânone literário.” Apesar de o escritor qualificar como *gay* o tipo de crônica que elabora, acredito que as marcas textuais não tenham exatamente um sexo ou gênero, ou melhor, que sejam necessariamente capazes de revelar a identidade sexual de seu idealizador. Sobre essa questão, consultar o artigo “Gênero e escrita”, de minha autoria, publicado na Revista Ártemis da UFPB em 2006.

²⁷ LEMEBEL, s/d. http://geocities.com/contranatura_ucv/CienSoc.htm. “Talvez escolhi a crônica porque possui a instantaneidade do contingente que urge ser escrito, tem essa coisa de flash, então recolho, de alguma maneira, em meus desvios e trânsitos pela cidade, recolho certas imagens desse viver urbano e o testemunho, o adorno, o teatralizo na página crônica.”

Essa maneira particular de conceber a criação literária faz potencializar a força da linguagem, transformando-a em um poderoso instrumento de intervenção na realidade, uma vez que não se encontra submetida ao cárcere formal, estético e ideológico de um tipo de discurso, por exemplo, como o são alguns que enfocam certas temáticas demandadas pelas necessidades burguesas. Lemebel, ao contrário, em *La esquina es mi corazón*, abordará questões evitadas por aquela facção da sociedade vinculada a uma *heredad de próstata*²⁸, porque uma de suas estratégias é, segundo o escritor, “enfrentarme al poder o más bien lo desafío con una risa torcida.”²⁹

Nesse sentido, seu itinerário literário percorrerá, com espontaneidade, os meandros da literatura e do jornalismo, tal como uma “amalgama de literatura y periodismo”³⁰, segundo considerou Flavia Costa, do jornal argentino *Clarín*, porque adotará uma postura criativa que “... arremete con sus libros contra las ideas conservadoras y todavía hegemónicas sobre lo normal, lo deseable, lo visible, lo que quisiéramos creer – y revelar – de nosotros mismos.”³¹

Encontraremos em suas crônicas um intenso e consciente aproveitamento de recursos estilísticos, tais como a ironia, a sátira e a paródia, que serão utilizados de uma maneira particularmente subversiva, por meio do uso de uma linguagem que poderia ser, em um primeiro momento, ingenuamente taxada como exagerada, vulgar ou de mal gosto, esvaziando-a, assim, de uma dimensão politizada e artisticamente consciente. Essa atitude criadora, não obstante, pode

²⁸ RADIO TIERRA, s/d. http://www.radiotierra.cl/radio_tierra_jl/escucha_chile.html. “sucessão de próstata”, metáfora que o escritor Pedro Lemebel utilizou para se referir à sociedade machista durante a realização do programa radiofônico “Escucha Chile” transmitido pela *Radio Tierra* do Chile no dia 06/01/2006.

²⁹ LEMEBEL, s/d. http://www.geocities.com/contranatura_ucv/CienSoc.htm. “enfrentar o poder, ou melhor, desafiá-lo com uma risada torcida.”

³⁰ LEMEBEL, 2004a. <http://www.letras.s5.com/pl180804.htm>. “amalgama de literatura e jornalismo”

³¹ *Ibidem*. <http://www.letras.s5.com/pl180804.htm>. “... arremata com seus livros contra as idéias conservadoras e ainda hegemônicas sobre o normal, o desejável, o visível, o que gostaríamos de acreditar – e revelar – de nós mesmos.”

ser analisada sob a ótica da tentativa de desestruturação do discurso estabelecido, do discurso oficial e canônico.

Por isso, identificaremos, nessa obra, uma linguagem que mistura o culto e o vulgar, não no sentido do comum, do obsceno, mas do *kitsch*³². Misturar os protocolos discursivos, lingüísticos e estéticos pressupõe, assim, uma tentativa de desestabilização das normas canônicas que, improdutivamente, tentam antagonizar o adequado e inadequado em pólos opostos, no âmbito literário.

A primeira referência de data de publicação das crônicas que compõem a obra aqui analisada está em uma nota, nas páginas finais do livro, que esclarece que a maioria delas foi publicada entre os anos de 1991 e 1993, na revista chilena *Página Abierta*. Tomei conhecimento, não obstante, de que esses textos tinham sido primeiramente divulgados em um programa radiofônico da emissora feminina chilena *Radio Tierra*³³, inaugurada em 31 de agosto de 1991 e dirigida, naquela ocasião, pela jornalista Ingrid Drogett.

Foi graças a esse meio de comunicação que Lemebel pôde divulgar, ou melhor, performatizar publicamente, o conteúdo crítico das crônicas que havia produzido, uma vez que quase todas não só eram lidas pelo próprio autor, prezando pelo ritmo adequado da leitura para transmitir a força de cada matiz sígnico, mas eram acompanhadas por canções previamente escolhidas. A crônica *La música y las luces nunca se apagaron*, por exemplo, segundo afirmou o

³² Esse termo será entendido, no presente trabalho, como uma noção que compreende a palavra verbal a partir de qualificativos tais como: extravagante, fútil, corriqueiro, de pouco valor e de pouco gosto, bem como pelo âmbito da criticidade, do caráter questionador, irônico e desafiador que ela é capaz de abarcar. A compreensão dessa noção também se baseia no princípio conceitual da dialética de Hegel, de uma luta de contrários que resulta no aparecimento de um terceiro termo ou, ainda, como um procedimento artístico “despojos de otras experiencias” (ECO, *apud* SANTOS, 2004, p. 122).

³³ Suas fundadoras pertenciam a um grupo de mulheres vinculadas à *Casa de la Mujer La Morada*, no período de transição de regime político no país.

escritor³⁴, foi lida sob o ritmo da canção *Liber tango*, de Grace Jones e *Las amapolas también tienen espinas*, de *Hasta que te conocí*, de Ana Gabriel.³⁵

Os textos cronísticos que mais tarde comporiam o livro *La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel, foram divulgados, em um momento inicial, por meio de atos performáticos³⁶, posto que eram lidos na rádio mencionada anteriormente. Como os anos oitenta, no Chile, configuraram-se como um período marcado por ações repressoras dos mecanismos institucionais, ditas manifestações literárias e artístico-políticas se viam, naturalmente, obrigadas a se deslocar para um espaço de marginalidade e de clandestinidade. Por essa razão, talvez, elas tenham se voltado para a *performance*, para a atuação *in loco*, como forma de não deixarem rastro documental que servisse de justificativa para a condenação de seus produtores, ainda que eu acredite que imprimir nos corpos o que se pensa já seja em si um documento perigoso e potente.

Talvez seja por esse motivo, além das dificuldades inerentes ao desejo de publicação e divulgação de novos objetos artísticos produzidos nesse período, que a palavra oral, a arte da *performance* e da encenação teatral tenham encontrado espaço e força fora do âmbito escritural. Tomadas assim, elas poderiam facilitar o acesso às produções artísticas que estavam sendo elaboradas, visto que existiam órgãos governamentais especificamente voltados para censurar sua divulgação pública e, uma vez que, segundo María de la Luz Hurtado, “pareciera que la censura o la intención de denuncia o crítica queda más en evidencia cuando es sustentada en la palabra; allí, el ‘cuerpo del delito’ tiene una prueba material, concreta”³⁷.

³⁴ Essa afirmação foi extraída de uma mensagem eletrônica enviada pelo escritor a mim no mês de abril de 2006.

³⁵ O eu lírico da canção *Hasta que te conocí*, de Ana Gabriel, afirma haver sido feliz e alegre, até conhecer uma pessoa que a fez sofrer e se sentir sozinha. Já o de *Liber tango*, de Grace Jones, discorre sobre uma sensação incipiente de solidão e, talvez, de medo; um pressentimento de que algo não acabará bem.

³⁶ Cabe mencionar que os livros do gênero crônicas, do referido autor, foram, em sua grande parte, divulgados, inicialmente, em meios de comunicação como revistas, jornais, etc., antes de serem reunidos para publicação como obras compactas.

³⁷ HURTADO, In: KOHUT ; SARAVIA, 2002, p. 282. “parece que a censura ou a intenção de denúncia ou crítica fica mais em evidência quando é sustentada na palavra; nela, o ‘corpo do delito’ tem uma prova material, concreta.”

Nesse contexto de repressão política é que surgirá o Coletivo de Arte *Las Yeguas del Apocalipsis* (1987-1995), formado, pelo ainda Pedro Mardones e por Francisco Casas que, por meio da realização de *performances* artístico-políticas, rompiam o silêncio a que estava submetida a palavra escrita e a levava ao público, graças à materialidade performática de seus corpos, de suas vozes, ou, ainda, da provocação, que eram suas armas de sedução, ataque e defesa. A partir dessas intervenções, os dois *performers* defendiam sua condição homossexual e ideológica; posicionamento esse que, segundo Francisco Casas, os definiu como os primeiros cidadãos chilenos que declararam publicamente sua qualidade homossexual no Chile³⁸:



Uma dessas intervenções performáticas aconteceu durante um ato político realizado no Teatro Cariola, lugar onde seria discutido o plebiscito de 1988 e a partir do qual seria definida ou não a efetivação do processo de transição democrática no Chile. Como os componentes do Coletivo de Arte *Las Yeguas del Apocalipsis* não haviam sido convidados a fazer parte do evento e tampouco autorizados a realizar qualquer atuação artística na referida manifestação, Francisco Casas e Pedro Mardones, vestidos com enormes capas negras, se disfarçaram e conseguiram

³⁸ QUIROZ, 2004.

http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20040417/pags/20040417185040.html.

³⁹ Colectivo de Arte *Las Yeguas del Apocalipsis* em *performance* no Centro Wifredo Lam, 6ª Bienal em Havana, Cuba, de 6 de maio a 8 junho de 1997. Foto de Luis Fernando Valencia. À esquerda Francisco Casas e à direita Pedro Lemebel. POZO, 1997. http://www.universes-in-universe.de/artnexus/no26/pozo_eng.htm.

comparecer ao local, se acomodarem nas primeiras filas e fazerem ser ouvidas, publicamente, suas opiniões:

Antes de comenzar, nos encaramamos al escenario, nos quitamos los abrigos y todos se sorprendieron al vernos vestidos como vedettes - plumas, tacos, zungas - con un cartel que decía “Homosexuales por la democracia”. Nadie entendía nada. No te muevas, Pancha, aquí nos quedamos, le dije a mi compañero. Muchos pensaron que era parte del espectáculo. Se produjo un gran silencio, luego nos aplaudieron y finalmente nos sacaron del escenario.⁴⁰ (grifo meu)

O comportamento eminentemente subversivo de Pedro Lemebel, no entanto, não se restringiria ao contexto de transição democrática. Entre os anos de 1987 e 1990, em plena vigência do período de repressão militar no Chile, já estavam *Las Yeguas* – termo que, neste país, segundo Alejandra Pozo, crítica de arte venezolana, possui uma conotação como a que contém a palavra *prostituta*⁴¹ – reivindicando voz, espaço e atenção, ainda que para isso acontecesse fosse necessário subverter hierarquias, condutas de comportamento e critérios reguladores e definidores de padrões sociais. Os dois artistas, montados em uma égua e guiados pela poetisa Carmen Berenguer, percorreram a cidade de Santiago completamente nus, em direção à Faculdade de Arte da Universidade do Chile, ao compasso do som bucólico de uma flauta que uma companheira tocava ritmadamente. Segundo Berenguer, essa *performance*, apesar de estar o lugar sob intervenção e ocupado por policiais, tinha como objetivo acenar para o fato de que, “las minorías, los desarrapados, los indios y los sudacas entráramos al templo del saber de forma irónica y lúdica...”⁴²

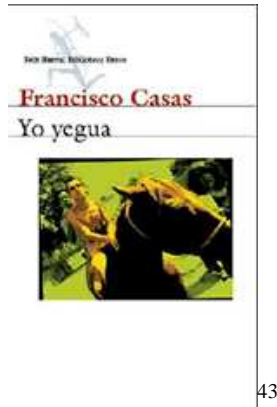
⁴⁰ REVISTA INTRAMUROS, s/d. http://www.umce.cl/revistas/intramuros/intramuros_n09_910.html. “Antes de começar, subimos ao palco, tiramos os abrigos e todos se surpreenderam ao nos ver vestidos como vedetes – plumas, saltos-alto, tangas – com um cartaz que dizia ‘Homossexuais pela democracia’. Ninguém entendia nada. Não se mexa, Pancha, aqui ficaremos, disse ao meu companheiro. Muitos pensaram que era parte do espetáculo. Produziu-se um grande silêncio, logo nos aplaudiram e finalmente nos retiraram do palco.”

⁴¹ POZO, 1997. http://www.universes-in-universe.de/artnexus/no26/pozo_eng.htm.

⁴² QUIROZ, 2004.

http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20040417/pags/20040417185040.html.

“as minorias, os esfarrapados, os índios e os sul-americanos entrássemos no templo do saber de forma irônica e lúdica.”



La esquina es mi corazón, de 1995, marca, portanto, a passagem de um *eu* submetido aos preceitos machistas, institucionais e canônicos para um *eu* que escreve, sem disfarces, a partir de uma identidade sexual, política e ideológica específica. Fato que pode, de algum modo, justificar o abandono do sobrenome paterno *Mardones*⁴⁴, para a aceitação pública e definitiva do materno *Lemebel*, que passará a ser assinatura em todos os livros que publicará posteriormente à obra aqui analisada (incluindo-a), adotando e assumindo, como declara o escritor em entrevista, “un gesto de alianza con lo femenino”⁴⁵.

Assim, se se parte dos conceitos teóricos de *desconstrução*, proposto por Jacques Derrida, e de *seletividade memorialística*, de Márcio Seligmann-Silva, todos em diálogo com o conceito de *entre-lugar* desenvolvido por Silviano Santiago, será possível vislumbrar a possibilidade de uma reflexão sobre a espacialidade, ou melhor, sobre as espacialidades presentes nas crônicas do livro *La esquina es mi corazón*, a partir do viés da *performance*, visto que não somente a palavra escrita, mas conceitos tais como os que definem noções como espaços públicos

⁴³ Capa do livro recém publicado por Francisco Casas *Yo, yegua* (2006) na qual é possível ver uma imagem da *performance* realizada pelo Coletivo de Arte, na Universidade do Chile, no final dos anos 80. Montados na égua, Francisco Casas e Pedro Lemebel (aquele à frente e este na garupa) e de pé, guiando o animal, Carmen Berenguer.

⁴⁴ Pedro Mardones será a assinatura oficial de sua primeira obra publicada, o livro de contos *Los incontables*, premiada pelo Concurso Javier Carrera. A partir da publicação de *La esquina es mi corazón*, no entanto, o escritor privilegiará o sobrenome materno, em detrimento do paterno.

⁴⁵ LEMEBEL, 2004a. <http://www.letras.s5.com/pl180804.htm>. “um gesto de aliança com o feminino”

e memória histórica serão desestabilizados, portanto postos em movimento, performativizando suas estruturas a partir do questionamento de seus pressupostos e verdades.

Refiro-me a espacialidades porque consigo vislumbrar, na obra em questão, quatro dimensões espaciais que dialogam entre si por meio desse fundamento ideológico performático que as sustenta: uma espacialidade formal que se localiza na materialidade da escrita literária; outra originada a partir das variadas intervenções do desejo cidadão nas definições das cartografias públicas urbanas; uma terceira, que faz um mapeamento das reminiscências histórico-políticas do Chile pós-golpe e, finalmente, uma quarta, que delimita alguns aspectos da memória do gênero, todos a partir da ocupação de inúmeros espaços públicos do cenário urbano. A análise dessas espacialidades serão, portanto, os objetivos centrais do meu trabalho, norteando, assim, os capítulos nele desenvolvidos.

Diante da percepção de todas as informações contidas aqui sobre a obra *La esquina es mi corazón*, de Lemebel, pude perceber que o mundo, além de potencializado, poderia, sim, ser transformado. Modificado subversivamente, por meio da alteração da ordem do socialmente estabelecido que partia de uma revolução nos parâmetros estéticos e artísticos definidores da literatura de qualidade.

Por esse motivo, e diante de uma certa planificação da criatividade, em tempos de esquecimento e/ou desprezo pela memória histórica e de uma paralela resistência à manutenção de preconceitos de gênero, cultura e etnia, trazer à luz para um estudo mais detalhado, retirando das margens da literatura obras de escritores tidos como *malditos*, que usam a palavra como instrumento de provocação, ante à apatia social na qual estamos inseridos, é mais do que valorizar novas estéticas que permitem maneiras outras de representar a realidade. Trazê-los para uma localidade na qual seja possível olhá-los e analisá-los a partir de parâmetros científicos é situá-los em uma linha de frente que os insere em uma espacialidade singular, dentro do âmbito

artístico, caracterizando-os como sujeitos que fazem uso da palavra se não como arma política, como uma espacialidade de reflexão sobre o fazer literário, tanto no que concerne ao âmbito formal quanto ao ideológico-conceitual a partir da ampliação e questionamento de seus limites.

2 LA ESQUINA ES MI CORAZÓN: espacialidade performático-espetacular

Nomeio por *espacialidade performático-espetacular* a corporeidade literário-artística construída pelo escritor chileno Pedro Lemebel nas crônicas de seu livro *La esquina es mi corazón*. Essa idéia provém do entendimento de que a materialidade de sua escrita estrutura-se sobre pilares performáticos que transcendem os domínios do estritamente literário para adentrar-se em um campo no qual “lo construido es reconocido como copartícipe de lo ‘real’”⁴⁶ e onde é possível, como meio de dar forma e representar essa realidade, a identificação de um processo de espetacularização da escrita que se vale de uma maneira simbólico-crítica de ler e interpretar o mundo. Uma representação literária compreendida, além disso, como um *evento único*⁴⁷ que, ainda que ficcionalizado ou espetacularizado, é entendida como um “acto propicio para la articulación de identidades minoritarias, disidentes, subalternas (...) [usado] en resistencia al poder hegemónico...”⁴⁸ precisamente por possuir um sedimento vinculado à realidade, à memória e à história.

A aceitação da existência de uma escrita dessa natureza se fundamentaria a partir da noção que admite a viabilidade da concretização de ações performáticas na materialidade da letra. Por meio de estratégias escriturais baseadas em *uma experiência cultural dialógica*⁴⁹, a palavra será capaz de colocar em evidência, e sobretudo em funcionamento, esse aspecto de interatividade existente entre o corpo do texto e o corpo da recepção. A identificação de uma

⁴⁶ TAYLOR, s/d. <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf>. “... o construído é reconhecido como co-participante do ‘real’”.

⁴⁷ A representação literária, entendida desse modo, assume o caráter de irrepetibilidade dos atos performáticos (ROJO, In: Carreira 2004, p. 189) na medida em que a construção do texto se dará na interatividade com o leitor, sendo, portanto, singular e irrepetível.

⁴⁸ PRIETO, 2002. <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>. “ato propício para a articulação de identidades minoritárias, dissidentes, subalternas (...) em resistência ao poder hegemônico...”

⁴⁹ LEAL, 2006a, p. 2.

pulsão vital presente nessa escrita, desse modo, seria resultado da constatação de uma *contaminação do corpo na letra*⁵⁰, fazendo com que o espetáculo da palavra se efetive graças à plasticidade e maleabilidade do discurso, resultantes das idiossincrasias do corpo (movimento, textura, cor, forma, volume, etc.) que se interpõem na corporeidade da palavra escrita.

Nesse campo de criação literária performático-espetacular ocorrerá, muitas vezes, a diluição das fronteiras que distinguem o real do atuado, o verídico do ficcional. Uma contaminação que não visa preencher lacunas da realidade ou de fatos históricos, mas objetiva aproximar essas duas fronteiras (se é que elas de fato existem) como meio de intervir na realidade. Isso se efetivaria por meio da utilização de uma semiótica da espetacularização que, mesmo fazendo uso amplo e consciente de signos do disfarce, do exagero, da maquiagem e da suspeita, não deixa de evocar uma simbologia que caracteriza, de forma específica, a cultura, a sociedade e a política chilenas, metonímia também de outras sociedades. Aproximar essas duas fronteiras, neste sentido, possibilita que o relato narrativo não se restrinja a uma mera descrição verossímil da realidade, mas seja capaz de subverter a ordem das coisas, por percorrer o real deixando rastros artísticos, mas também ideológicos.

Esse tipo de estratégia de representação literária tem por objetivo fazer da escrita um espaço aberto à experimentação criadora do real, uma vez que parte do princípio de que “... nuestra aprehensión de la realidad es siempre simbólica en tanto que se realiza en el mismo lenguaje, por lo que sólo podremos acceder a una realidad constituida en el lenguaje”⁵¹, embora não perca de vista seus propósitos políticos norteadores. Esse posicionamento dual e não excludente, perante a elaboração de um projeto de criação literária, contraria a visão do escritor

⁵⁰ RAVETTI, In: Hildebrando; Nascimento; Rojo, 2003, p. 40.

⁵¹ HIDALGO, In: ALEMÁN, Manuel Maldonado; CEBALLOS, Miriam Palma (eds.), 2003, p. 67. “nossa apreensão da realidade é sempre simbólica, enquanto se realiza por meio da linguagem, o que nos obriga a acessar a uma realidade constituída somente através da linguagem.”

argentino Ricardo Piglia, que afirma que quando “uno quiere intervenir en la política tiene que borrar la ficción”⁵². Essa suposta incompatibilidade entre literatura e política pode ser refutada, na medida em que constatamos que Lemebel, nas crônicas do livro analisado, mesmo fazendo uso de elementos e estratégias de representação espetaculares fundamentados em conformidade com tendências estéticas como as do *kitsch* e do *Camp*⁵³, é capaz de conferir aos seus textos uma visão de realidade que, ainda que distorcida, fragmentada, exagerada, etc., é habilidosamente politizada, crítica e refinada, pelo fel desprendido do uso sistemático e consciente de recursos como a ironia, a sátira e a paródia: “Al igual que lo sublime, la ironía es un término que puede representar una cualidad o don en quien habla o escribe, para algo que hay en la obra y para algo que acaece al lector o al oyente.”⁵⁴

Essa afirmação está em conformidade com o que declara Pedro Lemebel no relato autobiográfico-ficcional *Ojos color amaranto*, presente em seu último livro publicado, *Adiós mariquita linda*. Nesse texto, o escritor, ao ser interpelado por um sujeito – *el chico de la Jota*, que conheceu em uma festa promovida pelo Partido Comunista – sobre um suposto erro cometido na finalização de seu romance *Tengo miedo torero*, responde o seguinte:

¿Y qué error?, pregunté un poco molesta por la impertinencia del chico sentado junto a mí en la fonda del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. De Laguna Verde no se ve Valparaíso. ¿Y cómo sabes tú? Porque yo soy de allá y en la playa hay un cerro de rocas que no deja ver el puerto. Y quién te lo está preguntando, guevón copuchento. Yo le digo no más, no se enoje, amigo Pedro, me calmó abrazándome con dulzura. **Son recursos literarios y yo hago lo que quiero con la historia**, casi le escupí roja de ira.⁵⁵ (grifo meu)

⁵² PIGLIA, 1986, p. 113. “se alguém quer intervir na política necessita apagar a ficção.”

⁵³ Abordarei mais detalhadamente esses dois conceitos teóricos no transcurso deste capítulo.

⁵⁴ BOOTH, 1986, p. 19. “Do mesmo modo que o sublime, a ironia é um termo que pode representar uma qualidade ou dom de quem fala ou escreve, para algo que existe na obra e para algo que sucede ao leitor ou ao ouvinte.”

⁵⁵ LEMEBEL, 2006a, p. 25. “Erro? Perguntei um pouco ofendida pela impertinência do rapaz sentado perto de mim na cantina da Frente Patriótica Manuel Rodríguez. De Laguna Verde não se vê Valparaíso. E como você sabe disso? Porque eu sou de lá e na praia tem uma elevação de rochas que impede que se veja o porto. Alguém te perguntou alguma coisa, babaca fofoqueiro? Não é por nada não, mas não se irrite, amigo Pedro; acalmou-me, me abraçando com doçura. São recursos literários e eu faço o que quero com a história, quase lhe cuspi roxa de ódio.”

Por essas razões é que compreendo a composição da materialidade da escrita lemebeliana a partir da existência de uma espacialidade de duplo viés (performático-espetacular) que contempla o processo criativo como uma oficina de experimentação literária que busca novas possibilidades de apreender, digerir e expelir, isto é, de representar, simbolicamente, realidades vividas e compartilhadas pelos sujeitos sociais. Talvez seja por esse motivo que se configura como uma espacialidade criadora capaz não somente de revelar um posicionamento identitário, sexual e político específico, mas de transformar-se em um poderoso instrumento de contestação das práticas de cerceamento dos direitos civis que ainda estigmatizam e guetificam as minorias; de questionamento das ideologias que camuflam, em benefício próprio, realidades sociais e de outras tantas estratégias que visam apagar e ignorar a memória histórica das atrocidades cometidas por sistemas políticos repressores ou sistemas econômicos e de comunicação alienantes.

Nas crônicas *Coleópteros en el parabrisas* e *Barbarella Clip* (esa orgía congelada de la modernidad), por exemplo, o autor parece nos convidar a refletir, no primeiro texto, sobre as inevitáveis perdas que sofrerá o cidadão de uma urbe em sua poética doméstica diante do acelerado processo de modernização da cidade e, na segunda crônica, sobre a necessária realização de um julgamento, de uma avaliação dos efeitos do uso corruptivo, idealizado e normativizante do sexo, do corpo e do desejo por meios de comunicação, como a televisão, na vida dos indivíduos de sociedades como a atuais.

Lemebel elabora, simbolicamente, esses questionamentos, quando lança mão, na segunda crônica, por exemplo, de elementos e signos vinculados a uma certa *política de la libido*⁵⁶ decretada e imposta pela indústria do sexo e do erotismo. Este último tendo sido, segundo o autor, “transformado, pela modernidade do consumo, em mais um produto de mercado e

⁵⁶ LEMEBEL, 1997, p. 57. “política da libido”

escolhido como adjetivo visual que a publicidade utiliza para disfarçar seus objetivos de venda.”⁵⁷ Entre esses elementos, podemos apontar a referência ao livro *Kamasutra*, satirizado pelo autor como um livro de “poses legalizadas por el oficio conyugal”⁵⁸, a *outdoors* de grandes empresas de moda, como *Ellus* ou *Calvin Klein*, que sempre exibem em suas propagandas corpos *ardientes* (embora *plastificados*), a filmes pornográficos vários, a toda uma aparelhagem de “masturbación electrónica”⁵⁹ que permite “un pálido éxtasis para la demanda del cuerpo social”⁶⁰.

Uma democracia da erótica às avessas que nos faz ingenuamente crer, segundo Lemebel, “que estaríamos viviendo una época desprejuiciada, donde el sexo reina y satisface hasta la última gota...”⁶¹, mas que, ao contrário, nos situa em um lugar mitificado, completamente distanciado do dia-a-dia de quase a totalidade da população citadina: “... frente a la pantalla, las imágenes de los clips lo sumergen en un pantano de cuerpos idealizados por el fluorescente que pestañea al pulso del rock concert”⁶². Um lugar que, além de fantasiado, se encontra muitas vezes sob o crivo censor da indústria televisiva, que filtra e define o que deve ser visto pelo telespectador:

Pero en el clip no hay perversión, porque el guante censura del editor va descuartizando en cuadros de consumo la carnicería estética donde la tijera entra justo cuando el zoom-in amenaza a una florida vagina (corte). Cuando la cámara panea el vientre y se topa con los pastizales bajo el ombligo (corte). Cuando a la niña la atrapan los violadores (esfumando). Cuando Cenicienta en luna de miel le baja el cierre a Prince (corte). Cuando Madonna besa en la boca a su original y las dos Marylinas se fragmentan lésbicas en la copia de la copia (censura). Cuando la misma Madonna se traga un crucifijo (corte). Cuando el mismo crucifijo comienza a erectarse (insert).⁶³

⁵⁷ LEMEBEL, 1997, p. 57. (fragmento traduzido/parafraseado por mim).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 58. “poses legalizadas pelo ofício conjugal”.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 57. “masturbação eletrônica”.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 57. “um pálido êxtase para a demanda do corpo social”.

⁶¹ *Ibidem*, p. 60-61. “acreditar que estaríamos vivendo uma época sem preconceitos, onde o sexo reina e satisfaz até a última gota...”

⁶² *Ibidem*, p. 61. “diante da tela, as imagens dos cliques o submergem em um pântano de corpos idealizados pelo fluorescente que pisca ao ritmo do rock concert.”

⁶³ *Ibidem*, p. 62. “Mas no clipe não há perversão, porque a luva-censura do editor vai esquartejando em quadros de consumo o açougue estético onde a tesoura entra justo quando o *zoom-in* ameaça uma vagina florida (corte). Quando a câmera foca o ventre e topa com o pasto debaixo do umbigo (corte). Quando os estupradores capturam a menina (esfumando). Quando Cinderela em lua-de-mel abaixa a braguilha de Prince (corte). Quando Madonna beija sua própria boca e as duas Marylinas se fragmentam lésbicas na cópia da cópia (censura). Quando a mesma Madonna

Diante desse panorama e da elaboração e estruturação de um projeto de literário como o que encontramos em *La esquina es mi corazón*, parece bastante coerente afirmar-se que não se trata de um incremento despropositado, ingênuo e não-intencional de elementos ou temáticas da vida na arte e/ou do uso de estratégias artísticas para falar da vida⁶⁴, mas de uma iniciativa criadora inovadora e corajosa (por empregar procedimentos estilísticos considerados *non-gratos* aos domínios da *alta literatura*) de elaborar uma expressão artística escancaradamente politizada e ideologicamente situada. Expressão essa que, ao não cair nas artimanhas de um discurso panfletário que supostamente reivindicaria, única e exclusivamente, direitos de uma classe sexual particular (a homossexual), consegue ser porta-voz, ou melhor dito, é capaz de falar *com* um extenso leque de minorias (sexuais, sociais, étnicas, econômicas).

Para alcançar esse objetivo ideológico-artístico, o escritor, nas crônicas *La Babilonia de Horcón* e *Chile mar y cueca*, por exemplo, se apropria do universo feminino; especificamente, do universo daquelas mulheres cujos corpos são cerceados em seu direito inalienável de liberdade de uso e expressão, ou daquelas que têm seu potencial de trabalho como uma força explorada comercialmente. Lemebel realiza isso partindo de duas protagonistas, *Babilonia* e *Juana Rosa*, respectivamente, para fazer uma dura crítica ao tratamento desumano oferecido a muitas mulheres que, por serem, na maioria das vezes, pessoas analfabetas, indocumentadas ou imigrantes pobres oriundas de cidades do sul do Chile, são submetidas a maus tratos físicos, psicológicos ou morais por aquela parcela da sociedade detentora de poder econômico e social:

Y la china es la empleada doméstica que dejó sus trenzas en la noche de Temuco. La china es la nana como le dicen los ricos a la niña de mano, para no decirle “Arréglate Juana Rosa, que te llegó invitación”. Le dicen niña de servicio porque el dieciocho

engole um crucifixo (corte). Quando o mesmo crucifixo começa a ficar ereto (insert).”

⁶⁴ Esse ponto de vista está norteado pela reflexão bakhtiniana que compreende que através dos enunciados concretos a linguagem participa da vida, do mesmo modo que através dos enunciados a vida participa da linguagem. (BAJTIN, 1990, p. 251.).

tendrá que atender a tanta visita y no la dejarán ponerse el carmín y juntarse con su prenda, para dar una vuelta por las ramadas del Parque.”⁶⁵

Nesse sentido, partir do uso de um discurso literário que também funcione como um discurso difusor das vozes de outros indivíduos sinaliza que, apesar de Pedro Lemebel falar de um lugar de enunciação bastante específico (Chile, esquerda política, homossexualidade, Zanjón de la Aguada⁶⁶, *Las Yeguas del Apocalipsis*), não faz desse lugar uma âncora ou uma viseira ideológica, quando desenvolve e materializa seu processo de criação artístico-literário. Ao contrário, o compreende tão-somente como um ponto de partida, como uma sensibilidade específica que lhe possibilite saltar de uma expressão subjetiva da realidade para adentrar-se em um universo de enunciação de características múltiplas e polivalentes.

Na crônica *Barbarella Clip* (esa orgía congelada de la modernidad), por exemplo, podemos identificar, uma vez mais, essa voz coletivizada graças a marcas discursivas diretas ou indiretas, seja por meio de um *nós* ou pela utilização de uma terceira pessoa do discurso que cria um campo de contato, de interseção, entre um ou mais sujeitos, pertencentes ou não a grupos sócio-sexuais comuns. Nessa crônica, esses recursos, além de nos remeterem à idéia de uma carga semântica pluralizada, própria de um *cuero social*⁶⁷ que demanda prazer e satisfação de suas necessidades e fantasias eróticas, nos conduzem à análise da validade de certos estigmas comportamentais, vinculados ao desejo, que rotulam como grupos de risco exclusivos minorias

⁶⁵ LEMEBEL, 1997, p. 66. “E a garota é a empregada doméstica que deixou suas tranças na noite de Temuco. A garota é a babá, como dizem os ricos à empregada, para não lhe dizer ‘Arrume-se Juana Rosa, que chegou convite para você’. Chamam-na ajudante porque no dia dezoito terá que atender tanta visita e não a deixarão maquiarse e vestir-se para dar uma volta pelas ramagens do Parque.”

⁶⁶ Este termo é definido por Pedro Lemebel em seu livro *Zanjón de la Aguada*, publicado pela Editora Planeta Chilena, como sendo “um muquifo da pobreza chilena” e “mais que um mito da sociologia populacional, foi um beco confinado ao fatídico canal que leva o mesmo nome. Um ribeirão de lama no qual, a finais dos anos quarenta, foram sendo montadas umas tábuas, uns compensados, uns papelões, e de um dia para o outro as casas estavam prontas.” “Palácio infantil”, “seu primeiro domicílio”, no qual o escritor chileno passou parte de sua infância. (*Idem*, 2003, p. 13-15)

⁶⁷ LEMEBEL, 1997, p. 57. “corpo social”

sexuais e sociais como *gays* e pobres; como se doenças como a AIDS escolhessem suas vítimas apenas a partir do critério de suas opções sexuais e/ou camadas sócio-econômicas:

... hoy **nos encontramos** con un excedente de sexualidad a la deriva, flotante, insatisfecho y abúlico, que se pajea mirando las portadas de las revistas, los avisos en el metro, el cierre éclair a medio camino, los botones desojados por una mano ansiosa, los vellos púbicos pintados en la cera de un maniquí, los pornos piratas que se mueven bajo el mostrador de la tienda de videos.⁶⁸

Diante dessas marcas discursivas, cuja carga semântica sinaliza não para um lugar de enunciação individualizado, mas para um outro, polifônico, é que entendo a obra em questão como um projeto literário construído a partir de bases dialogais, no sentido bakhtiniano, mas que, no entanto, curiosamente, não se concretiza por meio da presença de colóquios, e sim pela existência de um *outro*, ora explícito, ora subentendido. Isso se realiza, por exemplo, não só graças ao emprego de marcas discursivas de carga semântica plural, mas também à apropriação de uma terceira pessoa que, ao invés de funcionar como estratégia de encobrimento ou de indeterminação de sujeitos específicos, trata de revelar, de algum modo, suas identidades. No fragmento a seguir, a identificação dos sujeitos nomeados por Lemebel como *amantes* não pode, por exemplo, se limitar a uma determinação simplista de suas classes sócio-econômicas:

Mucho se ha dicho que los pobres hacen el amor con calcetines, pero ahora con la paranoia del sida, los calcetines se usan de condones. Igual buscan la forma de atracarse entre los yuyos. Aun con el terror de permearse la plaga en los vasos comunicantes de una cacha perseguida. Pero sólo la culpa queda como gusto y **los amantes** casi no se despiden, cuando se van especulando el prontuario sexual del otro.⁶⁹ (grifo meu)

Ao tornar polivalente esse lugar de enunciação escritural, o escritor chileno consegue, entretanto, não eliminar, nem sufocar as especificidades próprias de sua localidade enquanto

⁶⁸ LEMEBEL, 1997, p. 58. "... hoje nos encontramos com um excedente de sexualidade à deriva, flutuante, insatisfeito e abúlico, que se masturba olhando as capas das revistas, os avisos no metrô, o fecho éclair meio aberto, os botões desabotoados por uma mão ansiosa, os pelos pubianos pintados na cera de um manequim, os pornôs piratas que se movem embaixo do balcão da locadora de vídeos."

⁶⁹ *Ibidem*, p. 63. "Muito se comenta que os pobres fazem amor usando meias, mas agora com a paranóia da AIDS, as meias são usadas como camisinhas. Ainda assim buscam uma forma de darem um pega no mato. Mesmo com o terror de se contaminar com a praga nos vasos comunicantes de uma trepada perseguida. Mas a culpa só fica como gosto e os amantes quase não se despedem, quando vão embora especulando o prontuário sexual do outro."

sujeito individual – precisamente, a substância que lhe confere uma maneira particular de se posicionar ante o mundo – em favor de uma diversidade enunciativa. Essa atitude insere sua enunciação em um *entre-lugar* discursivo que, embora polifônico, é hábil o suficiente para não disfarçar as singularidades de seu *eu* por detrás das sombras de uma pretensa neutralidade.

Poderíamos nomear esse procedimento artístico como uma tentativa de criar um espaço performático na escritura; um terceiro espaço, ou transespaço artístico, lingüístico e discursivo que admite a ocorrência de deslocamentos, cruzamentos e trocas na construção do *eu* da representação literária. Essa representação, de maneira consciente, captará os recursos mais diversos e significativos dessa travessia artística fluída que, em dialogicidade, se auto-complementarão, supondo uma dinâmica de cooperação e interação auto-reguladora e não auto-excludente, tal como o *continuum* entre gêneros abordado por Hidalgo (2003): “... sexualidad abierta y abarcadora que no entiende de oposiciones binarias sino que, por el contrario, busca superar esas oposiciones creando un *continuum* que dé cuenta de la multiplicidad propia de la sexualidad humana.”⁷⁰

Além de compreendermos essa corporeidade textual como produto da experiência performática de um *eu*, lugar da ação e da vivência, poderíamos acrescentar a essa idéia a contribuição que o teórico Richard Schechner oferece para o termo *performance*, entendendo-o a partir da noção de que “... a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade”, porque a *performance* “não está *em* nada, mas *entre*”⁷¹. Amparados nesses dois conceitos, nos introduziríamos em uma dimensão da

⁷⁰ HIDALGO, In: ALEMÁN, Manuel Maldonado; CEBALLOS, Miriam Palma (eds.), 2003, p. 71. “... sexualidade aberta e receptora que não entende oposições binárias, mas que, ao contrário, busca superar essas oposições criando um *continuum* que dê conta da multiplicidade própria da sexualidade humana.”

⁷¹ SCHECHNER. http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm.

espacialidade da escrita a que chamo convite, a partir da consideração da existência de diversas maneiras por meio das quais um texto escrito pode convidar e incitar o leitor a interagir com ele.

Essa particularidade estética escritural pode ser identificada, em *La esquina es mi corazón*, por meio das mais variadas formas: desde a escolha das temáticas a serem desenvolvidas em suas crônicas, muitas delas consideradas impróprias, inadequadas ou de mau gosto para uma abordagem literária, passando pela forma a partir da qual esses conteúdos são tratados⁷². Reporto-me, mais especificamente, ao trabalho recorrente que realiza Pedro Lemebel com temas como a incansável luta humana pela satisfação de seus desejos, ao partir, obviamente, da ótica homossexual; embora consiga estender esse olhar para o entorno das fantasias eróticas e/ou necessidades econômicas de uma parcela significativa do universo heterossexual ou supostamente heterossexual⁷³:

Así, de loca a loco, de choros a machas y de fletos por carencia; no falta el ano ansioso que vitrineando el mariscal, lanza una ojeada al péndex mestizo que se deja acariciar los muslos descuerados por el ojo del ozono. El chico sabe que a esas alturas del verano lo único que le queda por transar es su verde sexo. Por eso pide un cigarro, seduce con el manoseo del bosillo, y se olvida de la polola cuando juntos entran a la pieza de mala muerte que el coliza arrienda con el sudor de rizos y permanentes.⁷⁴

Quase metade das vinte crônicas do livro *La esquina es mi corazón* trata, com exclusividade, esse tópico, ainda que, nas restantes, de maneira disseminada, ele também possa ser identificado. Entre o primeiro grupo, podemos mencionar crônicas como *Anacondas en el parque*, *Baba de caracol en terciopelo negro*, *Cómo no te voy a querer* (o la micropolítica de las

⁷² Esse objetivo parece revelar que a escrita lemebeliana se encontra estruturada à luz de uma “poética do desejo”, uma vez que, mesmo abordando temáticas como a pobreza (*Zanjón de la Aguada*), a AIDS (*Loco Afán*), a política (*Tengo miedo torero*) e a prostituição masculina (*Adiós mariquita linda*), todas elas se encontram envolvidas e pautadas pelo viés do desejo.

⁷³ Tratarei desse tema, com mais profundidade, no segundo capítulo desta dissertação, no qual analisarei o poder do desejo como forma de dessacralização dos usos públicos dos espaços urbanos.

⁷⁴ Esse fragmento se encontra na crônica *Las locas del verano leopardo* (LEMEBEL, 1997, p. 118). “Assim, de louca a louco, de delinquentes a bichas e de homossexuais por carência; não falta o ânus ansioso que desfilando pela praia, lança uma olhada ao jovem mestiço que se deixa acariciar os músculos despelados pelo olho de ozônio. O garoto sabe que a essas alturas do verão o único que lhe resta para negociar é seu verde sexo. Por isso, pede um cigarro, seduz com um manusear de bolsos, e se esquece da namorada quando, juntos, entram em uma pensão de má fama que o veado aluga, com o suor de escovas e permanentes.”

barras), *Escualos en la bruma*, *Encajes de acero para una almohada penitencial*, *Barbarella Clip*, *La música y las luces nunca se apagaron*, *Las locas del verano leopardo* e *Las amapolas también tienen espinas*. A título de ilustração, reproduzo, a seguir, pequenos trechos de três dos textos citados: “... porque al final de cuentas el sexo en estas sociedades pequeño burguesas sólo se ejercita tras la persiana de la convención.”⁷⁵, “Entonces el gol es una excusa para sobajearse encaramados unos sobre otros, en la ola afiebrada que trepa las rejas que protegen la cancha.”⁷⁶, “Pero las apariencias engañan, ‘los muchachos de antes también usaban vaselina’ y los padres de la patria ya no tienen patio trasero que defender.”⁷⁷

Nesses exemplos, observamos a presença desse *eu* coletivo, uma voz polifônica presente na espacialidade escritural de *La esquina es mi corazón* que autoriza que o texto contenha muito mais que o identificável na substancialidade semântica de palavras, frases ou parágrafos, possibilitando que ele se torne, além de um “*objeto cultural* [porque se encontra] intermediado por inúmeros sinais de outros campos do saber, ...”⁷⁸, um “lugar sagrado ya que permite (la escritura) una espectacularización del yo [coletivo] en función de *performance*, de teatralización (...)”⁷⁹.

Em consonância com esse entendimento teórico, pretendo distinguir a escrita de Lemebel, nessa obra, como uma espacialidade literária resultado de um processo transgressor e subversivo de representação literária, entendido, por mim, como um movimento *transgenérico da*

⁷⁵ LEMEBEL, 1997, p. 30. “no final das contas o sexo nestas sociedades pequeno burguesas só é exercitado atrás da cortina da norma.”

⁷⁶ *Ibidem*, p. 34. “Então, o gol é uma desculpa para subirem amontoados uns sobre os outros, na onda frebil que invade as grades que protegem a arquibancada.”

⁷⁷ *Ibidem*, p. 46. “Mas as aparências enganam, ‘os garotos de antes também usavam vaselina’ e os pais da pátria já não têm espaço traseiro para se defender.”

⁷⁸ PEREIRA, 2001. http://www.cadernos.ufsc.br/download/7/pdf/MariaAntonieta_Cadernos7.pdf.

⁷⁹ RAVETTI, 2001, p. 47. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>. “lugar sagrado, porque a escrita permite uma espetacularização do eu [coletivo] em função da performance, da teatralização (...)”

*escrita*⁸⁰. Esse processo se define a partir do deslocamento de uma representação discursivo-hegemônica – pertencente à cultura masculino-paterna – para uma outra que se estruture sob a filosofia de um *devir*⁸¹ genérico-minoritário e sob uma *estética chillona*⁸² do *kitsch doméstico*⁸³, caracterizando o que denominei de *semiótica da espetacularização*, porque, para Lemebel, apropriando-me das palavras de De la Serna, “Desde lo cursi se puede suspirar mejor por la belleza y la pasión.”⁸⁴

O uso do *cursi* e do *kitsch* por Lemebel, entretanto, não está reduzido a um mero instrumento de crítica que, em princípio, anularia seu valor como algo que contenha relevância estética e artística. Sua aplicação se dá graças a um processo que poderíamos nomear *metakitsch*, no qual, ao fazer uso de estratégias discursivas não canonizadas, ao lançar mão de um conjunto lexical pouco freqüente no repertório literário reconhecido pela cultura hegemônica – embora de uso estendido entre grande parte da população urbana chilena –, trabalha, reflete e discute os limites que enclausuram a linguagem literária sob a homogeneidade discursiva da língua-padrão, íntima da parcela burguesa da sociedade: “Eleva lo cursi al arte es lo que hace la gran obra de arte. La verdad con belleza y dureza de diamante está en lo cursi que atesora el alma humana”.⁸⁵

Ao ler, por exemplo, as primeiras linhas da crônica *Anacondas en el parque*, nos deparamos, de imediato, com a faceta escancarada de uma escrita densa, intertextual, imagética e simbólica que, ao ampliar os lugares comuns nos quais adjetivos e substantivos são normalmente encerrados, provoca em nós uma sensação instantânea de não-percepção ou incapacidade de acessar, com facilidade, ritmo e constância, o universo simbólico-textual vertido nessas linhas:

⁸⁰ LEAL, 2006b, p. 6. http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero5/artigos/artigo_09.pdf.

⁸¹ DELEUZE, 1996, p. 18.

⁸² LEMEBEL, 1997, p. 99. “Estética reclamona”.

⁸³ *Ibidem*, p. 99. “*kitsch doméstico*”.

⁸⁴ DE LA SERNA, 1988, p. 28. “A partir do *cursi* é possível suspirar melhor pela beleza e pela paixão”.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 232. “Eleva o *cursi* à arte é o que faz a grande obra de arte. A verdade com beleza e dureza de diamante está no *cursi* que engrandece a alma humana.”

“A pesar del relámpago modernista que rasga la intimidad de los parques con su halógeno delator, que convierte la clorofila del pasto en oleaje de plush rasurado por el afeitado municipal.”⁸⁶

Essa sensação ocorre porque, ao meu ver, suas crônicas não desejam apenas significar, mas também cheirar, brilhar e sussurrar, ainda que esses cheiros sejam hediondos, que a ritmicidade textual seja árida e intrincadamente elaborada e suas vozes sejam amargas, sujas e fortes, como demonstra o exemplo a seguir: “Un olor a vainilla y canela endulza el aire, cuando todavía el lucero de Belén titila como un ano de aluminio sobre a cordillera.”⁸⁷

A *semiótica da espetacularização* ou *espacialidade espetacular* encontraria suas origens justamente nesse manejo e lapidação particulares que Lemebel oferece e proporciona aos seus textos. Neles encontraremos, por exemplo, o uso freqüente da estratégia de implosão da sintaxe frasal, configurando uma aplicação da linguagem que, além de ser um trabalho metaliterário e/ou metartístico de questionamento dos procedimentos e recursos sacralizados e habitualmente usados na concepção de um objeto artístico-literário, segundo Bell Hooks, é, também, *a place of struggle*⁸⁸. De luta não só pelo ideal de vida subjacente às críticas de natureza política, identificáveis na obra, mas pelo caráter experimental e questionador que orienta o uso da linguagem em seus textos. Em várias de suas crônicas, por exemplo, é possível encontrar orações subordinadas interrompidas por sinais de pontuação ou construções frasais iniciadas por conjunções, conformando uma prática escritural subversiva. Para exemplificar esse procedimento, transcrevo, abaixo, um dos parágrafos que compõem a crônica *La Babilonia de Horcón* e parte de outro do texto *Encajes de acero para una almohada penitenciaria*:

Aun así, a pesar de los festivales de rock en la playa y los descamisados nostálgicos de Woodstock. Los sí pos loco y los longis pugas, que se agarraban a botellazos de puro

⁸⁶ LEMEBEL, 1997, p. 9. “Apesar do relâmpago modernista que rompe a intimidade dos parques com seu halogênio delator, que converte a clorofila do pasto em uma sucessão de ondas de plush barbeada pela cosmética municipal.”

⁸⁷ *Ibidem*, p. 116. “Um cheiro a baunilha e canela adoça o ar, quando a estrela de Belém ainda brilha como um ânus de alumínio sobre a cordilheira.”

⁸⁸ RENDELL, 2000, p. 203. “Um lugar de luta”

contentos. A pesar que la macoña llegó por fardos y las anfetamias las movían por kilos. A pesar de toda esta jarana nadie se acuerda quién fue la reina del carnaval horconino de ese año. La corona de pétalos metálicos que hicieron los artesanos, quedó flotando sobre el cráneo de un cuerpo invisible.⁸⁹

Pareciera que en estas bacanales carcelarias se repitieran ciertos juegos infantiles de fuerza y violencia. Como si el caballito de bronce aleteara preso en los muslos que lo apuntalan, para que levante el vuelo y rompa el celibato de las rejas.⁹⁰

A escrita de Lemebel, neste sentido, se aproxima da concepção estética do escritor cubano Severo Sarduy, na medida em que os dois possuem um projeto explícito e consciente de intervenção na sintaxe narrativo-literária e de invenção de uma plástica simbólico-visual particular, além de objetivarem um estreitamento intencional entre a ficção e a vida:

Escribo para construir una imagen, palabra que, ante todo, debe interpretarse en el sentido plástico y visual del término, y, a continuación, en otro sentido que a mí me resulta más difícil de definir: algo en lo que uno mismo se reconoce, que en cierto modo nos refleja, que al mismo tiempo se nos escapa y nos mira desde una oscura afinidad.⁹¹

Essa maneira própria de lidar com a linguagem nos faz refletir sobre a fragmentação dos sujeitos dilacerados pelos reflexos das atrocidades cometidas em sistemas políticos ditatoriais, como os da América Latina, por exemplo. Se se corrompe o corpo, se as utopias são destruídas, é possível prever a sombra desse sentimento desenhado também na representação simbólica e ideológica de um discurso literário. Segundo Homi Bhabha, “é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da

⁸⁹ LEMEBEL, 1997, p. 24. “Mesmo assim, apesar dos festivais de rock na praia e os sem-camisas nostálgicos de Woodstock. Os malandros malucos que se agarravam super felizes a garrafadas. Apesar de que a maconha tenha chegado em fardos e as anfetaminas eram movidas a quilos. Mesmo com toda esta bagunça ninguém se lembra quem foi a rainha do carnaval horconino desse ano. A coroa de pétalas metálicas que fizeram os artesãos, ficou flutuando sobre o crânio de um corpo invisível.”

⁹⁰ *Ibidem*, p. 48. “Como se nestas bacanais carcerárias se repetissem certos jogos infantis de força e violência. Como se o cavalinho de bronze se debatesse preso aos músculos que o sustentam, para que levante vôo e rompa o celibato das grades.”

⁹¹ SARDUY, 2000, p. 12. “Escrevo para construir uma imagem, palavra que, diante de tudo, deve ser interpretada no sentido plástico e visual do termo, e, em seguida, no outro sentido que para mim é mais difícil de definir: algo no qual alguém se reconheça, que de certo modo nos reflita, que ao mesmo tempo nos escapa e nos olha desde uma escura afinidade.”

existência”⁹², porque “... não existe saber – político ou outro – exterior à representação”⁹³. Por essa razão é que os usos de procedimentos e figuras de linguagem comuns às ditas *alta* e *baixa* literaturas estarão postos lado a lado, na espacialidade de *La esquina es mi corazón*, em um jogo dialético para a construção de uma linguagem polifônica e interartística; portanto criativa, que se realiza a partir da interação positiva e harmônica de elementos e imagens aparentemente contraditórios, destoantes e antagônicos.

Nos trechos literários apresentados abaixo, é possível observar, com clareza, como o escritor chileno consegue atribuir poderosas carga e força imagéticas às construções frasais que constituem suas crônicas por meio do jogo de imagens tidas tradicionalmente como incompatíveis. Partindo de um uso subversivo e, ao mesmo tempo, amplificador da palavra escrita, que não impõe restrições ou limites à criatividade literária ante reducionismos estéticos-normatizantes que ditam procedimentos adequados ou inadequados, certos ou errados, vulgares ou eruditos, etc., Pedro Lemebel estende, sensivelmente, não só as possibilidades de leitura e recepção de seus textos, mas, meta-artisticamente, questiona os lugares-comuns nos quais a palavra literária tem se situado ao colocar esses antagonismos estéticos em um mesmo território, em um mesmo patamar:

UN ESPIRAL ERIZADO RETUERCE la moral cuando el tema de las violaciones en cárceles masculinas destella al impacto de la noticia. Causa común de rechazo totaliza el **espectro dorado fecal del reportaje**. Y es en diferido, que el mismo acto se reitera en el rodaje del testimonio que multicopia el secreto. **Se reconstruye la escena escabrosa en el close up a la boca interrogada en la pantalla**. Como si la verdadera penetración no acabara nunca en sus variadas formas de peritaje. La incansable búsqueda de vestigios y gemas seminales por el **espéculo médico, que actúa como pene legalizado**, rasgando con el destello de su ojo forense, la dilatación de la gruta anal de cúbito en la camilla.⁹⁴
(grifos meus)

⁹² BHABHA, 2003, p. 29.

⁹³ *Ibidem*, p. 48.

⁹⁴ LEMEBEL, 1997, p. 45. “Um espiral eriçado retorce a moral, quando o assunto dos estupros em cadeias masculinas explode o impacto da notícia. Causa comum de rechaço totaliza o espectro dourado fecal da reportagem. E é posteriormente, que o mesmo ato é reiterado na rodagem do testemunho que multicopia o segredo. Reconstroem a cena escabrosa com a boca interrogada em close up na tela. Como se a verdadeira penetração não acabasse nunca em suas variadas formas de perícia. A incansável busca de vestígios e pedras seminais pelo espéculo médico, que

Cabe também ressaltar que essas construções imagéticas muitas vezes parecem ter como objetivo central a inserção de um nível cômico nas temáticas ou situações verídico-ficcionais desenvolvidas nesses textos, especialmente aquelas que tratam de questões como a miséria, a censura, a guerra, a alienação, a especulação e a violência, às quais todos nós, cidadãos urbanos de sociedades capitalistas e de consumo, nos encontramos submetidos, desenhando, na espacialidade da escrita de Lemebel, um interessante duo de tragédia e comicidade:

Como si en un momento el “Todo, todo” se hubiera hecho real en un todo de tragedia **que reventó a la gorda como un zepelín sangriento**. Una cachetada metálica que al caballero le voló el sombrero con la masa encefálica. Un todo de dolor que comprimí para siempre a la loca y al péndex en un abrazo de tripas al aire, justo cuando al chico le venía el **chorro de perlas**.⁹⁵ (grifos meus)

De haberse visto cuanta película de helicópteros en enjambres de **abejas incendiarias menstruando napalm** sobre Saigón.⁹⁶ (grifo meu)

Uma das estratégias de que lança mão para viabilizar esse propósito é a apropriação que realiza de objetos, *slogans*, marcas e produtos da sociedade de massa. Eles estão dispostos na corporeidade da escrita não como meras menções decorativas como se os textos quisessem acompanhar as últimas tendências sociais ou comportamentais, mas para deslocá-los para um lugar a partir do qual possam se auto-prover de um *potencial performático*. Um potencial de *performance* que seja capaz de se conectar com a realidade, como consequência do surgimento de um momento de reflexão distanciada, feita pelo leitor, que lhe permita, que o conduza à possibilidade da realização de uma tomada de consciência:

Porque pasó la vieja para los pobres del mundo y el neoliberalismo dio a luz un nene rollizo con pañales Babysan. Un pesebre Nestlé de guaguas piluchas que exhiben su esplendor rosado en la paja de los dólares. Un mesías de plástico que reparte la cigüeña taiwanesa en los hogares de buena crianza, como único formato televisivo de niños

atua como pênis legalizado, rasgando com o brilho de seu olho forense, a dilatação da gruta anal decúbito na cama.”

⁹⁵ LEMEBEL, 1997, p. 103. “Como se em um momento o ‘Todo, todo’ tivesse se tornado realidade em um *todo* de tragédia que arreventou a gorda como um *zeppelin* sangrento. Uma cacetada metálica que arrancou do cavaleiro o chapéu com a massa encefálica. Um *todo* de dor que comprimiu para sempre o veado e o jovem em um abraço de tripas ao ar, justo quando vinha no garoto o jorro de pérolas.”

⁹⁶ *Ibidem*, p. 51. “De ter visto tanto filme de helicópteros em enxames de abelhas incendiárias menstruando napalm sobre Saigón.”

dioses, niños triunfadores, niños tigres o cachorros de dragones que vienen asegurados por la dieta gorda de la diestra nacional.⁹⁷

Esse procedimento escritural dialoga com os fundamentos teóricos norteadores do chamado *V-Effekt*, ou efeito de distanciamento, do teatro épico de Bertolt Brecht que procurava, segundo Patrice Pavis, “modificar a atitude do espectador e ativar sua percepção [porque] faz a obra de arte passar do plano de seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica”⁹⁸:

... una técnica mediante la cual se puede imprimir a los sucesos a representar el sello de algo que resalta, que exige explicación, que no se da por sobrentendido, que no es simplemente natural. El objetivo del efecto de distanciamiento es permitir al espectador una crítica fructífera desde el punto de vista social.⁹⁹

No fragmento da crônica *Baba de caracol en terciopelo negro*, abaixo transcrito, o efeito de distanciamento, que a escrita performática de Lemebel incita, ocorre em função da contraposição feita pelo autor do imaginário que gira em torno dos filmes de lutas marciais e da descrição da poética cinéfila daqueles sujeitos que encontram, nos cinemas, um espaço alternativo para o exercício de uma *gimnasia promiscua*¹⁰⁰:

Entonces la banda sonora es el crujido de los asientos; una coral de seseo o pequeña gimnasia promiscua en el jiu-jitsu de los dedos. En contraste con la gimnasia de la coreografía karateca doblada por la cadena de manueles, mano con mano, golpe a golpe, beso a beso, saltos mortales del chino que reproduce en menor escala el chorro ligoso que dibuja el aire con su trapecio seminal.¹⁰¹

⁹⁷ LEMEBEL, 1997, p. 113. “Porque passou a velha para os pobres do mundo e o neoliberalismo pariu um neném gordinho com fraldas *Babysan*. Um presépio Nestlé de bebês peladinhos que exibem seu esplendor rosado na masturbação dos dólares. Um messias de plástico que distribui a cegonha taiwanesa nos lares de berço de ouro, como único formato televisivo de crianças deuses, crianças triunfadores, crianças tigres ou filhotes de dragões que vêm protegidos pela dieta gorda da direita nacional.”

⁹⁸ PAVIS, 1999, p. 106.

⁹⁹ BRECHT, 1970, p. 153. “... uma técnica por meio da qual se pode imprimir aos acontecimentos a serem representados o selo de algo que se sobressai, que exige explicação, que não se dá por suposto, que não é simplesmente natural. O objetivo do efeito de distanciamento é permitir ao espectador uma crítica frutífera a partir do ponto de vista social.”

¹⁰⁰ LEMEBEL, 1997, p. 27. “ginástica promíscua”

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 27-28. “Então, a banda sonora é o rangido das poltronas; um coral de gemidos ou pequena ginástica promíscua no jiu-jítsu dos dedos. Em contraste com a ginástica da coreografia carateca dobrada pela cadeia de mãozinhas, mão com mão, golpe com golpe, beijo com beijo, saltos mortais do chinês que reproduz, em menor escala, o jorro melado que desenha o ar com seu trapézio seminal.”

A identificação/realização de um distanciamento, nessa crônica, se dá pela constatação do fato de que ir ao cinema assistir a filmes japoneses ou chineses é um mero pretexto para que alguns sujeitos possam se encontrar. Indivíduos que aproveitam o característico apagar das luzes do ritual de exibição dessas salas para realizarem coreografias do desejo que, longe de serem violentas, como o são as ações projetadas no telão, são uma tentativa de tornar viável a ruptura do estigma existente em relação ao amor homossexual em ambientes públicos. Essa temática, também desenvolvida nas crônicas de Pedro Lemebel, será abordada com mais profundidade no segundo capítulo desta dissertação.

Procedimentos escriturais como esses, que objetivavam desencadear a construção do que designamos processo de distanciamento, já haviam sido amplamente utilizados pelo escritor Luis Rafael Sánchez em seu livro *La guaracha del Macho Camacho*, publicado pela primeira vez em Buenos Aires no ano de 1976. Nessa obra, o escritor porto-riquenho, por meio da apropriação do ritmo caribenho das *guarachas*¹⁰², aborda, tal como Lemebel, temáticas como a sexualidade, as identidades feminina e masculina, graças ao uso da intertextualidade, da paródia, da sátira e da ironia.

Do mesmo modo que Pedro Lemebel, Sánchez desenvolve a questão do desejo e do imaginário sexual humanos por meio de uma escritura teatralizada, trágico-cômica e fortemente influenciada pela linguagem marginal. Compartilham também a particularidade de terem como objetivo comum trabalhar experimentalmente com as infinitas possibilidades de conceber a palavra escrita quando, por exemplo, tratam de construir neologismos próprios em seus textos. Essas características podem ser observadas no fragmento da crônica *Lucero de mimbre en la noche campanal* transcrito a seguir:

¹⁰² Dança e/ou ritmo popular caribenho de natureza satírica e picaresca. (SÁNCHEZ, 2005, p. 24-25)

Así también otros fulgores recorren la urbe en noche de reyes. (...) Una loca que se confunde con los faroles púrpura del pino pascual. Una guirnalda humana de tacos y pelucas que esta noche rumbea las aceras buscando un ángel perdido, que le cambie su perfume barato por una pluma de oro en el escote.¹⁰³ (grifo meu)

Se analisarmos a opinião que possui o editor Arcadio Díaz Quiñones sobre a obra do escritor portorriquenho, quando afirma que seu romance é “una puesta en escena”(…) dirigida tanto al oído como al ojo”¹⁰⁴, e a transferirmos para uma análise da espacialidade da escritura de Lemebel em *La esquina es mi corazón*, veremos que esta última seria uma obra dirigida não a um ou dois sentidos humanos específicos, mas ao corpo como um todo, uma vez que sua escrita, além de se encontrar imersa em uma complexa rede imagético-simbólica, que envolve os cinco sentidos humanos, trabalha com intensidade o nível conceitual da palavra, tal como vimos nos exemplos mencionados acima.

Por essa razão é que os recursos estilísticos da Estética do *Camp*¹⁰⁵ e do *kitsch* serão amplamente utilizados como procedimentos fundamentais para a construção da linguagem apresentada na obra de Lemebel, caracterizando a elaboração de uma estética – denominada por Nelly Richard como *escena de avanzada*¹⁰⁶ – cuja polissemia da escrita e ideal desconstrutivista das idéias institucionalizadas de representação literária configurarão uma maneira outra de ler o mundo.

Ainda que a escritora Susan Sontag, em seu ensaio *Notas sobre Camp*, de 1969, queira nos convencer de que textos identificados sob a marca do *Camp* sejam textos

¹⁰³ LEMEBEL, 1997, p. 114. “Assim também outros fulgores percorrem a urbe na noite de Reis. (...) Uma louca que se confunde com os faróis púrpuras do pinheiro pascal. Uma grinalda humana de saltos altos e perucas que esta noite rumbeia os passeios buscando um anjo perdido, que troque seu perfume barato por uma pluma de ouro no decote.”

¹⁰⁴ SÁNCHEZ, 2005, p. 16, 18. “um espetáculo teatral (...) dirigido tanto ao ouvido quanto ao olho”.

¹⁰⁵ “O termo *Camp* foi definido pelos críticos norte-americanos como ‘uma forma representativa teatral sobrecarregada de gestualização’, como ‘um questionamento de gênero’, como ‘uma sensibilidade particular gay própria do século XX’, como uma desnaturalização pós-moderna de categorias de gênero [...]” (AMÍCOLA, 2000, p. 50)

¹⁰⁶ A *escena de avanzada*, segundo Nelly Richard “passou a ser uma técnica capaz de re-significar, com base em interrupções e descontinuidades, uma cultura *dilacerada*.” A propósito do exposto acima, vale considerar também o que expõe Zilá Bernd em seu artigo “Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária” quando aborda o texto literário. (DUARTE; SCARPELLI (orgs.), 2002, p. 36-37.).

caracterizados por um trabalho intensificado no campo da forma, mas esvaziados no que se refere ao conteúdo, analisar com cuidado as crônicas de Lemebel é prova suficiente de que, apesar de serem elaboradas sob a ótica da linguagem do *kitsch* e de um trabalho consciente com a elaboração formal do texto, não podem ser rotuladas como apolíticas ou avessas ao que refere ao sentido, em função da já explicitada carga performática inerente a elas, bem como por oferecer à recepção, segundo Richard, *complexas diferencialidades de sentido*:

La intención de esta escritura intitulada “cultura alternativa” deja de ser tan sólo lo de “evocación-invocación das vozes silenciadas” pero se reafirma como “uma cultura capaz de ser tornar portadora de novos estilos de discurso e de complexas diferencialidades de sentido”. La escena de avanzada – corte neovanguardista - según Gonzalo Muñoz, posee características que la definen como “inérita por seu rigor, por seu nível crítico e pela multiplicidade de suas operações de linguagem, assim como por sua radical desmontagem das noções institucionais da representação [...]”¹⁰⁷

Por todas esses motivos, obviamente, sua escrita, nos termos de Hugo Achugar, será definida como um *espacio contaminado*¹⁰⁸, não somente por se encontrar visivelmente vinculada a experiências subjetivas reais ou, ainda, a fatos históricos concretos¹⁰⁹, compartilhados por outros tantos sujeitos sociais, posto que sabemos que, apropriando-me das palavras de Ramón Gaya, “El sabio, el pensador, el artista, no pueden seguir siendo ‘valores’ aislados e decorativos. El pensador, el ideador verdadero, no trabajará ya más por lucimiento, por adorno, sino que pensará para servir, pensará para que su pensamiento sea algo”¹¹⁰, mas porque o projeto formal,

¹⁰⁷ RICHARD, 2003, p. 30. “A intenção dessa escrita, intitulada cultura alternativa deixa de ser tão-somente o de evocação-invocação das vozes silenciadas, mas se reafirma como uma cultura capaz de tornar-se portadora de novos estilos de discurso e de complexas diferencialidades de sentido. *La escena de avanzada* – corte neovanguardista – segundo Gonzalo Muñoz, possui peculiaridades que a caracterizam como inédita, por seu rigor, por seu nível crítico e pela multiplicidade de suas operações de linguagem, assim como por sua radical desmontagem das noções institucionais da representação [...]”

¹⁰⁸ ACHUGAR, In: HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika (eds.), 1994, p. 234. “espaço contaminado”

¹⁰⁹ Quando faço referência à existência de uma conexão entre o propriamente literário e fatos históricos concretos ou experiências subjetivas reais nas crônicas desta obra, tenho a intenção de chamar a atenção para o caráter memorialístico presente nestes textos. Desenvolverei isso mais detalhadamente no terceiro capítulo dessa dissertação.

¹¹⁰ REVISTA EL MONO AZUL, año 1, nº 01, 27/08/1936, p. 7. “O sábio, o pensador, o artista, não podem seguir sendo ‘valores’ isolados e decorativos. O pensador, o idealizador verdadeiro, já não trabalhará mais para sobressair-se, por adorno, mas sim pensará para servir, pensará para que seu pensamento seja algo.” (Ramón Gaya)

visual, musical de sua escrita é absolutamente coerente com o universo humano, social, cultural ao qual faz referência.

Precisamente por se tratar de um projeto artístico-literário cuja corporeidade traz consigo uma série de propósitos ideológicos definidos é que os pilares performáticos da escrita lemebeliana, isto é, as bases que se vinculam à realidade ou a esse *servir*, que menciona Gaya, proporcionarão ao texto uma força a que designarei *potencial performático*. Sua existência provém do entendimento de que “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad...”¹¹¹, o que, ao meu ver, faz estreitar os vínculos de pertencimento e fraternidade entre os sujeitos sociais.

Em outros termos, quero refletir sobre a idéia de que a presença desse potencial performático, subjacente a essa dimensão do real e do vivido apresentada em suas crônicas, ao abarcar e compartilhar preocupações, anseios, lutas e dores alheios, suscita, incentiva, provoca, em suma, convida os que as lêem para a possibilidade de um posicionamento crítico provocado pela inevitabilidade de uma identificação entre o conteúdo verídico-ficcional vertido na corporeidade dos textos e a realidade humana que possivelmente compartilham os leitores e os sujeitos protagonistas desses textos.

A construção e o desenvolvimento desse processo de tomada de consciência se encontram intimamente vinculados à identificação da existência de um espaço intersticial entre as diferentes naturezas discursivas usadas por Pedro Lemebel em *La esquina es mi corazón*. Refletir sobre essa espacialidade interdiscursiva, analisando as razões que subjazem às decisões do escritor de concretizar saltos e mudanças narrativas, é tarefa a ser realizada, ou melhor, a ser

¹¹¹ TAYLOR, s/d. <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf>. “As performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade...”

construída pelo leitor, posto que a decisão da interpolação dessa ruptura discursiva não é provocada senão por uma intenção prévia do escritor.

Nesse sentido, caberá ao receptor a tarefa de construir significados não somente para o que lhe é apresentado, mas para a forma por meio da qual a mensagem lhe é oferecida. Nas crônicas *Tarántulas en el pelo* e *Censo y conquista* (¿Y esa peluca rosada bajo la cama?), por exemplo, o escritor critica, de um modo trágico-cômico, o uso hipócrita do arsenal cosmético e institucional como mecanismo de ocultação de que a sociedade lança mão para encobrir sua verdadeira faceta homofóbica, burguesa e neoliberal. Travestismos estratégicos que, ao serem assumidos como práticas habitualmente interessadas, embora socialmente aceitas e de conhecimento público, não são capazes de admitir, com igualdade de condições, a aceitação de travestismos de outras naturezas, como o genérico (homens que se vestem de mulher, por exemplo) ou sócio-econômico (famílias que acham por bem disfarçar ou ocultar suas condições miseráveis de vida).

Para construir essa crítica, no entanto, o escritor chileno não lança mão do uso de uma discursividade direta, clara e homogênea, mas sim de outra, extremamente simbólica, irônica, salpicada de interessantes mudanças rítmicas no tom, no visual e na força desse discurso. Essas mudanças coincidirão precisamente com a identificação, pelo receptor, dos freqüentes distanciamentos espalhados pelo texto.

Na crônica *Tarántulas en el pelo*, Lemebel se apropriará de uma temática aparentemente inocente e sem importância, os salões de beleza, zombando da errônea e estigmatizante idéia que tem o senso comum de vincular certos interesses temáticos ao sexo ou à opção sexual do escritor(a), restringindo, preconceituosamente, as preferências dos *gays* ao universo homossexual ou vinculando a sensibilidade feminina a certas capacidades e habilidades literárias inerentes ao gênero, por exemplo.

Nesse texto, nos deparamos com as feições enrugadas, desbotadas, grisalhas e feias de algumas mulheres que, periodicamente, são disfarçadas por meio da ajuda da *madre cosmética*¹¹²: “máscaras y menjujes a la placenta, a la mosqueta, a la tortura de estirados”¹¹³ e de sofisticadas técnicas que, graças às *manos peludas*¹¹⁴ do cabeleireiro travesti, modelam o rosto de um travestismo estético socialmente aceito e muitas vezes exigido do universo feminino. *Manos tarántulas* que, apesar de moldarem “la cara pública de la estructura que las reprime”¹¹⁵, para que possam desfilarem saudáveis e tranquilamente pela passarela da vida em sociedade, não recebem dessas travestis sociais o mesmo tratamento fora desses guetos de beleza:

Detrás de la imagen de mujer famosa, casi siempre existe un modisto, maquillador o peluquero que le arma la facha y el garbo para enfrentar las cámaras. **Una complicidad que invierte el travestismo, al travestir a la mujer con la exuberancia coliza negada socialmente.**¹¹⁶ (grifo meu)

A presença de distanciamentos, nessa crônica, faz parte de um processo de metamorfose – ou espetacularização – visual, rítmica e crítica, pelo qual passam os textos de Lemebel que desenha um mapa de heterogeneidade discursiva e conseqüente força textual advinda de travestismos realizados propositalmente no texto. O exemplo escolhido a seguir é uma tentativa de mostrar, sem, no entanto, querer precisar, um fragmento no qual a ritmicidade, a força e, conseqüentemente, as intenções do texto sofrem alteração:

Después llega una vieja que se le ocurren visos y hay que ponerle un gorro de goma color piel, con agujeros por donde se sacan mechones de pelo para decorarlos. (...) Como Celia Cruz ¿te ubica?
Pareciera que la alquimia que transmuta el barro latino en oro nórdico, anula el erial mestizo oxigenando las mechas tiesas de Latinoamérica. Como si este aclarado se evaporara por arte de magia las carencias económicas, los dolores de raza y clase que el indiaje blanqueado amortigua en el laboratorio de encubrimiento social de la peluquería,

¹¹² LEMEBEL, 1997, p. 72. “mãe cosmética”

¹¹³ *Ibidem*, p. 72 “máscaras e cremes de placenta, de mosqueta, pela tortura de esticamentos”

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 72. “mãos cabeludas”

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 76. “a cara pública da estrutura que as reprime”

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 71. “Atrás da imagem de mulher famosa, quase sempre existe um estilista, maquiador ou cabeleireiro que lhe arma a fachada e o garbo para enfrentar as câmeras. Uma cumplicidade que inverte o travestismo, ao travestir a mulher com a exuberância *gay* negada socialmente.”

donde el coliza va coloreando su sueño cinematográfico en las ojeras grises de la utopía tercermundista.¹¹⁷

Em *Censo y conquista* (¿Y esa peluca rosada bajo la cama?), encontraremos, do mesmo modo que na crônica anterior, marcas ou distanciamentos que sinalizarão ao leitor as ironias subjacentes à construção da temática desenvolvida no texto. Ao contrário da primeira, ela é iniciada por um tom discursivo extremamente sério, que começa por fazer referência ao (suposto) primeiro censo de população realizado pelos jesuítas durante o processo de conquista da América pelos espanhóis. Esse acontecimento é mencionado para, mais adiante, se apresentar uma crítica trágico-cômica à inoperância dos instrumentos de estatísticas governamentais atuais que, querendo transformar em números (em bons números) a situação social e econômica do país (Chile), tentam espantar e ignorar os visíveis signos de pobreza de recursos materiais, de falta de condições sanitárias e de alternativas, quase sempre imprescindíveis, para a obtenção de recursos financeiros para a subsistência do grupo familiar:

Años pasaron y hoy nos enfrentamos a un censo de población que nuevamente tiene por objetivo enumerar las prácticas ciudadanas. Supuestamente para ajustar los índices de carencias con el desarrollo de la economía. Otra vez la gran visitación con el atuendo de asistente social se sentará en la punta de la silla. Y espantando **las moscas** se mojará los labios con el **té descolorido** de **la única taza con oreja**. Preguntando cuántas camas, cuántos trabajan y los que no, de qué se las arreglan. Y esa hija de 18 años que detrás de la cortina espera que se vaya la señorita para que no le vea el **patinaje violáceo de las ojeras**. (...)

La cortina que se cierra bajo el delantal de la madre tapando el **paquete de marihuana**, la movida del hijo menor que le va tan bien **trabajando con un tío desconocido que le compra zapatillas Adidas y lo viene a dejar en auto**.¹¹⁸ (grifos meus)

¹¹⁷ LEMEBEL, 1997, p. 74. “Depois chega uma velha que deseja uns reflexos e é preciso colocar uma touca de borracha cor da pele, com furinhos por onde saem as mechas de cabelo, para decorá-los. (...) Como Célia Cruz, me entende? Parece que a alquimia que modifica o barro latino em ouro nórdico anula o pixaim mestiço oxigenado das mechas duras da América Latina. Como se através desse reflexo se evaporassem por magia as carências econômicas, as dores de raça e classe que a indiagem clareada amortiza no laboratório de encobrimento social do salão, onde a bicha vai clareando seu sonho cinematográfico nas olheiras cinzas da utopia terceiro-mundista.”

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 79. “Anos se passaram e hoje enfrentamos um censo de população que, novamente, tem por objetivo enumerar as práticas cidadãs. Supostamente para ajustar os índices de carências e o desenvolvimento da economia. Outra vez, a grande visita com o uniforme de assistente social se sentará na ponta da cadeira. E espantando as moscas molhará os lábios com o chá aguado da única xícara com asa. Perguntando quantas camas, quantos trabalham e os que não, como se viram. E essa filha de 18 anos que atrás da cortina espera que vá embora a senhorita para que não veja as marcas roxas de suas olheiras. (...)”

Essa crônica, que aborda a questão da importância de uma leitura crítica da *arte del camuflaje*¹¹⁹, como os censos, por exemplo, realiza também uma sinalização ao leitor para o fato de que seus distanciamentos são de outra natureza e estão agora intrinsecamente relacionados com uma certa *semiótica de su entorno*¹²⁰. Assim, esses signos, ignorados propositalmente pelos sujeitos que realizam o censo, serão justamente os sinalizados pelo escritor para que o leitor capte o potencial performático do texto e construa um significado particular para ele.

Nessas duas crônicas, Lemebel consegue nos empurrar, por vezes forçosamente, em direção à necessária realização de um exercício performático de análise reflexivo da auto-imagem do leitor receptor de sua obra. Essa idéia vem ao encontro da reflexão derridiana que entende que “... el lenguaje lleva en sí mismo la necesidad de su propia crítica”¹²¹.

Entre o errôneo descomprometimento político, por escolher desenvolver na primeira crônica uma temática estético-cabeleireira, reduto predileto dos mais populares instrumentos de comunicação escrita (*Manequim, Caras, Vogue...*), e no segundo texto, pelo enganoso subtítulo, que parece nos sinalizar para uma abordagem temática exclusivamente de interesse homossexual, encontraremos um corpo escritural ideologicamente situado, ainda que semioticamente espetacularizado. Uma materialidade literária que, disfarçada sob o signo de uma *aparente idiotez*¹²² e sob o recurso *del camuflaje*¹²³, se desloca entre a suposta futilidade da abordagem de certos conteúdos e referências temáticas e a retomada escancarada e explosivamente questionadora de assuntos não muito apreciados pela mídia rádio-televisiva:

COMO DESPRENDIDAS de una revista de modas, las peluquerías son páginas capilares que exhiben en sus vitrinas el look de cabezas escarmenadas, aflautadas o

A cortina que se fecha embaixo do avental da mãe encobrendo o pacote de maconha, a gandaia do filho menor que está super bem, trabalhando com um tio desconhecido que lhe compra tênis Adidas e lhe traz de carro.”

¹¹⁹ LEMEBEL, 1997, p. 78. “arte da camuflagem”

¹²⁰ *Ibidem*, p. 78. “semiótica do que está ao redor”

¹²¹ DERRIDA, 1989, p. 390. “... a linguagem leva em si a necessidade de uma crítica dela mesma.”

¹²² LEMEBEL, 1997, p. 78. “aparente imbelicidade”

¹²³ *Ibidem*, p. 78. “da camuflagem”

reducidas según la jibarización del peluquero. Así, la artesanía del pelo diseña un mapa comercial que conecta en trenzas de desecho los deseos sociales de parecer otro, de querer ser igual a la muñeca Barbie que lee noticias por televisión sin que se le mueva un pelo, aunque estalle por los aires el Golfo Pérsico.¹²⁴

Y los perros y gatos en qué parte de la encuesta se contabilizan, porque niños y animales se confunden bajo la misma capa de alquitrán, bajo el mismo trapo sudoroso que cubre la miseria.¹²⁵

O exercício desse dualismo temático e escritural confere aos seus textos um ritmo bastante singular, que se realiza a partir de jogos de linguagem, de interrupções abruptas na fluidez e linearidade sintática das frases, da mistura de registros discursivos padrão e não-padrão, da combinação de recursos expressivos imagéticos, sensoriais e conceituais, conduzindo o leitor à tomada de uma posição de co-partícipe da construção/significação do texto. Uma espécie de cumplicidade performático-textual como condição básica para uma apropriação e reorganização dos elementos sígnicos dipostos na espacialidade da escrita dos textos de *La esquina es mi corazón*. Uma escrita que, conforme bem assinala Rosalba Campra, ao ser representante da literatura latino-americana independente, pela especificidade de apropriar-se do signo verbal, que contém, por sua vez, uma certa capacidade de mensagem, induz, ao mesmo tempo, à necessidade de uma demanda por parte da recepção literária na qual se *reconozca como destinatario posible de este mensaje*:

Hay una voluntad explícita de prohibir la imaginación o, lo que es lo mismo, de imponer una imaginación controlada y que no se perciba como impuesta, sino como natural. La conducta mimética aparece entonces como la única existente; la máscara, como el único rostro aceptable. Una literatura dependiente no puede producir como imagen de sí nada más que el reflejo de la metrópoli inalcanzable. Por eso, una literatura independiente resulta peligrosa para el colonizador: se transforma en conciencia. Esta es la razón por la que toda conquista impone el silencio. O silencio, o balbuceo, imitación de la palabra de los vencedores. Se termina por no reconocerse a sí mismos como emisores de un mensaje, en cuanto no existe un destinatario que acepte este mensaje por lo que es. Éste

¹²⁴ LEMEBEL, 1997, p. 71. “Como se retirados de uma revista de modas, os salões de beleza são páginas capilares que exibem em suas vitrines o *look* de cabeças volumosas ou reduzidas segundo o talento do cabeleireiro. Assim, o artesanato do cabelo desenha um mapa comercial que conecta em tranças de lixo, os desejos sociais de se parecer outro, de querer ser igual à boneca Barbie que lê notícias na televisão sem mexer um fio de cabelo, ainda que o Golfo Pérsico vá pelos ares.”

¹²⁵ *Ibidem*, p. 80. “E os cachorros e gatos em qual parte do censo se contabilizam? Porque crianças e animais se confundem sob a mesma camada de alcatrão, sob o mesmo trapo suado que cobre a miséria.”

es el andamiaje sobre el que se irá levantando la historia de la escritura en América Latina: una fulgurante apropiación de la palabra – de la capacidad de mensaje –; una demanda al otro para que se reconozca como un destinatario posible de este mensaje.¹²⁶

Nesse sentido, inúmeras retomadas em sua leitura, como forma de preencher os propositais espaços vazios que o escritor interpõe aos seus leitores, fazem-se tarefa imprescindível. Isso quer dizer que, se consideramos que “Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje [e] cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica.”¹²⁷, captar a musicalidade rítmica de seus textos é condição indispensável para compreender seus disfarces simbólicos, sintáticos, discursivos, imagéticos, ortográficos, desdobrando suas segundas intenções, desvelando o jogo de ausências e presenças desenhado na corporeidade da escrita. Realizar essa tarefa significa posicionar-se como ator-construtor dessa melodia literária onde a disposição do leitor em fazer parte dessa trama literária tornará viável ou inviável o movimento que Derrida denominou por *suplementariedad*:

... movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de suplementariedad. No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo suple, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como *suplemento*. El movimiento de la significación añade algo, es lo que hace que haya siempre “más”, pero esa adición es flotante porque viene a ejercer una función vicaria, a suplir una falta por el lado del significado.¹²⁸

Tensión del juego con la historia, tensión también del juego con la presencia. El juego es el rompimiento de la presencia. La presencia de un elemento es siempre una referencia

¹²⁶ CAMPRA, 1987, p. 18. “Há uma vontade explícita de proibir a imaginação ou, o que é o mesmo, de impor uma imaginação controlada e que não se perceba como imposta, mas como natural. A conduta mimética aparece então como a única existente; a máscara, como o único rosto aceitável. Uma literatura dependente não pode produzir como imagem de si nada mais que o reflexo da metrópole inalcançável. Por isso, uma literatura independente se torna perigosa para o colonizador: transforma-se em consciência. Esta é a razão pela qual toda conquista impõe o silêncio. O silêncio, ou tartamudeio, imitação da palavra dos vencedores. Acaba por não se reconhecer como emissores de uma mensagem, quando não existe um destinatário que aceite esta mensagem pelo que é. Este é o andaime sobre o qual se irá alçando a história da escrita na América Latina: uma fulgurante apropriação da palavra – da capacidade de mensagem –; uma demanda ao outro para que se reconheça como um destinatário possível desta mensagem.”

¹²⁷ PIGLIA, 1986, p. 99. “Narrar é narrar em um ritmo, em uma respiração da linguagem [e] quando se tem essa música a anedota funciona sozinha, se transforma, se ramifica.”

¹²⁸ DERRIDA, 1989, p. 397. “... movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento de suplementariedade. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização, uma vez que o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa seu lugar na sua ausência, esse signo se acrescenta, vem por acréscimo, como *suplemento*. O movimento da significação acrescenta algo, é o que faz que haja sempre “mais”, mas essa adição é flutuante porque vem a exercer uma função vicária, a suprir uma falta pelo lado do significado.”

significante y sustitutiva inscrita en un sistema de diferencias y el movimiento de una cadena. El juego es siempre juego de ausencia y de presencia, pero si se lo quiere pensar radicalmente, hay que pensarlo antes de la alternativa de la presencia y de la ausencia, hay que pensar el ser como presencia o ausencia a partir de la posibilidad del juego, y no a la inversa.¹²⁹

Um excelente exemplo do desenho multifacetado da ritmicidade dos textos de Lemebel é a maneira característica por meio da qual inicia muitas de suas crônicas. Várias delas são introduzidas por conjunções concessivas, temporais ou comparativas – contrariando preceitos gramaticais tradicionais, que ditam que uma oração subordinada exige a presença de uma outra principal –, desenhando uma fratura sintática que obrigará o leitor a se posicionar sobre o que está diante de seus olhos, isto é, a captar a melodia narrativa, para evitar a sensação de que o texto está mal escrito.

Dentre os vários exemplos dispostos no livro, cito as linhas que introduzem o conteúdo das crônicas *Lagartos en el cuartel*, *La Babilonia de Horcón* e *La música y las luces nunca se apagan* respectivamente: “Aun así, a pesar de los horrores que le contaron los amigos que habían pasado por el molde castrense.”¹³⁰, “Mientras intentó configurar su cuerpo en los jirones de luces a manotazos que la desnudan, girando bamboleira en la disco Gloria de Horcón.”¹³¹, “Como cualquier sábado que pica la calle por darse un reviente, un pequeño placer de baile, música y alcohol.”¹³²

A essa espacialidade performático-espetacular estão vinculados, assim, todos os elementos e instrumentais dispostos na corporeidade textual que convidam, solicitam e clamam

¹²⁹ DERRIDA, 1989, p. 400. “Tensão do jogo com a história, tensão também do jogo com a presença. O jogo é o rompimento da presença. A presença de um elemento é sempre uma referência significativa e substitutiva inscrita em um sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia. O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se se deseja pensar radicalmente haverá que pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência, haverá que pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo, e não o contrário.”

¹³⁰ LEMEBEL, 1997, p. 51. “Ainda assim, apesar dos horrores que os amigos lhe contaram que tinham passado pelo molde castrense.”

¹³¹ *Ibidem*, p. 21. “Enquanto tentou configurar seu corpo nos restos de luzes que a desnudam a apalpadelas, girando ao ritmo do mambo na discoteca Gloria de Horcón.”

¹³² *Ibidem*, p. 83. “Como qualquer sábado que alguém vai pra rua dar um rolé, um pequeno prazer de baile, música e álcool.”

pela atuação do leitor por meio de um posicionamento crítico-criador, ao ampliar os sentidos que os textos oferecem. Nas crônicas de Pedro Lemebel, esses elementos estão dispostos também no potencial imagético das ambigüidades, na riqueza dos jogos de palavras, na remodelação de metáforas habituais, nos constantes giros e inversões de linguagem e de discurso que colocam em um mesmo patamar diferentes estéticas, recursos e técnicas de representação artístico-literária. Esse procedimento se origina da cultura contemporânea, na qual a mistura de elementos provenientes de distintas zonas – linguagem comum e linguagem de prestígio – coexistem para oferecer uma imagem *outra* das coisas.

Quanto ao imenso repertório de jogos de linguagem presente nos textos de *La esquina es mi corazón*, podemos citar, por exemplo, uma interessante construção frasal utilizada na crônica *Noches de raso blanco* (a ese chico tan duro). Nela, Lemebel parece jogar não só com a similaridade ortográfica entre as expressões *felicidad en gramos*¹³³ e *felicidad en granos*, mas parece ir além, ao querer dizer que, apesar de as duas possuírem um morfema que as distingue, possuem um parentesco que as irmana, se transferimos o significado da segunda – que parece querer dizer que a felicidade se conquista aos poucos – para a primeira, dentro do contexto crítico da crônica. Como a temática do texto faz menção aos prazeres e dissabores do pertencimento ao círculo vicioso, cruel e escravizante do comércio e do consumo de entorpecentes, ampliar a significação da primeira expressão em função das imagens, signos que vêm a contrapelo do exposto no texto, permite que o leitor tenha acesso a certas peças do jogo que o possibilitarão ler, de um modo mais preciso, giros de linguagem como esse.

Outro exemplo de jogo de linguagem utilizado pelo escritor em seus textos pode ser observado no subtítulo da segunda crônica de seu livro, intitulada *La esquina es mi corazón* (o los New Kids del bloque). Ele está presente na reformulação que Lemebel realiza no nome do

¹³³ LEMEBEL, 1997, p. 90. “felicidade em gramos”

grupo *pop* norte-americano *New Kids on the block*, formado anos 80, que, em sua crônica, se referirá não mais aos cinco adolescentes burgueses, bem vestidos e alimentados que compõem a banda musical, mas àqueles garotos moradores dos conjuntos habitacionais, *los bloques*, construídos na periferia da cidade de Santiago do Chile. O olhar crítico do escritor se encontra subjacente, também, nessas constantes rupturas de expectativas motivadas por inversões de linguagem que levam o leitor a contemplar uma dimensão *outra* dos eventos, graças a um olhar que relativiza, por aproximação, situações, coisas, objetos e realidades aparentemente díspares, uma vez que os *New Kids del bloque*, ao contrário daqueles outros, estão “irremediavelmente perdidos en el itinerario apocalíptico de los bloques... navegando calmos, por el deterioro de la utopía social”.¹³⁴

Mais um bom exemplo dessa dessacralização dos sentidos comuns das palavras pode ser deduzido a partir do termo *autopsia*, utilizado na crônica *Noches de raso blanco*. Se nos remetêssemos às imagens ou idéias que esse vocábulo nos oferece, indubitavelmente mencionaríamos coisas como a dissecação de corpos humanos para uma análise médica minuciosa. A autópsia, a que se refere o autor, no entanto, está relacionada à Cordilheira dos Andes e não a cadáveres humanos. Esse exemplo pode parecer demasiado simplista, embora, ao meu ver, demonstre, com clareza, o caráter desconstrutivista de idéias ou significados pré-concebidos, de usos padronizados de determinados termos lingüísticos, discursivos ou de construções metafóricas:

Como si dependiera de cierto filo a repartir en geometría de tajos sobre las líneas nevadas de Los Andes. Algo así como la autopsia de la cordillera, la repartija del inocente buque manicero cargado de nieve-dólar, dirigido por el narcotráfico hacia nuestra costa.¹³⁵

¹³⁴ LEMEBEL, 1997, p. 20. “irremediavelmente perdidos no itinerário apocalíptico dos conjuntos habitacionais... navegando calmos por sobre o desgaste da utopia social.”

¹³⁵ *Ibidem*, p. 87. “Como se dependesse de um certo afiado para dividir em geometria de cortes as linhas nevadas dos Andes. Algo como a autópsia da cordilheira, a divisão do inocente carrinho de pipocas carregado de neve-dólar, dirigido pelo narcotráfico até nosso litoral.”

Se compararmos a foto da atriz Úrsula Andrés com a maneira pela qual Lemebel cria um projeto de descrição narrativa aos moldes do *kitsch*, veremos uma intenção comum de brincar com imagens-palavras por meio de um processo de aproximação no qual uma delas é satirizada. No caso do exemplo citado, a obra de arte *La maja desnuda*, de Francisco de Goya, é subvertida e recriada quando a *maja* é substituída pela artista suíça, do mesmo modo que o quadro *As duas Fridas*, da pintora mexicana Frida Kahlo, é recriado pela substituição da pintora (no original, ela se encontrava duplicada) por dois sujeitos de identidade homossexual – um deles, o próprio Pedro Lemebel –, com o objetivo de ilustrar a capa de sua obra *Loco Afán*, publicada em 1997:



136



137

Essa satirização imagética, baseada nos fundamentos do *kitsch*, também pode ser constatada na espacialidade verbo-literária das crônicas de Pedro Lemebel, e não apenas em uma espacialidade de natureza visual. Na crônica *Las amapolas también tiene espinas*, por exemplo, o

¹³⁶ DORFLES, 1973, p. 240.

¹³⁷ Capa da obra *Loco Afán* (2000) de Pedro Lemebel.

escritor, além de dessacralizar o uso de certas referências, como o fez o idealizador do primeiro quadro apresentado acima, desconstrói, de forma crítica, os valores das palavras-imagens (marcas, produtos, pessoas, etc.), a partir da construção de um cenário imagético burlesco que satiriza estereótipos comerciais e humanos de beleza e sensualidade, como o faz com a atriz Marilyn Monroe e com a grife francesa *Christian Dior*. Lemebel realiza isso ao distorcer o ideal de perfeição que comercialmente subjaz à imagem da atriz norte-americana, quando a aproxima, na crônica mencionada, à imagem de um travesti que é violentamente agredido e maltratado por um sujeito que aceitou ter relações sexuais com ele:

Calada en el riñón la marica en pie hace de aguante, posando Monroe al flashazo de los cortes, quebrándose Marilyn a la navaja Polaroid que abre gamuza del lomo modelado a tajos por la moda del destripe.¹³⁸

Esse viés trágico-cômico sinaliza uma outra característica da escrita de Lemebel, que é a da escrita-denúncia, que se estrutura graças a um trabalho com a memória do gênero que dialoga, também, com a memória histórico-política do Chile dos anos setenta. Essa temática será melhor desenvolvida no terceiro capítulo deste trabalho.

A aplicação política da palavra como veículo de acusação é o que marca, igualmente, o filme do brasileiro Helvécio Ratton, *Uma onda no ar*¹³⁹, no qual personagens marginalizados de um morro de Belo Horizonte nos transmitem a importante mensagem de que as palavras podem funcionar como balas, em comparação com o poderio que possuem as armas de fogo, e que, se pudessem conseguir realizar o sonho da criação de uma rádio na favela, poderiam transformar a antena em uma poderosa metralhadora na luta contra o discurso hegemônico dos meios de comunicação.

¹³⁸ LEMEBEL, 1997, p. 127. “Calada no rim a bicha em pé se faz de luva, posando Monroe ao flashaço dos cortes, se rompendo Marilyn pela navalha Polaroid que abre o veludo do lombo modelado a pedaços pela moda do estripe.”

¹³⁹ *UMA ONDA NO AR*. Direção de Helvécio Ratton, Quimera Produções, 2002.

Essa intenção aparece em Lemebel, de maneira semelhante, quando a crônica *Noches de raso blanco* chama a atenção dos leitores para a existência ou não de plantações de maconha nos morros e quando admite que os verdadeiros culpa

outras ideologias, de outras formas de conceber idéias e ideais no plano da literatura, quase sempre reconhecida como tal, quando é capaz de manter uma certa homogeneidade de formas e de conteúdos:

Utilizo la expresión “narrativa performática” para referirme a tipos específicos de textos escritos en los cuales ciertos rasgos literarios comparten la naturaleza de la performance, según la acepción de ese término, en sentido amplio, en el ámbito escénico y en el político-social. Los aspectos que ambas nociones comparten, tanto en lo que se refiere a la teatralización (de cualquier signo) como a la *agitación* política, implican: la exposición radical del sí mismo del sujeto enunciador así como del lugar de la enunciación; la recuperación de comportamientos renunciados o reprimidos; la exhibición de rituales íntimos; la escenificación de la autobiografía, la representación de las identidades como un trabajo de constante restauración, siempre inacabado, entre otros.¹⁴⁷

Admitir a existência de uma espacialidade performático-espetacular na escrita de Pedro Lemebel é conceber, portanto, a possibilidade da formulação de um projeto literário fundamentado sobre o signo do deslocamento, do cruzamento e da troca; portanto, do movimento a partir de intercâmbios que acontecem de maneira a alcançar uma expressividade literária que não está em uma margem nem em outra da literatura, mas se localiza na fluidez que supõe transitar pelos mais diversos âmbitos artísticos, pelos variados universos culturais dos sujeitos sócio-econômicos, aproveitando e se apropriando de tudo aquilo que possa servir como substância literária.

Esse movimento supõe, na lógica de sua estruturação, uma dinâmica de cooperação e interação autoreguladora e não auto-excludente que insere, em seu funcionamento, um diálogo sério não somente com os recursos artísticos-literários, mas, fundamentalmente, com a recepção,

¹⁴⁷ RAVETTI, 2001. p. 49-50. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>. “Utilizo a expressão ‘narrativa performática’ para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, segundo a acepção desse termo, no sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) como a *agitação* política, implicam: a exposição radical do si mesmo do sujeito enunciador assim como do lugar da enunciação; a recuperação de comportamentos da autobiografia, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros.”

isto é, com as inúmeras *performances* que se desencadearão a partir de cada nova aliança estreada entre a página escrita performatizada, espetacularizada, e o sujeito leitor/construtor/*performer*.

3 CARTOGRAFIAS DO *DESEJO CIDADÃO*: performatizando espaços públicos

... o poder em seu exercício vai muito mais longe, passa por canais muito mais sutis, é muito mais ambíguo, porque cada um de nós é, no fundo, titular de um certo poder e, por isso, veicula o poder.¹⁴⁸

Michel Foucault

Spaces can be real and imagined. Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice.¹⁴⁹

Bell Hooks

Partindo das idéias contidas nas duas epígrafes acima – o caráter ambíguo, volátil e móvel do poder, bem como a natureza moldável, aberta e porosa da constituição das espacialidades – para analisar a dinâmica do funcionamento dos espaços públicos, nas crônicas de *La esquina es mi corazón*, será possível formular algumas hipóteses sobre a especificidade de sua constituição.

A primeira delas partiria da constatação de que, na ambiência da cidade, os espaços públicos urbanos, além de executarem as funções para as quais normalmente são idealizados, funcionariam também como palcos para uma *mise en scène* do *desejo cidadão*, desencadeado e exercitado pela execução da *legislación* da *política del cuerpo*. Pelo desenvolvimento, senão pleno, ao menos possivelmente realizável da chamada *sexualidade polimórfica* de Marcuse, entendida pelo teórico como *a nova direção do progresso* porque compreenderia o corpo como

¹⁴⁸ FOUCAULT, 2005, p. 160.

¹⁴⁹ RENDELL, 2000, p. 209. “Espaços podem ser reais ou imaginados. Espaços podem contar estórias e revelar histórias. Espaços podem ser interrompidos, imaginados e transformados por meio da prática artística e literária.”

instrumento de prazer e não apenas de labuta, a partir da ativação das “necessidades *orgânicas*, biológicas, que se encontram reprimidas ou suspensas”¹⁵⁰:

Quizás las butacas de este cine estén numeradas con el nombre de cada gozador en el respaldo, como estrellas de películas, como los asientos del Congreso, como parlamento de sobajeos y atraques donde, **la política del cuerpo expulsa su legislación** a todo cinerama. Quizás la función en las butacas, sea el espejo de la superproducción empañado por el urgimiento y la paranoia. Lo que no se dice y nadie sabe, porque **al final de cuentas el sexo en estas sociedades pequeño burguesas sólo se ejercita tras la persiana de la convención.**¹⁵¹ (grifos meus)

Precisamente a partir das variadas encenações, atuações/ativações e *performances* dos corpos em diferentes localidades da cidade, tais como as que ocorrem nas salas de cinemas, conforme mostra o trecho acima, é que será possível identificarmos o desenrolar do processo (ambíguo, fragmentado, descontínuo, múltiplo e sempre em edificação) de constituição da subjetivação humana, especialmente no que concerne à construção da identidade sexual dos indivíduos, diante da parafernália reguladora, coercitiva, punitiva, preconceituosa, convencional e *paranóica do espaço urbano*¹⁵².

Julgar pertinente essa hipótese implica levar em consideração que a sistemática do poder no cenário urbano possui, no mínimo, duas variantes: uma advinda de um processo padronizante e regulador dos usos e funções coletivas dos espaços públicos e uma outra que objetiva desestruturar, desequilibrar, *performatizar*¹⁵³ – ainda que momentaneamente – essa máxima cidadina em favor de uma maior permissividade e liberdade para a satisfação dos anseios

¹⁵⁰ MARCUSE, 1969, p. 16.

¹⁵¹ LEMEBEL, 1997, p. 30. “Talvez as poltronas deste cinema estejam numeradas com o nome de cada gozador no encosto, como estrelas de filmes, como cadeiras do Congresso, como parlamento de amassos e apertões onde a política do corpo expulsa sua legislação em todo cinema. Talvez a função nas poltronas seja o espelho da superprodução marejado pela urgência e pela paranóia. O que não se diz e ninguém sabe, porque afinal de contas, o sexo nestas sociedades pequeno-burguesas só se exercita por detrás da persiana da convensão.”

¹⁵² *Ibidem*, p. 10.

¹⁵³ Utilizarei os verbetes *performatizar*, *performatizando*, *performatização* como forma de contemplar o sentido de *performance* contemplado por Schechner, que se estrutura a partir da idéia de que “... a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade”, pois a *performance* “não está *em nada*, mas *entre*”. SCHECHNER, s/d. http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm.

do corpo, das necessidades e urgências advindas do encontro do desejo de um com o desejo do outro. Em outras palavras, atribuir valor à viabilidade dessa dinâmica sócio-instintiva significa propor uma reformulação nos pressupostos antagônicos e excludentes dos princípios de *prazer* e de *realidade* formulados por Freud, entendidos a partir da idéia de que a substituição e a superação daquele por este, ante à impossibilidade da satisfação plena e indolor das necessidades primárias do ser humano, tal como o prazer, seria a única saída para a vida em sociedade:

O princípio de realidade supera o princípio de prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido mas “garantido”.¹⁵⁴

O *expulsar a legislação do corpo* em cinemas e outros espaços públicos, como veremos ao longo de algumas crônicas de Pedro Lemebel, ainda que desenvolvido a partir de uma política sobre a qual ninguém sabe ou de que se dá conta, nada mais será que uma estratégia de batalha utilizada diante das normas e convenções impostas pela vida em sociedade que tendem, conforme Freud, entre outras coisas, a restringir e adiar o prazer. Um procedimento que visa fazer das fissuras, dos descuidos e da indiferença do poder repressivo um meio de liberação momentânea do Eros.

Por essa razão, considerar o que aponta Guattari sobre a relevância da espacialidade arquitetônico-urbana da cidade na construção do entendimento do indivíduo acerca do mundo e das coisas é adotar a postura de que as ocupações e apropriações (subversivas ou não), isto é, o *devoir* arquitetônico dos sujeitos no mapa urbano, a performatização clandestina na configuração dos espaços públicos ou, ainda, os constantes acordos e desacordos ocorridos entre os *princípios* de *prazer* e de *realidade* interferirão diretamente na sua constituição identitária e, no caso aqui analisado, também de sua construção genérica:

¹⁵⁴ FREUD, *apud* MARCUSE, 1969, p. 34-35.

Pode parecer paradoxal deslocar assim a subjetividade para conjuntos materiais, por isso falaremos aqui de subjetividade parcial; a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, **focos de subjetivação**.¹⁵⁵ (grifo meu)

Pensado nesses termos é que entendemos que, quando Lemebel se refere, na crônica *La esquina es mi corazón* (o los New Kids del bloque), a um urbanismo que aprisiona, planificado e dividido de maneira a definir previamente normas de conduta a partir da instauração de regras de uso e de funções específicas – “Pareciera que dicho urbanismo de cajoneras, fue planificado para acentuar por acumulación humana el desquicio de la vida, de por sí violenta, de los marginados en la repartición del espacio urbano”¹⁵⁶ – e assume uma postura de desestruturar essa normativa urbana por meio dos deslizamentos entre o cumprir e o desobedecer que realizam os sujeitos na espacialidade cidadina, talvez esteja dialogando com o conceito de *focos de subjetivação*, de Guattari, quando os assume como resultado das *negociações*¹⁵⁷ travadas entre os cidadãos e as localidades espaciais da urbe. Deseja considerar, além disso, a existência de fraturas, de fendas que erosionam a pretensa idéia de incorruptibilidade do poder e dos espaços públicos quando entendidos como noções fechadas, definidas e que se auto-regulam, “Estoy abierto a las insospechadas fracturas que se pueden producir en la coraza del poder. Son fisuras que se erosionan con la gotera incansable del enamorado del desacato.”¹⁵⁸, bem como por assumir a interferência significativa da matéria corpórea de cada indivíduo na constituição da lógica – função, usos, valor – dos espaços urbanos:

... cada ser humano é uma experiência fenomenológica da existência de algo que nunca houve antes e que nunca poderá se repetir. Porém, a coisa vai mais longe: **cada ser humano** que aparece, por ser original e único, **vai provocar** em suas relações com os semelhantes, com os dessemelhantes e **com o meio físico, alterações do equilíbrio**

¹⁵⁵ GUATTARI, 1998, p. 161.

¹⁵⁶ LEMEBEL, 1997, p. 19. “Como se dito urbanismo de conjuntos habitacionais fosse planificado para acentuar, por acumulação humana, a desordem da vida, em si violenta, dos marginalizados na divisão do espaço urbano”.

¹⁵⁷ HALL, 2003, p. 346.

¹⁵⁸ LEMEBEL, 1998b. <http://www.letras.s5.com/pl250404.htm>. “Estou aberto às insuspeitáveis fraturas que podem ser produzidas na couraça do poder. São fissuras que se erosionam pela goteira incansável da paixão do desacato.”

anterior ao seu aparecimento que, certamente, obrigarão modificações na programação dos próximos seres a aparecer e em função também das alterações do meio durante esse tempo.¹⁵⁹ (grifos meus)

Esse ponto de vista, que parte da idéia da existência de uma *performance* constante nas funções dos espaços públicos urbanos, isto é, de alterações contínuas no meio físico resultantes das interferências da presença humana, a que faz referência Freire no fragmento transcrito acima, baseia-se no fato de que, das vinte crônicas que compõem a obra analisada, ao menos oito delas se referem aos procedimentos individuais e coletivos de re-significação das localidades urbanas, usados como subterfúgios para dar vazão imediata aos desejos dos sujeitos, sejam eles homo ou heterossexuais. Neste sentido é que, por ser uma escrita que dialoga com a realidade social, as necessidades vitais dos sujeitos urbanos e, por fundamentar-se a partir da ótica ideológica de uma resposta ao discurso hegemônico, homofóbico e patriarcal, podemos vislumbrar um processo de *desconstrução*, nos termos de Derrida, não somente no que concerne à espacialidade literária da obra, como visto no primeiro capítulo, mas também na configuração dos cenários da cidade escolhidos como pano de fundo para a atuação-vivência de seus personagens.

Uma desconstrução, não obstante, fundamentada em uma perspectiva de *passagem*, como em um itinerário volátil, porque parte do princípio de que subverter os esquemas públicos de comportamento coletivo-social pressupõe uma série de sanções e porque, conforme assevera Foucault, “a luta contra o poder no dia-a-dia não tende a tomar o poder”¹⁶⁰. Vencê-lo amplamente significaria não poder usufruir o gozo e a tranquilidade resultantes dos deslocamentos entre o descumprimento e cumprimento simultâneos da lei. Isto quer dizer, em outros termos, que a desestabilização de uma ordem de uso do urbanismo público pelos sujeitos/personagens das

¹⁵⁹ FREIRE, 1995, p. 166.

¹⁶⁰ FOUCAULT, 2004, p. 34.

crônicas de Lemebel tem por princípio ser clandestina, efêmera, moldável; pretende performatizar os espaços públicos a partir de uma tensão vital, de forma a oferecer a essas localidades outras nuances, outros usos, sem, no entanto, deslocar, majoritariamente, suas funções iniciais. Isso porque, do contrário, cinemas, parques, saunas, estádios de futebol, ônibus coletivos, ruas, praias e quartéis deixariam de desempenhar as funções que eles habitualmente cumprem para se converterem em localidades privadas, no sentido da *casa*¹⁶¹, de Bachelard.

Desfeito o antagonismo, obteríamos o reinado exclusivo do prazer sem restrições, sem mecanismos reguladores. Um reinado dirigido por uma ordem absolutista do prazer, certamente menos atraente que o excitante deambular pela espacialidade *liminar* ou *intersticial*¹⁶² existente entre o *vigiar e o subverter*¹⁶³: “O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte.”¹⁶⁴

Se potencializamos essa filosofia desconstrutivista a partir da idéia que apresenta Foucault, quando chama a atenção para a ambigüidade, para o caráter maleável e poroso através do qual as relações de poder são efetivadas, bem como pela noção de que cada um de nós é capaz de ser veículo portador de poder, não esperaríamos outra coisa senão alterações na ordem espaço-funcional da urbe, nos textos do escritor chileno. Alterações que ocorrerão movidas por uma energia, uma pulsão chamada desejo que, ainda que *clandestino*¹⁶⁵ é, segundo o autor, absolutamente necessário para que *a cidade respire*, para que ela se desvencilhe, ao menos

¹⁶¹ Mencionarei esse conceito novamente ao longo desse capítulo.

¹⁶² Aproprio-me, aqui, dos significados subjacentes aos conceitos de *espaço liminar* e *passagem intersticial*, propostos por Homi Bhabha, quando discorre sobre a noção de *identidade cultural* no livro *O local da cultural*. (BHABHA, 2003, p. 22)

¹⁶³ Dou-me a liberdade, com o uso dessa expressão, de elucidar, re-significando-o, o título da obra de Michel Foucault *Vigiar e punir*.

¹⁶⁴ MARCUSE, 1969, p. 33.

¹⁶⁵ LEMEBEL, 1997, p. 102. O escritor faz referência a um “deseo clandestino”, na crônica *Coleópteros en el parabrasis*, que se realiza em meio à movimentação dos corpos dentro dos ônibus coletivos.

temporariamente, dos grilhões das convenções sociais, para que resista e faça frente às limitações impostas pelo sistema neoliberal:

En una ciudad alamburada de prejuicios, acartonada, vigilada, **el deseo burla la vigilancia**. Anida en lugares de penumbra, como parques, algunos cines, los baños turcos. **El deseo es necesario para que respire la ciudad. Hay que soltar algunas perversiones y obscenidades, para sobrevivir**. Llenos de cámaras, de micrófonos, de policías a caballo y en moto, aun así se permean deseos subterráneos, que la ciudad necesita y merece para resistir el estrés paranoico del neoliberalismo.¹⁶⁶ (grifos meus)

Cabe considerar, entretanto, que, do mesmo modo que parece coerente partir do princípio de que todos os sujeitos são detentores de poder – posto que este não se localiza em nenhum lugar previamente fixado, segundo propôs Foucault –, é preciso admitir a existência efetiva de um fluxo de poder que atua na direção contrária à atuação de um outro. Este fato sinaliza para a necessidade da existência não só de aceitações voluntárias ou involuntárias das normas sócio-coletivos, mas de sua burla e de sua corrupção, para que o poder não se situe, de forma hegemônica, em uma das extremidades constituídas pelos vetores que regem a dinâmica das relações sociais, da apropriação dos espaços urbanos:

... o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. **Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação.**¹⁶⁷ (grifo meu)

Herbert Marcuse desenvolve, no livro *Eros e civilização*, a idéia de que o ser humano se encontra situado na tensão entre duas forças: os instintos naturais, inerentes ao verdadeiro ser, e as coações que lhe impõe a sociedade. É diante dessas duas injunções – uma individual e corpórea (o desejo) e uma outra coletiva e simbólica (as normativas urbanas) – que a existência

¹⁶⁶ LEMEBEL, s/d. <http://www.casa.cult.cu/semanadelautor/lemebel/entrevista.htm>. “Em uma cidade cercada de preconceitos, moldada, vigiada, o desejo burla a vigilância. Aninha-se em lugares de penumbra, como parques, alguns cinemas, as saunas turcas. O desejo é necessário para que a cidade respire. É necessário liberar algumas perversões e obscenidades para sobreviver. Cheios de câmeras, de microfones, de policiais a cavalo e de moto, ainda assim permeiam-se desejos subterráneos de que a cidade necessita e que merece para resistir ao estresse paranóico do neoliberalismo.”

¹⁶⁷ FOUCAULT, 2005, p. XIV.

dessa tensão se efetivará, que o corpo se verá na interseção entre o aceitar e o rechaçar as medidas determinadas pelas regras de comportamento sócio-urbano. Precisamente por se situarem nessa coordenada subjetivo-pública que os sujeitos construirão algumas interessantes narrativas, delinearão múltiplas cartografias urbanas, a partir da performatização dos usos e das funções de alguns espaços públicos.

Na crônica *Coleópteros en el parabrisas*, por exemplo, cujo cenário é o espaço público de um ônibus, podemos observar o funcionamento móvel dessa tensão entre as exigências do corpo e as convenções sociais. Na *travesía popular*¹⁶⁸, no *vaivén gelatinoso de la rutina vehicular*¹⁶⁹ alguns, hetero e/ou homossexuais, construirão pequenos núcleos espaciais de atuação da legislação do desejo, graças a uma performatização momentânea desses espaços públicos como forma de promover a conquista do prazer:

... una loca que haciéndose la lesa, la que mira la numeración de las calles, se agacha cuando un macho pasa a su espalda. Un macho que la puntea fugaz y ella se queda muy quieta gozando la dureza. Pero el pasillo se llena y los que bajan reclaman y el macho se corre al hombro de una mujer sentada y le deposita el paquete.¹⁷⁰

Vale chamar a atenção para o fato de que essas subversões, essas flutuações na configuração da dinâmica comportamental nos variados espaços urbanos não se restringem à atuação única de sujeitos tidos como contraventores: homossexuais, travestis, prostitutas, etc.. Esses deslocamentos são, ao contrário, intrínsecos à condição humana e não à identitária-sexual.

Poderemos observar, no fragmento exposto acima, a formação de um gráfico não linear de posicionamentos (de preferências sexuais) que se constitui em três diferentes níveis posicionais. O primeiro deles, resultante da relação estabelecida, seguindo a terminologia de

¹⁶⁸ LEMEBEL, 1997, p. 99. “travessia popular”

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 101. “rotina veicular”

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 100. “... uma bicha que se fazendo de boba, como se olhasse a numeração das ruas, se agacha quando um macho passa atrás dela. Um macho que a cutuca fugaz e ela fica muito quieta gozando a dureza. Mas o corredor se enche e os que descem reclamam e o macho se encaminha em direção ao ombro de uma mulher sentada e deposita nela o pacote.”

Lemebel, entre um sujeito, *un macho*, e um homossexual, *una loca*; o segundo, daquele perante as regras de funcionamento social desse micro espaço urbano, isto é, o respeito pelas delimitações espaço-individuais dos que desejam transitar (descer, subir) pelo automóvel e, finalmente, o terceiro, que se estrutura entre o *macho* e um indivíduo do sexo oposto.

A existência desses deslocamentos, não somente nos usos dos espaços públicos, mas na configuração das identidades sexuais dos seres humanos, pode, ainda, ser corroborada pela compreensão da noção de espaço apresentada por Santos & Oliveira, em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. Nessa obra, o desenvolvimento desse conceito parte de um parâmetro variável de posicionamentos relativos, estando sua definição indissociável de uma percepção prévia de um sujeito¹⁷¹ ou, melhor dito, de sua atuação, de sua intervenção. Dar credibilidade a essa noção pressupõe assumir a existência de um caráter mutável, redefinível e transitório nas definições das espacialidades urbanas que se estabelecem como resultado das inúmeras intervenções na dinâmica funcional dos espaços públicos, bem como pelo aspecto relacional de posicionamentos variáveis, em relação ao desejo, os quais os indivíduos de uma cidade são capazes de realizar; definições também sustentadas pela convivência silenciosa de indivíduos que teoricamente seriam os guardiões que regulariam os usos dessas espacialidades públicas. Refiro-me à passagem da crônica *Coleópteros en el parabrasis* na qual um policial, um *paco*, finge, voluntariamente, não perceber as constantes subversões no funcionamento social do ônibus:

Y así mano y nervio, fierro y carne, loca y péndex, van agarrados de la misma fiebre, sujetos del mismo deseo clandestino que nadie ve. Ni siquiera el paco sentado que se hace el civil y no se da cuenta de la paja que le corren al estudiante en sus propias narices.¹⁷²

¹⁷¹ SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67-69.

¹⁷² LEMEBEL, 1997, p. 102. “E assim, mão e nervo, ferro e carne, louca e adolescente vão agarrados pela mesma febre, sujeitos ao mesmo desejo clandestino que ninguém vê. Nem sequer o policial sentado que se faz de civil e não percebe a punheta que tocam no estudante debaixo de seu próprio nariz.”

Pautar o entendimento do conceito de espacialidade a partir das intervenções sucessivas que os sujeitos podem realizar nela, posta em diálogo com o conceito teórico de *negociação*¹⁷³ apresentado por Stuart Hall, ratifica esse caráter intrinsecamente ativo e móvel (performático) subjacente também ao conceito de gênero, de identidade sexual, que, por estar em constante construção, deve ser entendido a partir do questionamento levantado por Judith Butler:

... the possibility of multiple identifications (which are not finally reducible to primary or founding identifications that are fixed within masculine and feminine positions) suggests that the Law is not deterministic and that “the” law may not even be singular.¹⁷⁴

Visto desse modo, compreender e identificar a dinâmica performático-social dos sujeitos dentro dos espaços urbanos, impulsionada, segundo Lemebel, por “un guante lascivo siempre ... necesario en la ciudad”¹⁷⁵ será, portanto, condição indispensável para a compreensão da movimentação dos personagens ficcionais dentro desses textos e das conseqüentes *desconstruções* que eles realizam, nas definições entre espaços público e privado, por meio de relacionamentos vitais que travam entre si, uma vez que “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob forma de relações de posicionamentos.”¹⁷⁶

Partir desses princípios teóricos significa considerar a possibilidade de uma alteração na configuração social dos espaços das cidades, bem como a identificação de espaços *outros*, os *núcleos espaciais* a que anteriormente fiz menção, também transformados ou apropriados pelos sujeitos: “a experiência urbana contemporânea, por causa de sua fragmentação, fluidez acaba por propiciar uma construção de contextos espaço-temporais mais flexíveis e mais efêmeros”.¹⁷⁷ À re-apropriação, performatização, re-significação dos espaços sociais pelos sujeitos lemebelianos,

¹⁷³ HALL, 2003, p. 346.

¹⁷⁴ BUTLER, 1990, p. 67. “... a possibilidade das múltiplas identificações (que não são finalmente reduzíveis a identificações primárias ou fundacionais que são fixadas como posições masculina e feminina) sugere que a Lei não é determinista e que ‘a’ lei não deve ser também singular.”

¹⁷⁵ LEMEBEL, 1997, p. 101. “uma luva lasciva sempre necessária na cidade”

¹⁷⁶ FOUCAULT, 2001, p. 413.

¹⁷⁷ ARANTES, *apud* JAYME, 2002, p. 9.

desse modo, subjaz uma crítica à configuração dicotômica e hierarquizante do espaço da Idade Média que, segundo Foucault, era:

... um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (...) ¹⁷⁸

Não se trata de entender a vivência performática nas espacialidades urbanas a partir da idéia de impessoalidade subjacente à conceituação negativa do *não-lugar*¹⁷⁹ de Marc Augé, tampouco assumi-la no sentido que lhe atribui Sebrelí, que a vê como produtora de um sentido de *pertencimento*¹⁸⁰. A apropriação e os usos dos espaços públicos urbanos em *La esquina es mi corazón* contemplam, ao contrário, ambas as noções, visto que ora são localidades que acolhem os sujeitos – desde que estes aceitem algumas de suas regras de funcionamento e/ou subverta-as sem que sejam, no entanto, repreendidos –, ora os rechaçam por não as cumprirem. Um *territorio pendular*¹⁸¹, nas palavras do escritor chileno ou um *não-lugar*, como *espacio do viajante*¹⁸², segundo Augé: “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente”¹⁸³.

Diante dessa premissa é que a metáfora da esquina, presente no título da obra, passa a fazer sentido, porque pressupõe, em si mesma, a consideração de ao menos duas perspectivas na percepção da sistemática dos usos das espacialidades urbanas. A esquina como uma posição estratégica localizada no ponto de interseção de duas perpendiculares comportamentais, como uma coordenada geográfica que permite não somente vislumbrar a possibilidade de edificação de um *espacio ganado*, resultante da ambígua travessia cidadã pelas localidades públicas, mas

¹⁷⁸ FOUCAULT, 2001, p. 412.

¹⁷⁹ AUGÉ, 1994, p. 73.

¹⁸⁰ SEBRELI, In: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 606, 2000, p. 90.

¹⁸¹ LEMEBEL, 1997, p. 29. “território pendular”

¹⁸² AUGÉ, 1994, p. 80.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 74.

também pela constatação da existência de um *espacio que el sistema ortoga*¹⁸⁴. Sobreviver nesse *liminar*, situar-se nesse *entre-espaco* urbano, nessa esquina, é o que permitiria ao indivíduo não sucumbir à pressão das normas urbanas, nem às exigências de seu próprio corpo.

Pensadas assim, suas crônicas estarão construídas a partir do confronto ininterrupto entre duas facções: uma em que se encontrariam as instituições sociais – como a família, a polícia, o governo, a igreja –, representadas por símbolos semióticos usados recorrentemente em seus textos: *ojos, viejas, voyers, policías*, metáforas de uma sociedade que recrimina e critica as opções sexuais do outro e, outra, formada por uma legião de indivíduos desejanter (hetero ou homossexuais). Essas pessoas e/ou instituições que criticam e que recriminam, entretanto, são representadas, por Lemebel, também como sujeitos-vítimas da repressão exercida por eles mesmos. Isso ocorre porque, clandestinamente, aqueles que julgam e estigmatizam são os que também aproveitarão da escuridão dos lugares re-apropriados por alguns sujeitos marginalizados da cidade para satisfazerem suas pulsões. O desejo, diante disso, se converte em elo que aproxima acusadores e acusados, definindo-os como seres semelhantes, posto que os opressores desejam tão intensamente quanto os sujeitos que sofrem a ação de repressões de natureza social e/ou genérica.

Talvez tenha sido esse motivo, a presença recorrente de olhos e símbolos que metaforizam a vigilância da liberdade sexual alheia, que tenha levado Pedro Lemebel a idealizar, como um primeiro título para a obra aqui analisada, a seguinte designação: "Ojo gótico, ciudad paranoia"¹⁸⁵.

Cabe chamar a atenção para o fato de que o trabalho que realiza esse escritor chileno com o signo do corpo humano consegue, além do mais, deslocar a espacialidade corpórea do

¹⁸⁴ LEMEBEL, 2004b. http://www.mercadonegro.cl/sentrevistas/entrev_lemebel_07.html. "espaco que o sistema outorga."

¹⁸⁵ LEMEBEL, 2005. <http://www.letras.s5.com/pl2609051.htm>. "Olho gótico, cidade paranóia".

ponto a partir do qual é vista como uma máquina de produção e de exercício do desejo e focá-la sob a perspectiva de uma poderosa engrenagem de luta contra a manipulação e o controle hegemônicos do poder institucional sobre os espaços públicos da urbe. Por isso, encontraremos, ao mesmo tempo, crônicas que farão críticas à apropriação degradante do corpo como mais um dos inúmeros instrumentos de controle social, e outras tantas que tratarão de relatar a história de corpos como corpos políticos que desejam mudanças sociais, liberdade de expressão e democratização dos usos de espaços dominados pelo poder público.

Na crônica *Barbarella Clip*, já mencionada anteriormente, nos depararemos com a temática da proliferação de uma *política da libido*¹⁸⁶ nas sociedades de consumo, diante da qual o sexo tem sido entendido como um negócio extremamente lucrativo para a indústria das comunicações e da publicidade, porque força a erótica a se transformar em *un producto más del mercado*¹⁸⁷, graças ao uso excessivo e deturpado de imagens e signos da sexualidade. Esse procedimento midiático corrompe o valor do prazer e da erótica como elementos inerentes ao universo humano, transformando-os em objetos que podem ser facilmente obtidos em revistas e vídeos pornográficos, em propagandas e *outdoors* dos mais variados e inusitados produtos¹⁸⁸, vendendo uma imagem idealizada da sexualidade que uma pessoa nunca poderá possuir, exibindo o corpo “como una sábana donde se puede escribir cualquier slogan ou tatuar códigos de precios según el hambre consumista”¹⁸⁹ e o desejo como um *deseo acrílico*¹⁹⁰:

Pero más bien, derivan esa descarga por la retina sexy que les ofrece la ciudad. Miran ávidos las fotos de los topless en marcos de luces, se chupan los carteles comerciales que

¹⁸⁶ LEMEBEL, 1997, p. 57.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 57. “mais um produto do mercado”

¹⁸⁸ No Brasil, o exemplo das indústrias de bebidas alcoólicas, especificamente as de cervejas, parece ser bastante adequado para ilustrar o uso degradante do corpo da mulher como estímulo visual para a venda e consumo do produto, como se bebendo o líquido vertido nas garrafas os indivíduos pudessem se apropriar também daqueles corpos.

¹⁸⁹ LEMEBEL, 1997, p. 60. “como um lençol no qual se possa escrever qualquer slogan, ou tatuar códigos de preços conforme a fome consumista.”

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 60. “desejo acrílico”

puso el alcalde. Esas vitrinas al paso, donde Ellus o Calvin Klein les ofrecen las mezcilla (sic) índigo como envoltura de un cuerpo ardiente y plastificado.¹⁹¹

*Erótica plastificada*¹⁹² de *cuerpos idealizados*¹⁹³ que nos faz acreditar que “estaríamos viviendo una época desprejuiciada, donde el sexo reina y satisface hasta la última gota de zumo que resbala por el escote de la niña que sonrío aputada en el comercial.”¹⁹⁴ A realidade, entretanto, senão para todos, ao menos para algumas minorias sexuais não se encontra tão colorida e liberal assim. Para elas, o exílio dentro de certos espaços urbanos (discotecas *gays* como abordado na crônica *La música y las luces nunca se apagaron* e em salões de beleza, como em *Tarántulas en el pelo*), bem como o performatizar a cartografia pública urbana do desejo socialmente aceito, são algumas das várias estratégias ou saídas utilizadas por homossexuais, travestis e, do mesmo modo, por muitos que se declaram heterossexuais, para sobreviverem na claustrofobia urbana que reprime o desejo, que vigia e controla os instintos corporais.

Podemos falar, além disso, em uma espetacularização às avessas da cartografia urbana que, diferentemente do sentido que contêm as subversões, que re-significam os espaços, objetivaria cristalizar um cenário cultural e social que já não faz parte do dia-a-dia, da história, da cultura e dos costumes de uma cidade, não sendo, portanto, compartilhado pelos que convivem nela. Ela pertence, no entanto, a um rito que se esconde debaixo da etiqueta de valorização das manifestações artísticas e culturais de um povo, transformando-se em uma *coreografía para la televisión*¹⁹⁵: o extremo oposto do que almejaria ser.

¹⁹¹ LEMEBEL, 1997, p. 60. “Melhor ainda, derivam essa descarga pela retina sexy que a cidade lhes oferece. Olham ávidos as fotos dos toplesses em molduras de luzes, chupam os cartazes comerciais que o prefeito colocou. Essas vitrines, onde Ellus ou Calvin Klein lhes oferecem as mistura (sic) índigo como embalagem de um corpo ardente e plastificado.”

¹⁹² *Ibidem*, p. 63.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 61. “corpos idealizados”

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 61. “estaríamos vivendo uma época sem preconceitos na qual o sexo reina e satisfaz até a última gota do suco que rola pelo decote da moça que sorri, como uma puta, no comercial.”

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 65. “coreografía para a televisão”

Na crônica *Chile mar y cueca* podemos verificar, por exemplo, de que modo as comemorações do dia da independência no Chile, dezoito de setembro – por pretenderem transmitir a imagem de uma chilenidade solidária, igualitária, irmanada por uma série de costumes, tradições culturais e artísticas comuns –, provocam, pelas visíveis contradições ideológicas entre o que se faz nesse dia e o que é realizado em todos os dias restantes do ano, a imagem de uma *mermelada nacional* e não de um festejo coletivo:

Una chilenidad chorreada en almíbar de abejas, que se etiqueta como “dulce patria” o mermelada nacional. (...) Más bien del merengue y la salsa que reemplazaron el aburrido baile nacional, que ya no es un baile, sino una matemática coreográfica para la televisión.¹⁹⁶

Essas discrepâncias na constituição da cultura nacional podem estar vinculadas ao que Bernardo Subercaseaux chamou de *espesor cultural*. Para ele, a construção de uma identidade nacional – um *nosotros común* – se encontraria inserida “ante el proceso de globalización y massmediatización en curso”¹⁹⁷, transformando atitudes de aparência genuinamente coletiva, como parecem suscitar os eventos esportivos ou as festas de celebração patriótica, em gestos insuficientes para configurar um *espesor cultural* significativo para um país:

La cohesión social y las identidades generadas por vía de los medios o el deporte, si bien constituyen un “nosotros” colectivo, conforman sin embargo, en términos de persistencia, de **cohesión y de espesor**, identidades de un *pathos* diferente y de corto alcance comparadas con aquellas que tienen una base étnica o demográfica.”¹⁹⁸ (grifo meu)

Por todas essas razões é que, para confrontar a ambigüidade relacional subjacente a esses dois valores: corpo/desejo e sistematização de usos das espacialidades públicas urbanas que

¹⁹⁶ LEMEBEL, 1997, p. 65. “Uma chilenidade salpicada em calda de abelhas que se rotula como ‘doce pátria’ ou marmelada nacional. (...) Ou, melhor ainda, do merengue e da salsa que substituíram o chato baile nacional que já não é um baile, mas sim uma matemática coreográfica para a televisão.”

¹⁹⁷ SUBERCASEAUX, In: KOHUT & SARAVIA, 2002, p. 37. “diante do processo de globalização e massmediatização em curso”

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 49. “A coesão social e as identidades geradas pela via dos meios ou do esporte, se constituem um ‘nós’ coletivo, conformam entretanto, em termos de persistência, de coesão e de espessura, identidades de um *pathos* diferente e de curto alcance comparadas com aquelas que têm uma base ética ou demográfica.”

resulta na definição de uma tensão vital, faz-se necessária uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de poder, como ele se constitui, se define, se dissolve, se forma.

Decido realizar essa tarefa voltando a chamar a atenção do leitor para uma reflexão foucaultiana que aponta para a improdutividade das análises sobre o *poder* que tentam reduzi-lo e coisificá-lo, delimitando seu campo de atuação, presença ou domínio a uma espacialidade ou a uma geografia que o situa em lugares facilmente identificáveis e previsíveis, aprisionando-o sob o jugo de pressupostos que contradizem o posicionamento teórico que o assume como uma relação, como uma prática social em consonância com uma realidade histórica. Amparado nesse direcionamento teórico-ideológico que o filósofo francês discutirá, no capítulo "Verdade e poder", do livro *A microfísica do poder*, a relevância não somente da análise da *mecânica do poder*¹⁹⁹, mas de suas *técnicas e táticas*²⁰⁰. Considerar como referência essas duas variantes é assumir, portanto, que Foucault atribui às análises das questões relativas ao *poder* uma natureza ativa e estratégica, característica mais ou menos previsível na dinâmica das *relações*.

Para, de fato, se entender o *poder* a partir de um princípio relacional, que pressupõe uma sistematização, faz-se imprescindível a identificação das *engrenagens*²⁰¹, das peças dessa *máquina social* que não somente produzirão energia para o seu funcionamento, mas tornarão possível o jogo, o fluxo e as mudanças de turno que se esperam em uma sistemática de poder cuja natureza se estrutura sobre pilares não totalizantes.

Isso quer dizer que poderemos supor, como consequência dessa dinâmica relacional do poder, a possibilidade do surgimento de deslocamentos dos lugares ou espaços nos quais ele é pretensiosamente localizado. Essa suposição nos alerta para a importância de se refletir sobre a produtividade ou a improdutividade do antagonismo resultante da divisão espacial e política do

¹⁹⁹ FOUCAULT, 2005, p. 6.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 6.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 6.

poder que secciona e marca, de maneira limitadora, uma homogeneidade entre o território, os sujeitos e a parcela de poder concedida aos chamados *espaços público e privado*.

Assim, se partimos do princípio de que o poder não se situa em lugares previamente determinados, nem se encontra, de modo soberano, nos domínios deste ou daquele indivíduo ou instituição, ou, ainda, em espaços privados ou públicos, mas que, ao contrário, se faz presente, temporariamente, nesses lugares por meio de relações; pensar a lógica de uma *mecânica do poder* a partir do pressuposto da existência de *engrenagens*, implica admitir a existência de uma materialidade cujos funcionamento, uso, apropriação e exploração serão indispensáveis para que deslocamentos e fluxos dos vetores da dinâmica do poder possam, de fato, acontecer.

Refletindo sobre esses conceitos a partir da leitura da crônica *Anacondas en el parque*, do escritor Pedro Lemebel, consigo vislumbrar uma possibilidade de identificar e, inclusive, nomear a materialidade à qual fiz menção anteriormente. Essa materialidade, reconhecida por mim na figura do corpo humano, funcionaria também como um espaço de construção de poder na medida em que, apesar de ser sobre os corpos que se exerce o poder (ou ainda, se desloca), será também a partir dela que identificaremos o surgimento de uma força que atuará em sentido contrário ao daquele que o oprime:

... o indivíduo não é o dado sobre o qual se exerce e se abate o poder. O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma **relação de poder que se exerce sobre corpos**, multiplicidades, movimentos, desejos, forças.²⁰²
(grifo meu)

Reporto-me à idéia de que o *corpo* é capaz de negar ou destruir os engessamentos espaciais das supostas localizações do poder enquadradas, freqüentemente, a partir do binômio espaço público e privado, além de permitir a leitura, por meio do entendimento de poder como *relação dual*, conforme proposto por Baudrillard, de que funcionaria (o corpo) como um canal

²⁰² FOUCAULT, 2005, p. 161-162.

condutor que torna possíveis deslocamentos e intercâmbios de poder ocorridos entre esses espaços:

... **el poder se realiza según una relación dual**, en la que éste lanza un desafío a la sociedad, y está sometido al desafío de existir. Si no puede “intercambiarse” en función de ese ciclo mínimo de seducción de desafío y de astucia, sencillamente desaparece.²⁰³
(grifo meu)

Admito, não obstante, que, quando Baudrillard faz menção a esse tipo de relação, talvez não esteja se referindo necessariamente à possibilidade de uma troca de turnos, ainda que, se analisarmos quais idéias o verbo *intercambiarse* oferece às teorizações sobre o poder como *relação dual*, refletir acerca de um sistema de *revezamentos*, tal como o propõe Foucault, passa a ser uma tarefa coerente e produtiva:

... ignoramos o que é o poder? (...) coisa tão enigmática, ao mesmo tempo visível e invisível, presente e oculta, investida em toda parte, que se chama poder. (...) Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. (...) Além disso, seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que **revezamentos** e até que instâncias. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, **ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro**, não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui.²⁰⁴ (grifos meus)

Se, paralelamente a isso, pensarmos sobre o que expõe Foucault quando afirma acreditar na existência de uma dimensão de rede, subjacente às definições de poder, que circula por todo o corpo social, em detrimento da idéia que tende a rotulá-la como uma instância negativa, uma vez mais pode ser corroborada a reflexão baudrillardiana sobre o poder. Isso porque, se consideramos aceitável não admitir o poder apenas como uma noção de natureza repressiva e negativa, estamos, do mesmo modo, concordando com a argumentação foucaultiana que prevê o desaparecimento do poder, caso não haja uma dimensão, uma rede na qual ele possa eventualmente ou constantemente se deslocar:

²⁰³ BAUDRILLARD, 2005, p. 48. “... o poder se realiza segundo uma relação dual, na qual este lança um desafio à sociedade e está submetido ao desafio de existir. Se não pode ‘intercambiar-se’ em função desse ciclo mínimo de sedução de desafio e de astúcia, simplesmente desaparece.”

²⁰⁴ FOUCAULT, 2005, p. 75.

Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. **Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.**²⁰⁵ (grifo meu)

Na crônica *Anacondas en el parque*, essas localizações transitórias do poder, que circulam nessa rede fluída que é a vida em sociedade, podem ser identificadas graças a uma simbologia bastante particular. Na *paranoia del espacio público*²⁰⁶, mais precisamente, do espaço público de um parque, a *mecânica* do poder é dualmente pautada por *engrenagens* de natureza repressiva e controladora que se empenham em marcar e sustentar, veementemente, os limites que tentam separar, em âmbitos díspares, os espaços público e privado, bem como por *engrenagens* de origem subversiva que trabalharão para anular a força resultante de ações de censura.

Trata-se de um texto que menciona a existência de casais homossexuais, ou, ainda, bissexuais, que, em um “amancebamiento de culebras que se frotan en el pasto”²⁰⁷ ou “en un devenir opaco de cascabeles”²⁰⁸, protegidos pela escuridão da noite e por alguns arbustos desse parque, questionam o uso e a função desse espaço público, realizando uma prática que, socialmente, espera-se que ocorra em ambientes privados. Eles manterão relações sexuais ali mesmo, sob a vigília, o desejo e a reprovação de curiosos e, dos representantes e defensores da lei dos bons costumes:

Aun así, con todo este aparataje de vigilancia, **más allá del atardecer** bronceado por el smog de la urbe. **Cuando cae la sombra lejos del radio fichado por los faroles.** Apenas tocando la basta mojada de la espesura, se asoma la punta de un pie que agarrotado hinca las uñas en la tierra. Un pie que perdió su zapatilla en la horcajada del sexo apurado, por la paranoia del espacio público. Extremidades enlazadas de piernas en arco y labios de papel secante que susurran “No tan fuerte, duele, despacito, cuidado que viene gente”.

²⁰⁵ FOUCAULT, 2005, p. 8.

²⁰⁶ LEMEBEL, 1997, p. 10. “na paranóia do espaço público”

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 10. “amancebamento de cobras que se esfregam no pasto”

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 12. “em um devir opaco de cascavéis”

Por el camino se acercan parejas de la mano que pasan anudando azahares por la senda iluminada de la legalidad. Futuras nupcias, que fingen no ver el **amancebamiento de las culebras que se frotan en el pasto**. Que comentan en voz baja “**eran dos hombres ¿te fijaste?**”. Y siguen caminando pensando en sus futuros hijos hombres, en prevenirlos de los parques, de esos tipos solos que caminan en la noche y observan a las parejas detrás de las matas.”²⁰⁹ (grifos meus)

Como se trata de um espaço de domínio, *a priori*, público, de uma sociedade fundamentada em preceitos cristãos e que assume, por isso, a conduta heterossexual como a unicamente legitimada, posto que esta é a que possui autorização social para caminhar tranqüilamente *por la senda de la legalidad*, comportamentos homossexuais como aqueles serão, logicamente, alvo de manifestações e de ações repressivas. No nosso exemplo verídico-ficcional, observaremos que atitudes que fogem do modelo idealizado de “bello parque al óleo, con niños de trenzas rubias al viento de los columpios”²¹⁰ – visto que o prefeito dessa cidade instala um verdadeiro *aparataje de vigilancia*, além da vigilância realizada por cidadãos comuns mediante questionamentos como o ressaltado no fragmento acima (*eran dos hombres ¿te fijaste?*) – serão fortemente recriminadas. Recriminadas e controladas também por uma intensiva fiscalização policial, parodiada por Lemebel como uma ação submetida aos caprichos de uma “peluquería bonsay del corte milico”²¹¹.

É relativamente fácil identificar, assim, que signos como *cámaras, faroles de los coches de la policía, lampareo púrpura, silbato policíaco, linterna*²¹², na crônica em questão, farão parte e trabalharão a favor do repertório simbólico das engrenagens que tentam deslocar o

¹⁰⁻²⁰⁹ LEMEBEL, 1997, p. 10. “Ainda assim, com toda esta parafernália de vigilância, mais além do entardecer bronzeado pela névoa da urbe. Quando cai a sombra longe do raio lançado pelos faróis. Apenas tocando a ponta molhada da espessura, aparece a ponta de um pé que rígido finca as unhas na terra. Um pé que perdeu sua sapatilha na cavalgada do sexo apressado, pela paranóia do espaço público. Extremidades enlaçadas de pernas em arco e lábios de papel secante que sussurram “Não tão forte, dói, devagar, cuidado que vem gente”. Pelo caminho se aproximam casaizinhos de mãos dadas que passam fazendo promessas pela senda iluminada da legalidade. Futuras nupcias, que fingem não ver o amancebamento de cobras que se esfregam no pasto. Que comentam em voz baixa ‘eram dois homens, você viu?’.” E continuam caminhando pensando em seus futuros filhos homens, em preveni-los dos parques, desses tipos solitários que caminham pela noite e observam os casais atrás das matas.”

²¹⁰ *Ibidem*, p. 9. “belo parque a óleo com crianças de tranças loiras ao vento dos balanços”

²¹¹ *Ibidem*, p. 9. “salão de beleza *bonsay* do corte policial”

²¹² *Ibidem*, p. 9-14. “câmeras”, “faróis dos carros da polícia”, “lampejo púrpura”, “apito policial”, “lanterna”

poder para uma localização espacial que se situe apenas sob os domínios institucionais e públicos de uma sociedade. Se houvesse, no entanto, apenas esse vetor-força, cujo sentido de deslocamento apontasse tão-somente para a mecânica da dimensão pública do poder, não poderíamos assumi-lo como resultado ou processo de uma relação que se efetiva a partir de *revezamentos*, como sugeriu Foucault. Faríamos, ao contrário, nada mais que autorizar o óbvio: que o poder se encontra nas mãos de instituições públicas de governo, e não nas de outras facções da sociedade civil.

Certamente, entretanto, não é isso o que, de fato, acontece. Ainda que a realidade concreta nos mostre e nos faça constatar, de um modo bem mais evidente, que o poder se localiza mais freqüentemente no âmbito das instituições públicas, é possível identificar certas ações que permitem deslocar a direção do vetor do poder, viabilizando a realização, ainda que pouco habitual – uma vez que subversivos e, obviamente, alvos de contenção repressora –, dos *revezamentos* na mecânica do poder, à qual fez referência Michel Foucault.

No caso específico da crônica *Anacondas en el parque*, o propulsor, ou, ainda, o motor que produz energia para alimentar e proporcionar força suficiente para que haja movimentação dos vetores representantes das engrenagens sociais que regulam as diferentes localizações das disposições do poder e dos usos dos espaços públicos se situa na concretude espacial e material do corpo humano, como já dito anteriormente. Essa energia ou força, como a denominei primeiramente, pode ser melhor nomeada, no texto de Lemebel, por meio de um termo bem conhecido por nós: desejo. Justamente a partir da ação do desejo que o vetor-força do poder será deslocado em direção aos oprimidos, quando se instala, também, na materialidade corporal de um dos vários representantes do poder repressor presentes nessa crônica.

Refiro-me, aqui, à passagem do texto que trata de um casal heterossexual, debochadamente simbolizado por meio das metáforas *parejas de la mano e futuras nupcias*, que,

após presenciarem um ato sexual entre pessoas do mesmo sexo, “pensam em prevenir seus futuros filhos homens de parques como estes”²¹³ e em afastá-los de certos homens sozinhos, *voyeristas*, como denomina Lemebel, que caminham durante a noite para observar outros casais mantendo relações sexuais. Quando se referem, preconceituosamente, a esses casais homossexuais, no entanto, estão mencionando a si próprios, uma vez que, por não possuírem dinheiro para pagar um motel, tiveram que fazer amor também na ilegalidade de um espaço público, exatamente do mesmo modo que faziam os casais *gays*, que recriminavam antes. Em outros termos, isso significa que, ao realizarem justamente a mesma ação que rechaçam, estão, de alguma maneira, e ao mesmo tempo, atribuindo a ela um valor positivo e de legitimidade:

Como ese voyerista que los miraba a ellos mismos hace un rato. Los miraba hacer el amor en la dulzura del parque, **porque no tuvieron plata para el motel**, pero gozaron como nunca en esa intemperie verde, con ese espectador que no pudo aplaudir porque tenía las manos ocupadas, corriéndosela a todo vapor, moqueando un “ay que me voy, por favor espérense un poquito”.²¹⁴ (grifo meu)

Isso significa que, a despeito das diferenças sexuais entre os seres humanos, estamos todos conectados e irmanados por algo que sentimos que nos é comum, posto que somos todos *hojas sedientas de parque*²¹⁵, como reitera o próprio casal heterossexual, na crônica em questão. Precisamente nesse instante, o poder, ainda que por um momento, se deslocará do ponto no qual é identificado como força repressora e será conduzido ao outro extremo da engrenagem, porque: “La misma escena que se mira es repetida por el vidriado iris en el calco del glande, como una repartija generosa para el hambre de quien observa”²¹⁶. Explicado de outro modo, se não conduzido exatamente ao outro extremo da *máquina social*, o poder estará se movimentando em

²¹³ LEMEBEL, 1997, p. 10. (tradução minha)

²¹⁴ *Ibidem*, p. 10. “Como esse voyerista que os observava há um instante. Os observava fazer amor na doçura do parque, porque não tiveram grana para o motel, mas gozaram como nunca nessa intempérie verde, com esse espectador que não pôde aplaudir porque tinha as mãos ocupadas, movimentando-as a todo vapor, fungando um ‘ai que já estou indo, por favor me esperem um pouquinho’.”

²¹⁵ *Ibidem*, p. 11. “folhas sedentas de parque”

²¹⁶ *Ibidem*, p. 11. “A mesma cena que se olha é repetida pela vitrificada íris na imitação da glande, como uma distribuição generosa para a fome de quem observa”.

um espectro espacial intersticial, impedindo a errônea auto-denominação de que uma ou outra engrenagem ou espaço (o público, por exemplo) seja detentor exclusivo do poder, uma vez que, como afirma Lemebel, no parágrafo que encerra essa crônica, somos todos, no final das contas, cidadãos que desejam *regenerar el contacto humano*:

... los parques siguen fermentando como zonas de esparcimiento planificadas por la poda del deseo ciudadano. Los parques son lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como **acoplamiento de los sujetos**, que sujetos a la mirada del ojo público, **buscan el lamido de la oscuridad para regenerar el contacto humano.**²¹⁷ (grifos meus)

Assumir a existência desse *espectro espacial intersticial* a partir do qual o poder se desloca possui, a meu ver, um duplo significado: primeiro, o de ser capaz de provar que o poder não pode ser definido como uma noção totalizante e auto-regulável, porque depende da influência de outras forças e ações empreendidas ao seu redor para ser constituído; e, segundo, que as definições das atribuições preconizadas para o uso de espaços públicos e privados não deveriam estar condicionadas a predisposições tão sacralizadas, visto que têm, do mesmo modo, uma relação intrínseca com os diferentes usos (as variadas *performances*) que deles (neles) fazem seus usuários, bem como pelos prováveis deslocamentos de poder empreendidos nesses ambientes.

O mundo das *locas*, bem como o de muitos heterossexuais, nas crônicas de Lemebel e nessa em particular, extrapolará os limites de um interior da *casa*²¹⁸, isto é, do âmbito privado, para introduzir-se nos domínios do público, do exterior. Seu *habitar* o mundo se dará, subversivamente, a partir da apropriação íntima que farão dos mais variados espaços, tais como ruas, becos, esquinas, cinemas, saunas, parques, penitenciárias, etc.. Em *Tengo miedo torero*, por exemplo, primeiro romance de Pedro Lemebel, a personagem principal, *La Loca del Frente*,

²¹⁷ LEMEBEL, 1997, p. 13-14. “... os parques continuam fermentando como locais de diversão planejados pela poda do desejo cidadão. Os parques são lugares onde é cada vez mais difícil deslizar um manuseio, como união dos sujeitos, que sujeitos ao olhar público, buscam a lambida da escuridão para regenerar o contato humano.”

²¹⁸ Este termo é usado por Gaston Bachelard em seu livro *A poética do espaço* e, em linhas gerais, refere-se à noção de *casa* compreendida como “nosso canto do mundo” (BACHELARD, s/d, p. 24).

ainda que possua um apartamento em um bairro pobre de Santiago, não se vê segura e protegida nos domínios privados de sua *casa*, por viver em um contexto social cujo sistema político, pautado sob ditames repressores, entende todos os espaços da urbe como pertencentes aos domínios públicos.

Talvez seja por essa razão que os sujeitos das crônicas de Lemebel farão da cidade suas *casas*, do mesmo modo que os *milicos*²¹⁹ se vêem no direito de entender as *casas* daqueles como uma cidade, porque algumas de suas crônicas, como já dito, parecem se situar também em um contexto de repressão social. As *locas*, os *maricones* e, no caso da crônica *Anacondas en el parque*, também os sujeitos heterossexuais, no entanto, não entenderão a urbe como um espaço que os ampara e os protege, mas como outro, que lhes permite tão-somente a possibilidade de uma errância em sua territorialidade, em seus cantinhos, em suas brechas para, no devir, se encontrarem, porque, afinal: “[uno siempre] sabe cómo cuesta ver una película porno en este país”²²⁰.

Na crônica *Escualos en la bruma*, de modo semelhante, podemos verificar essa necessidade do encontro e da satisfação dos instintos primários de sujeitos socialmente tratados como heterossexuais sob a proteção da névoa dos vapores, nas saunas turcas. Ali eles também *se reconcilian com outros da mesma espécie*, apropriando-me das palavras de Lemebel, e errarão, performativamente, pelos variados espaços urbanos, do mesmo modo que muitos homossexuais. Farão desses núcleos espaciais nublados e escuros, desses espaços-ilhas, lugares concretos, ainda que voláteis, do encontro do desejo:

Así los Baños Placer ocultan en la niebla historias clandestinas que se licuan en el flujo de sus alcantarillas. Cruzas de machos asfixiados por la rutina de computadores y

²¹⁹ Apropriarei-me desse termo, utilizado por Lemebel em suas crônicas, para fazer referência aos policiais militares.

²²⁰ LEMEBEL, 1997, p. 11. “sempre se sabe o quanto custa ver um filme pornô neste país”.

diskettes, se reconcilian con otros esqualos de la misma especie, flotando a la deriva por los mosaicos trizados de las piezas.²²¹

Desse modo, a partir da lógica de que o *corpo* se comporta como uma materialidade capaz de produzir uma energia determinada que favoreça os já mencionados deslocamentos do poder, impedindo que este se situe rigorosamente em uma localidade pré-fixada, mas que, ao contrário, esteja condicionado a um sistema de *turnos de posse* temporários, é que o entendo como um espaço produtor de poder. Um espaço carnal que interage com outros corpos, portanto, outros espaços, por meio de uma energia chamada desejo, capaz de desestruturar totalizações espaciais de *poder* que tentem encerrá-lo única e exclusivamente em âmbitos de domínio público e institucional que estão, além disso, conforme nosso exemplo, baseados em uma perspectiva preconceituosa e machista:

... sobre o **corpo** se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que **dele nascem os desejos**, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, encontram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu **insuperável conflito**.

O **corpo**: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), **lugar** de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização.²²² (grifos meus)

Acerca dessa mesma temática, Jean Baudrillard, em seu livro *De la seducción*, realiza uma interessante comparação entre o poder e a sedução, chamando a atenção, do mesmo modo que Foucault, para esse caráter de reversibilidade do poder, definindo-o como um processo, e não como um valor em si mesmo, engessado e protegido por uma suposta aura de imortalidade e indestrutibilidade:

La seducción es más fuerte que el poder, porque es un proceso reversible y mortal, mientras que **el poder se pretende irreversible** como el valor, acumulativo e inmortal como él.²²³ (grifo meu)

²²¹ LEMEBEL, 1997, p. 42. “Assim os Banhos Prazer ocultam na névoa histórias clandestinas que se liquefazem no fluxo de seus esgotos. Cruzamentos de machos asfixiados pela rotina de computadores e disquetes se reconciliam com outros esqualos da mesma espécie, flutuando à deriva pelos mosaicos das peças.”

²²² FOUCAULT, 2005, p. 22.

²²³ BAUDRILLARD, 2005, p. 48. “A sedução é mais forte que o poder, porque é um processo reversível e mortal,

Essa mecânica de deslocamentos que caracteriza essa reversibilidade do poder ocorrerá nesse texto de Lemebel, desse modo, principalmente a partir da presença daqueles dois *sujeitos* que, em um primeiro momento, poderia nos levar, erroneamente, a situá-los em localidades fixas de poder mediante uma identificação baseada em critérios de natureza política e sexual que os separaria em pólos antagônicos. De um lado, um *eu*, identificado pela instituição policial e/ou pelos casais heterossexuais que desempenham uma função de controle e repressão do comportamento alheio, em espaços públicos (atividade esta que o escritor Javier Marías denomina *totalitarismo*) e, de outro, um *outro*, identificado pelos travestis, que se apropriam desses espaços para travarem relações sexuais.²²⁴

... el totalitarismo consiste, sobre todo, en la intromisión de los Gobiernos en todas las esferas de la sociedad, en el afán de regularlo, controlarlo e intervenir en todo, de condicionar la vida de los ciudadanos e influir en ella, en no dejarles apenas márgenes de libertad y decirles cómo han de comportarse y organizarse, no sólo en lo público y común, sino asimismo en lo personal y privado.²²⁵

Afirmo isso partindo de uma leitura crítica do princípio ideológico que norteia o conceito teórico de *casa*, proposto por Gaston Bachelard, porque se observarmos onde se localiza e onde é construído um dos *cantos* privados das *locas* e *maricas*²²⁶ nessa crônica de Lemebel, perceberemos que refletir sobre a noção de privado a partir de uma exclusão da noção de público, ou ainda, entendê-la como duas grandezas incompatíveis e isoladas, entre as quais não exista

enquanto que o poder pretende ser irreversível como o valor, acumulativo e imortal como ele.”

²²⁴ Quero esclarecer que relaciono a instituição policial como representante do espaço público pelo fato de que, na crônica, ela assume a função de controle dos usos públicos dos espaços públicos de uma cidade, isto é, não permitindo que haja uma transferência das funções do espaço privado para o domínio público. Além disso, tomo a liberdade de nomear como *eu* uma instituição e como *outro* um grupo de indivíduos que comungam a mesma opção sexual por serem estes últimos alvos de preconceitos não somente pelos primeiros, mas pela sociedade de modo geral.

²²⁵ MARIÁS, In: Revista El País Semanal, número 1528, domingo 8 de enero de 2006, p. 98. “... o totalitarismo consiste, sobretudo, na intromissão dos Governos em todas as esferas da sociedade, no afã de regulá-lo, controlá-lo e intervir em tudo, de condicionar a vida dos cidadãos e influenciá-la, em não lhes deixar margens de liberdade e lhes dizer como devem se comportar e se organizar, não somente no âmbito público e comum, mas também no pessoal e privado.”

²²⁶ Apropriar-me-ei desses termos, utilizados por Lemebel em suas crônicas, para fazer referências aos travestis e homossexuais.

relação possível, será realizar uma tarefa contra-producente. Isto porque é justamente dentro de um âmbito público, portanto, de um espaço público, que esses sujeitos formarão, ainda que temporariamente, pequenos espaços privados, *casas* efêmeras, que obviamente fenecerão, devido a um natural e previsível deslocamento do poder, cuja energia que o impulsionará será, agora, bastante diferente daquela a que chamei desejo. Censura ou repressão talvez sejam bons termos para nomeá-la, diante da especificidade do contexto histórico e político:

Noche de ronda que ronda lunática y se corta como un collar lácteo al silbato policíaco. Al lampeo púrpura de la sirena que fragmenta nalgas y escrotos, sangrando la fiesta con su parpadeo estroboscópico.²²⁷

A releitura do conceito de *casa*, de Bachelard, nessa crônica e em várias outras de *La esquina es mi corazón*, partiria da identificação de pequenos espaços privados que agora não mais possuem uma dimensão estrutural de proteção indelével e de individualidade e privacidade intrínsecas, uma vez que são formados dentro mesmo dos domínios dos espaços públicos; não podendo, portanto, pertencer a *eus* individuais e proprietários singulares, como se supõe natural ser ao espaço privado.

... I am not trying to romantically re-inscribe the notion of that space of marginality where the oppressed live apart from their oppressors as 'pure'. I want to say that these margins have been both sites of repression and sites of resistance.²²⁸

Na crônica *Baba de caracol en terciopelo negro*, por exemplo, podemos constatar como se efetiva a delineação de um *mapa urbano do desejo*, isto é, cartografias da vida privada que se realizam em um meio público, que pode ser identificado e registrado pelos vestígios do prazer que se instauram, inexoravelmente, na materialidade de um dos elementos que compõe o

²²⁷ LEMEBEL, 1997, p. 13. “Noite de ronda que ronda lunática que termina como um colar lácteo pelo apito policial. Pelo lampejo púrpuro da sirene que fragmenta bundas e escrotos, sangrando a festa com suas rajadas estroboscópicas.”

²²⁸ RENDELL, 2000, p. 207. “Eu não estou tentando reinscrever romanticamente a noção de espaço de marginalidade no qual o oprimido vive separado de seus opressores como ‘puros’. Eu quero dizer que estas margens têm estado em ambos os lugares: os de repressão e os de resistência.”

cenário desses espaços públicos: sêmen no veludo das poltronas. Nas salas de cinema, a “banda sonora es el crujido de los asientos; una coral de seseo o pequeña gimnasia promiscua en el jiujiitsu de los dedos.”²²⁹ que “[aflora] el revés de todo rostro puritano que se cruza con otro en el vaivén del paseo público”²³⁰.

A essa performatização dos espaços públicos nas crônicas de Lemebel subjaz um entendimento de espacialidade a partir da qual não cabe mais a defesa da existência de espaços exclusivos de uma classe ou outra, uma vez que: “As material culture, space is not innate and inert, measured geometrically, but an integral and changing part of daily life, intimately bound up in social and personal rituals and activities.”²³¹

Pensado assim é que chamo a atenção do leitor para uma análise desses novos espaços, denominados, por mim, como espaços-ilhas efêmeros, a partir da conceituação de *espacio liminar*, proposta por Homi Bhabha, que pressupõe um caráter de *ir e vir*, uma passagem essencialmente interativa, na qual as fronteiras e os limites entre espaços como o público e o privado se aproximam, de modo a criar um canal, um interstício, um *terceiro espaço*, talvez, no qual trocas e fluxos entre um domínio e outro ocorrerão. A partir dessa noção, inclusive, caberia realizar uma análise mais detalhada da relevância de se falar realmente em *domínios específicos*, porque, ao contemplar a possibilidade de uma re-leitura dos antagonismos espaciais, estaremos precisamente rompendo com a necessidade de delimitações específicas e singulares de cada espaço:

O poço da escada como espaço liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco. O ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada

²²⁹ LEMEBEL, 1997, p. 27. “banda sonora é o rangido das poltronas, um coral de seseo ou pequena ginástica promíscua no jiu-jítsu dos dedos.”

²³⁰ *Ibidem*, p. 30. “[aflora] o reverso de todo rosto puritano que cruza con outro no vaivém do passeio público”

²³¹ RENDELL, 2000, p. 101. “Como cultura material, o espaço não é inato e inerte, medido geometricamente, mas parte integrante e modificável da vida diária, intimamente atado em rituais e atividades sociais e pessoais.”

extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta.²³²

Por todas essas razões, compreendo que entender o *corpo* como um condutor, isto é, como um espaço que recusa engessamentos geográficos de poder, engessamentos das cartografias urbanas, mas que, ao contrário, viabiliza deslocamentos, é assumir, do mesmo modo, o fato de que os espaços, tanto o público como o privado, não podem ser considerados grandezas de natureza auto-reguladora e autônoma, uma vez que seus limites podem ser diluídos e suas funções sociais subvertidas, por exemplo, pela influência do desejo proveniente da corporeidade humana. Desejo esse que, talvez, se nos remetemos novamente à epígrafe de Foucault presente neste capítulo, poderia ser também lido como um dos vários sinônimos associados ao conceito de poder:

As performances podem ser vistas como realizações semióticas por excelência. Isto se deve ao fato de que o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural.²³³

Na crônica *Lagartos en el cuartel* (y no era así, fue en el Servicio Militar), por exemplo, podemos perceber a atuação subversiva do desejo em um ambiente supostamente masculino que re-significa um espaço público a partir da criação de pequenos núcleos privados de dissipação do prazer, conformando a existência de uma “cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas”²³⁴:

Alguien cerca para compartir el miedo y sudar juntos, pegados por el mismo olor a pólvora y sobacos. Alguien que reptando a su lado se le apegaba entre sollozos. Y mientras tiemblan se reconocen bajo la cara sucia, se tocan y abrazan con fuerza, se hurgan las braguetas buscando algún comando, algún mecanismo para manejar este flipper, tratando de asirse a algún tentáculo humano, que no sea el acero como prolongación de los dedos agarrotados por el arma.²³⁵

²³² BHABHA, 2003, p. 22.

²³³ GLUSBERG, 1987, p. 58.

²³⁴ GOMES, 1994, p. 24.

²³⁵ LEMEBEL, 1997, p. 54-55. “Alguém perto para compartilhar o medo e suar juntos, unidos pelo mesmo cheiro a pólvora e sovacos. Alguém que rastejando a seu lado se apegava a ele entre soluços. E enquanto tremem, se

Por tudo isso é que, a partir dessa especificidade no processo de re-apropriação dos espaços da cidade, identificaremos, nesses textos, a formação de espaços *outros*, *rincones privados*²³⁶, na concepção de Bollnow, nos quais esses sujeitos se protegerão da luminosidade do dia, que nos textos de Lemebel é uma interessante metáfora construída para representar o controle e a repressão impostos ao devenir dos homossexuais nos espaços públicos da urbe:

Añade Minkowski que este espacio claro viene dado desde un principio como un espacio común que comparto con otros hombres. “El espacio es a la vez un espacio socializado, en el sentido más amplio de la palabra”. Si no quiero entregarme totalmente a este carácter comunitario, tengo que crearme **rincones privados**, refugios que me pertenezcan exclusivamente a mí, donde retirarme del carácter público del espacio.²³⁷ (grifo meu)

Entendo a formação desses espaços-ilhas efêmeros a partir, ainda, da Teoria da Relatividade Geral, que admite o espaço como “um *substrato* extremamente maleável, capaz de formar estruturas complexas”²³⁸ graças à interferência da presença de corpos em sua superfície que provocará distorções nos espaços sobre os quais um corpo qualquer se localiza, ocasionando uma depressão [ou modificação] em um campo que, sozinho, seria simplesmente plano²³⁹:

... el cuerpo es una constitución de extensión espacial mediante la que estoy en cierto modo introducido en el espacio, con un volumen espacial propio y limitado respecto al exterior gracias a una superficie. Es decir, se trata verdaderamente de un espacio interior que se diferencia del exterior. **Este cuerpo**, en cuanto tal forma espacial, **ya no es un sujeto puro, pero tampoco puro objeto, sino que se encuentra curiosamente suspendido entre los dos.**²⁴⁰ (grifo meu)

reconhecem sob a cara suja, se tocam e se abraçam com força, bisbilhotam as braguilhas buscando algum comando, algum mecanismo para manusear este flipper, tratando de se agarrar a algum tentáculo humano, que não seja o aço como prolongamento dos dedos emperrados pela arma.”

²³⁶ “cantos privados”

²³⁷ BOLLNOW, 1969, p. 196. “Acrecenta Minkowski que este espaço claro vem dado desde um princípio como um espaço comum que compartilho com outros homens. ‘O espaço é ao mesmo tempo um espaço socializado, no sentido mais amplo da palavra’. Se não quero me entregar totalmente a este caráter comunitário, tenho que criar cantos privados, refúgios que pertençam a mim exclusivamente, nos quais possa me retirar do caráter público do espaço.”

²³⁸ WERTHEIM, 2001, p. 135.

²³⁹ *Ibidem*, p. 127.

²⁴⁰ BOLLNOW, 1969, p. 255. “O corpo é uma constituição de extensão espacial a partir da qual estou em certo modo introduzido no espaço, com um volume espacial próprio e limitado em relação ao exterior graças a uma superfície. Isto é, se trata verdadeiramente de um espaço interior que se diferencia do exterior. Este corpo, em quanto tal forma espacial, já não é um sujeito puro, muito menos puro objeto, mas se encontra curiosamente suspenso entre os dois.”

Assim, essa dissolução ou distensão entre as fronteiras dos espaços públicos e privados nas crônicas do livro *La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel, não ocorrerá como algo simples e natural. É preciso, ao contrário, observar que os personagens dessa urbe que Lemebel descreve oscilam entre a realidade de uma sexualidade condenada religiosa e socialmente e de um sistema político repressor que tenta cercear a liberdade de *ser* do sujeito. Nessas crônicas, o espaço do não-visível, tomado aqui como aquele desprovido de luz e, portanto, indisponível ao horizonte de alcance e perspectiva do olhar humano, será um espaço fundamental para a realização dessa ruptura entre os antagonismos que desejam dividir, de maneira polarizada, as esferas pública e privada:

Sólo en un mundo visible existen un horizonte y una perspectiva (...). Cuando ya no se puede continuar viendo, desaparecen el horizonte y la perspectiva. Para que ocurra no es ni siquiera necesario que el hombre se quede ciego. Cada noche, al cernirse a la oscuridad, desaparece la visibilidad de los objetos. Y, no obstante, permanecemos en el espacio.²⁴¹

Refletir sobre a epígrafe do livro *La esquina es mi corazón*, de autoria do poeta argentino Néstor Perlongher, nos impulsiona, de fato, a sustentar a hipótese de que é a partir de um devir, de deslocamentos, de uma filosofia da errância que os sujeitos adquirirão conhecimento das coisas e do mundo: “Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/con su desplazamiento.”²⁴²

Se não há perspectiva e horizonte, e, portanto, visibilidade, se extingue, temporariamente, o poder do campo de controle do olhar *voyeur* que persegue e controla. Impedido de ver, seu espaço de domínio visual é reduzido em favor da ampliação do espaço de realização e concretização do desejo dos cidadãos da urbe que sofrem a repressão desse olhar. Em detrimento da redução do espaço visual, sublevarão outros espaços sensoriais, como o

²⁴¹ BOLLNOW, 1969, p. 193.

²⁴² LEMEBEL, 1997, p. 7. “Errar é uma submersão nos cheiros e sabores, nas sensações da cidade. O corpo que erra ‘conhece’ em/com seu deslocamento.”

auditivo, o olfativo e o tátil. Podemos verificar isso, por exemplo, na seguinte passagem da crônica *Baba de caracol en terciopelo negro*:

Ciertamente esta noche cinematográfica también exuda otros olores más burgueses; sudores yodados serpentean en la sala como nube de carne que exhala vapor ácido y aromas sintéticos. Gotea el placer húmedo de la axila, con desodorante tabaco after shave y humo de filtros aspirados, que refulgen delatando tenues alguna garganta mamona.²⁴³

Na representação da cidade entendida como palco, como cenário para as variadas performatizações dos espaços urbanos, o interruptor é controlado pelo desejo que, sempre que urgente for, desconecta essa luz que oprime e regula, isto é, os refletores de olhares repressores. Não se trata, portanto, de separar os universos espaciais a partir simplesmente da dicotomia dia e noite, mas, talvez considerá-los desde uma dimensão do visível e do não visível ou do quase não-visível.

Graciela Ravetti, em seu artigo “O corpo na letra: transgênero performático”, reflete sobre a possibilidade da ampliação da conceituação dos termos *archivo*, *escritura* e *gênero*, que partiriam não somente da consideração da letra impressa, mas também das marcas do corpo na letra. Isso acarretaria uma mudança na nomeação desses conceitos que poderiam ser, então, elaborados a partir do prefixo *trans* que, segundo a teórica, “se refere a ‘movimento para além de’; ‘através de’, ‘posição para mais além de’; ‘posição ou movimento de passagem’; ‘intensidade’”²⁴⁴. Um prefixo que, portanto, pudesse favorecer a percepção do acréscimo de sentido que a projeção do corpo oferece à letra. Partindo desse raciocínio teórico sobre o *archivo* e sobre o *gênero literário*, permito-me refletir, do mesmo modo, sobre uma possível dimensão *trans* da apropriação do espaço público-textual nas crônicas de *La esquina es mi corazón*, de

²⁴³ LEMEBEL, 1997, p. 29. “Certamente esta noite cinematográfica también libera outros cheiros mais burgueses, suores iodados serpenteiam na sala como nuvem de carne que exala vapor ácido e aromas sintéticos. Goteja o prazer úmido da axila, com desodorante tabaco pós-barba e fumaça de filtros aspirados que resplandescem delatando tênues alguma garganta que mama.”

²⁴⁴ RAVETTI, In: CARREIRA *et al.*, 2003, p. 85-86.

Pedro Lemebel. Por ser a função social e institucionalizadora do espaço da urbe, em seus textos, subvertida, pelo corpo, para a criação de um outro espaço, alternativo, clandestino, no qual homo e heterossexuais possam liberar seus desejos e instintos, é que entendo o espaço público-textual construído por ele como um *transespaço*. Um espaço que vai *além de* uma representação mimética ou tão somente ficcionalizante, mas uma outra que se apropria do corpo para a realização de um processo de subversão, *excursiones eróticas*, para a criação de uma outra possibilidade de intervenção no espaço social, ainda que no âmbito literário:

Quizás la suma de jóvenes (...) **va provocando otro tipo de excursiones eróticas que alteran la rigidez del canon militar.** Formas de salvataje en medio del apuro, **conexiones fraternales que se anudan a pesar de la vigilancia** y la piedra lumbre. Acercamientos y manoseos bajo los estandartes como formas de soportar el encierro, la castidad y el bigotito burlesco del teniente que trapea el suelo con los reclutas y ellos, sin embargo, le dicen “mi teniente”, en un trato de pertenencia, amor y odio que dicta la jerarquía masculina.²⁴⁵ (grifos meus)

Assim, todo e qualquer binarismo que estructure noções como as de público e de privado dos espaços sociais que compõem uma cidade poderão ser desfeitas no espaço ficcional lemebeliano – tal como a idéia exposta na primeira epígrafe deste trabalho – para a admissão de um horizonte no qual os limites sociais, geográficos e humanos dessas categorizações são desconstruídos em favor de uma idéia que, antes admite a tenuidade de um interstício que faz uma mediação entre as *espacialidades* de cada um deles:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora.²⁴⁶

²⁴⁵ LEMEBEL, 1995, p. 55. “Talvez a soma de jovens (...) vá provocando outro tipo de excursões eróticas que alteram a rigidez do cânone militar. Formas de selvageria em meio ao apuro, conexões fraternais que se unem apesar da vigilância e a pedra acesa. Aproximações e apalpadelas debaixo dos estandartes como formas de suportar o confinamento, a castidade e o bigodinho burlesco do tenente que esfrega o chão com os recrutas e eles, entretanto, lhe dizem ‘meu tenente’, em um trapo de pertencimento, amor e ódio que dita a hierarquia masculina.”

²⁴⁶ BHABHA, 2003, p. 30.

4 CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA NOS ESPAÇOS DA URBE

“¿Qué es la palabra poética cuando permanece ajena a lo que carece de memoria, de nombre? Una condena que no es sólo una condena moral, que afecta la obra en sus raíces.”²⁴⁷

Desenvolver um estudo do livro *La esquina es mi corazón* sob a perspectiva da memória é analisá-lo ao menos a partir de dois focos principais: o da identidade sexual ou gênero e o histórico-político. Essa delimitação temática pressupõe, mais uma vez, o tratamento do texto literário à luz de um engajamento político que abarque não somente interesses individuais, mas essencialmente coletivos, uma vez que essas reminiscências, ainda que algumas vezes se refiram a lugares, eventos e indivíduos singulares, funcionam como metonímias de um corpo social mais abrangente e, portanto, coletivizado.

Refletir sobre a dimensão da memória do gênero e da história política do Chile apresentada nas crônicas dessa obra equivale a assumir a existência prévia de uma *seleção dos eventos*²⁴⁸, por abordarem, alguns desses textos, a questão da violação de direitos individuais e políticos de mulheres, homossexuais e travestis e, do mesmo modo, por estarem preocupados em lançar um olhar sobre o passado ditatorial chileno e sobre a questão da homofobia. Uma seletividade que, mesmo que restrita a duas localidades específicas da memória, consegue ser dinâmica e abrangente o suficiente, pelo caráter de universalidade que essas reminiscências pós-golpe e esses mapeamentos mnemônicos do estigma do gênero, por um procedimento metonímico, possuem, sendo capazes de se transformar em cartografias da memória que falam

²⁴⁷ BLANCHOT, 2005, p. 154. “O que é a palavra poética quando permanece alheia ao que carece de memória, de nome? Uma sentença que não é só uma sentença moral que afeta a obra em suas raízes.”

²⁴⁸ Sobre essa questão, Márcio Seligmann afirmará que “... a memória trabalha no campo da seleção dos eventos...” SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 71.

não *por*, mas *com*, isto é, em cumplicidade com as experiências pessoais e políticas de outros tantos indivíduos.

Essas ruínas ou *reminiscências* histórico-políticas chilenas surgem em *La esquina es mi corazón* em meio à apropriação ou à subversão que realizam os corpos dos sujeitos sociais dos vários espaços da urbe. Entre um encontro sexual e outro, nos parques da cidade ou nas saunas urbanas, durante as conversas nos conjuntos habitacionais dos subúrbios de Santiago ou em meio ao reboiço humano nas feiras dos bairros da periferia dessa cidade, é perfeitamente viável evocar, para o presente, lugares, símbolos, imagens, vocabulário, personalidades e personagens característicos do contexto de repressão política chilena. Cabe ressaltar, não obstante, que esse trazer o passado para um presente não significa mero transporte fidedigno, mas, ao contrário, um trazer que, ao ser mencionado de modo fragmentado e diluído, em meio ao desenrolar de outras temáticas, desconstrói os discursos oficiais sobre a memória histórica – ao questionar o tratamento quase sempre solene oferecido a ela por meio da utilização de um viés cômico-trágico –, embora sem se isentar de solicitar da recepção uma tomada de consciência perante o conteúdo e a forma expostos: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como, de fato, foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”²⁴⁹

A exploração dessa perspectiva memorialística na obra em questão, semelhantemente ao tratamento performático-espetacular imputado à sua linguagem literária, requer do leitor a capacidade de detectar essas *huellas* (marcas) mnemônicas, visto que sua abordagem é fundamentada, em geral, de maneira simbólica, desconstruída e esparsa – tal como *ruínas* –, ao longo das crônicas que compõem o livro mencionado. Além disso, são marcas construídas a partir de um procedimento escritural performático, na medida em que a palavra e o discurso não

²⁴⁹ BENJAMIN, 1996, p. 224.

são compreendidos como significantes cujas funções se restringiriam apenas à concretização de um ato de comunicação, mas, ao contrário, visariam à realização de um espetáculo, de um espetáculo da letra, do texto literário, no qual a memória seria um dos vários figurinos disponíveis para a encenação da palavra, desse signo semiótico camaleônico, desse *travestismo literário*²⁵⁰. Reporto-me a essas reminiscências da memória histórico-política e a esses mapeamentos mnemônicos do estigma do gênero como *ruínas*, desse modo, por constatar e entender que a sua abordagem não se realiza de modo compacto e homogêneo, tampouco sistematicamente recorrente, muito menos, trata-se do foco de interesse principal nas temáticas desenvolvidas nas crônicas dessa obra.²⁵¹

Assim, os textos de Lemebel, diferentemente do que se poderia pensar, não pretendem um registro da memória do gênero ou do passado chileno ditatorial em moldes miméticos, porque, conforme Márcio Seligmann-Silva afirma, o “... registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos (...) não tem como meta a tradução integral do passado.”²⁵², mas deseja ser, ao contrário, um trabalho de memória movido sob o signo da intervenção, da interpelação²⁵³ – nos termos usados por Mabel Moraña – que possa permitir a esses eventos histórico-sociais um questionamento, uma reflexão ou, melhor dizendo, que convide os leitores a realizarem essa tarefa diante da multiplicidade estético-artística subjacente à composição dos referentes relacionados à memória dispostos na espacialidade textual.

²⁵⁰ WIGOZKI, s/d.

<http://www.class.uh.edu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>. Esse conceito se sustenta no fato de que o sujeito travesti funciona como uma *performance* do gênero, uma vez que não se situa nem em uma localidade feminina, nem em uma masculina, mas se define no devir entre essas duas identidades sexuais.

²⁵¹ Exceto no caso de três delas que abordarão a memória do gênero como tema se não principal, ao menos norteador. São elas: *La Babilonia de Horcón*, *La música y las luces nunca se apagaron* e *Las amapolas también tienen espinas* (a Miguel Ángel).

²⁵² SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65.

²⁵³ MORAÑA, 2004, p. 201.

4.1 Mapeamentos mnemônicos do gênero

Não cabe dúvidas de que o tratamento da memória do gênero nos textos de Lemebel é estruturado a partir da relevância absoluta do corpo, isto é, da memória individual que, inserida na ambiência urbana, permite uma reflexão mais abrangente sobre os direitos civis dos seres humanos como um corpo social coletivizado. Isso ocorre porque o autor chileno desenvolve a questão mnemônica coletiva partindo de exemplos reais, em parte ficcionalizados, e, de outros, ficcionais, que podem ser compreendidos como verídicos, que dialogam com outras inúmeras histórias de homofobia que ainda persistem em existir nos dias atuais²⁵⁴. Esses exemplos abordarão a corrupção e/ou a morte de indivíduos homossexuais (especificamente, nas crônicas *Anacondas en el parque*, *Las amapolas también tienen espinas* e *La música y las luces nunca se apagaron*), bem como a censura e o cerceamento dos corpos das mulheres, representados metonimicamente, pela história de Babilônia na crônica *La Babilonia de Horcón*.

Partindo de uma reflexão teórica de Graciela Ravetti, quando chama a atenção para a possibilidade de se “ejercitar la memoria por via de los cuerpos”²⁵⁵, poderíamos situar a escrita lemebeliana, na medida em que propicia um caráter mais corpóreo, portanto mais concreto e humanizado, ao tratamento da memória simbólica ou coletiva.

²⁵⁴ Conforme um relatório apresentado no dia 07 de outubro de 2006, em Barcelona, pelo diretor da Associação Internacional de Gays e Lésbicas (IGLA), Sephens Barris, a cada dois dias um homossexual é assassinado na América Latina por causa de sua orientação sexual. DIARIO EL PAÍS, 2006. http://www.elpais.es/articulo/sociedad/homosexual/asesinado/dias/America/Latina/informe/elpporsoc/20061010elpepusoc_1/Tes/.

²⁵⁵ RAVETTI, 2001. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>. “exercitar a memória por via dos corpos.”

Quando Lemebel restringe a abordagem do preconceito e da violência a partir da perspectiva do gênero, o realiza segundo a noção habermasiana do *interesse*²⁵⁶, do interesse particular que possui de tratar temas concernentes ao universo pessoal e social desses sujeitos, como, explicitamente, revela a trajetória temático-escritural que constrói em livros como *Tengo miedo torero*, *Adiós mariquita linda*, *Loco afán* e *La esquina es mi corazón*, nos quais tratou de selecionar e delimitar, como aponta Elizabeth Jelin, um dos muitos aspectos possíveis para uma abordagem da memória, performativizando, uma vez mais, a letra impressa, graças à identificação de uma *mise en scène* do lugar de enunciação da identidade sexual do escritor no cenário narrativo de suas crônicas:

Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido “necesario” para la supervivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades. Pero no hay un único tipo de olvido, sino una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiestan olvidos y silencios, con diversos “usos” y sentidos.²⁵⁷

No desenvolvimento dessa temática, é notório observar que o caráter ficcional, espetacular, da criação artística lemebeliana se amalgamará à memória dos incidentes, das tragédias pessoais daqueles indivíduos, para realizar o que Nelly Richard denominou processo de re-interpretação do passado²⁵⁸. Esse processo compreenderia a memória por meio de sua reinvenção, caracterizando um procedimento escritural no qual a imaginação funcionaria como um *suplemento* da realidade (ou, muitas vezes, o seu contrário: a realidade como suplemento da imaginação), porque, conforme assinala Guattari, “... toda apreensão autêntica do passado implica

²⁵⁶ HABERMAS, 1983, p. 308. “... que a mediação entre sujeito e objeto, que a consciência filosófica atribui à *própria* síntese, constituiu-se inicialmente por ação e obra do interesse.”

²⁵⁷ JELIN, 2002, p. 29. “Toda narrativa do passado implica uma seleção. A memória é seletiva; a memória total é impossível. Isto implica um primeiro tipo de esquecimento ‘necessário’ para a sobrevivência e o funcionamento do sujeito individual e dos grupos e comunidades. Não há, entretanto, um único tipo de esquecimento, mas uma multiplicidade de situações nas quais se manifestam esquecimentos e silêncios, com diversos ‘usos’ e sentidos.”

²⁵⁸ RICHARD, 2002, p. 72.

sempre uma recriação, uma reinvenção radical.”²⁵⁹ O ficcional, dessa maneira, seria entendido muito mais como materialização do estatuto crítico do escritor, isto é, como possibilidade da inserção performática de seu corpo e de sua subjetividade na pretensa objetividade da condição da memória que impossibilidade estético-artística de concretização de um projeto mnemônico global e fiel ao passado.

Um exemplo literário que ilustraria esse procedimento pode ser observado em um trecho da crônica *La Babilonia de Horcón*, no qual o escritor chama a atenção para o aparecimento de cadáveres que mancharam o oceano Pacífico após a partida de Babilônia da praia de Horcón. A menção a esses mortos possivelmente se refere ao conteúdo da declaração do alto oficial do exército chileno, Olagier Benavente, que, em 1999, admitiu que Antonio Palomo Contreras, um dos pilotos dos helicópteros da chamada *Caravana de la Muerte*, lançava, vivos, ao mar, prisioneiros políticos do Regime militar de Augusto Pinochet²⁶⁰.

Como Lemebel, no entanto, não se restringirá a uma abordagem da política chilena apenas sob o viés político-histórico, imediatamente após essa apresentação dialógica com a memória trágica, deslocará o tom solene desse discurso para amalgamar a ele uma sátira à classe masculina abastada de Horcón, que se aproveita do sono de suas esposas para buscar um pouco de prazer ao lado de corpos homossexuais (*cloacas*). Realiza isso, do mesmo modo, quando, ficcionalmente, parodia sobre um eventual regresso de travestis (*colizas famosos*) a Horcón que, até então, se encontravam mortos pelo vírus da AIDS:

Muchas cosas ocurrieron desde que se marchó, cadáveres mancharon de yodo el Océano Pacífico y tuvieron que pedir refuerzos policiales para contener la lacrimógena viva a los patos malos, que hacían su agosto colgando a los pitucos de Viña. Ricos que dejan su oso de peluche durmiendo para contaminarse en la cloaca de Horcón. También regresaron en gloria y majestad los colizas famosos, las reinas del encrespado y el brushing que se creía estaban bajo tierra tragadas por el sida.²⁶¹

²⁵⁹ GUATTARI, 1998, p. 158.

²⁶⁰ DÉLANO, 1999. <http://www.ua.es/up/pinochet/noticias/6pin261.htm>.

²⁶¹ LEMEBEL, 1997, p. 23. “Muitas coisas ocorreram desde que se foi, cadáveres mancharam de iodo o Oceano

Esse dar forma aos destroços *faltantes* das ruínas do passado, esse falar o silêncio necessário àquilo que existe ou que se pode recuperar, se caracteriza como espaço de produtividade criativa do qual a subjetividade crítica e artística do escritor pode e deve se apropriar. É nessa espacialidade que a memória do passado pode ser, conforme Richard, no fragmento abaixo, *remexida, ensaiada por segunda vez*, ou, ainda – e porque não? –, profanada, retirada de uma localidade sagrada, dotada de uma aura engessada e posta em outro espaço que dialogue, criativa e dialeticamente, com outros discursos, outras linguagens, outros referentes. Concebida desse modo, a abordagem da memória do gênero em *La esquina es mi corazón* poderia ser entendida como uma tentativa de realização de uma abordagem *crítico-intermediática*²⁶² da linguagem verbal, não restrita às limitações de uma representação simbólica naturalista:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações livres, as quais colocam sua lembrança para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas, para desmontar com elas o final explicativo das totalidades, excessivamente seguras de si mesmas. E é a laboriosidade desta memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, o que perturba a vontade de sepultamento oficial da lembrança, vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas.²⁶³

Refletindo sobre a tendência em pensar, compreender e literalizar o passado, posta em paralelo com a idéia que desenvolve Richard quando fala de uma *memória insatisfeita*, dou-me a liberdade de discutir a natureza qualitativa da memória do gênero na obra aqui analisada. Mais que insatisfeita, essa memória possui, nesse livro, o caráter peculiar de denúncia, denúncia daquilo que é tratado pela mídia e por grande parte da sociedade civil por meio de clichês

Pacífico e tiveram que pedir reforços policiais para conter a lacrimogênea viva aos patos maus, que faziam seu agosto enforcando os mauricinhos de Viña. Ricos que deixam seu urso de pelúcia durmindo para se contaminar na cloaca de Horcón. Também regressaram em glória e magestade as bichas famosas, as rainhas do penteado e o brushing que se acreditava estar debaixo da terra tragadas pela Aids.

²⁶² PAVIS, 2003, p. 42.

²⁶³ RICHARD, 2002, p. 77.

homofóbicos que insistem em guetificar os sujeitos em função de suas escolhas sexuais ou em censurar e estigmatizar certos indivíduos em razão do uso particular que fazem de seus corpos. Em outras palavras, a memória do gênero visa abordar fatos que muitos pretendem esquecer, como, por exemplo, a existência de uma mulher chamada Babilônia, que viveu e frequentou, durante muito tempo, o litoral chileno de Horcón ou, ainda, dar por finalizadas e resolvidas, como, em 1994, o fez o juiz de direito Jorge Gándara²⁶⁴, as investigações sobre a tragédia ocorrida na discoteca *La Divine*.

Em *La música y las luces nunca se apagaron*, por exemplo, para discorrer sobre o lugar da memória trágica do gênero ocorrida naquela discoteca, na qual, no dia 04 de setembro de 1993, por um incêndio, faleceram dezesseis pessoas²⁶⁵, Lemebel constrói um texto que se desloca entre o questionamento sobre as verdadeiras causas de tal evento – possivelmente políticas –, ainda que “la policía asegura que todo fue por un cortocircuito eléctrico...”²⁶⁶, ao mesmo tempo em que se permite, apesar da expectativa do uso de um tom discursivo supostamente solene, discorrer sobre uma faceta do imaginário do universo homossexual, quando confere relevância à magia das luzes, do ritmo e do sexo, “un placer de baile, música y alcohol”²⁶⁷ característicos do espaço físico no qual esses sujeitos interagem uns com os outros. Assim, ao mesmo tempo em que resgata certos episódios trágicos do passado histórico relacionados com as questões sociais e de gênero, Lemebel os envolve em uma atmosfera ambigualmente despojada e divertida, por meio de pinceladas matizadas com ironia e com uma fingida displicência crítica, inserindo-os em uma ambiência por vezes cinematográfica e, por isso mesmo, altamente imagética:

...la ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye

²⁶⁴ HERRERA, 2006. <http://www.opusgay.cl/1315/article-74600.html>.

²⁶⁵ MOVIMIENTO DE INTEGRACIÓN Y LIBERACIÓN HOMOSEXUAL, s/d. <http://www.movilh.org/modules.php?name=News&file=article&sid=433>.

²⁶⁶ LEMEBEL, 1997, p. 86. “a policía garante que tudo passou por um curto circuito elétrico...”

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 83. “um prazer de dança, música e álcool”

por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación.²⁶⁸

A decisão de se apropriar de, no mínimo, duas modalidades de ritmos textuais, ou, ainda, de duas *vozes textuais*²⁶⁹, para a elaboração de uma cartografia da memória tanto do gênero quanto histórico-política, em *La esquina es mi corazón*, é o que oportuniza um movimento narrativo e discursivo de descontinuidade que desenhará, na espacialidade da página, uma *performance* escritural capaz de convocar a presença, o envolvimento da recepção, uma vez que, conforme assevera Paul Zumthor, “... a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua.”²⁷⁰ Essa *transmigração*²⁷¹ discursiva, ao assumir diferentes condições de fala, realiza deslocamentos, rupturas e fragmentação na musicalidade constitutiva do percurso literário que ocasionarão deslocamentos nas expectativas e nos ritmos de leitura, forçando uma tomada de atitude (uma *performance* da recepção) ante esse chamado performático da letra. Uma *performance* textual realizada não só graças ao uso de um procedimento estético-artístico rizomático e palimpséstico, por essa razão, disseminado e polifônico, capaz de reduzir a distância entre o texto e o leitor, mas também por esse caráter político-dialógico subjacente à abordagem da questão do gênero nessas crônicas.

Precisamente nessas localidades, nas quais essas *performances* textuais se efetivam, é que o autor chileno começará a dar forma a uma cartografia mnemônica urbana que abordará os esquecidos e os marginalizados do gênero: mulheres e homens que, contrariando preceitos

²⁶⁸ BOOTH, 1986, p. 13. “... a ironia é contemplada normalmente como algo que mina claridades, abre vistas nas quais reina o caos e, talvez libera mediante a desconstrução de todo dogma ou destrói pelo procedimento de fazer patente o inescusável câncer da negação que subjaz no fundo de toda afirmação.”

²⁶⁹ Aproprio-me (relendo) aqui da noção de *voz poética* trabalhada por Paul Zumthor em seu livro *Performance, recepção, leitura*.

²⁷⁰ ZUMTHOR, 2000, p. 74.

²⁷¹ Conceito utilizado no texto “O intelectual meeiro”, apresentado pela Professora Evelina Hoisel durante o Colóquio Passagens da Modernidade: centenário Cyro dos Anjos, realizado na Faculdade de Letras da UFMG no dia 28 de setembro de 2006, cujo significado se relaciona com o assumir outra condição de fala em um percurso literário.

biológicos e ditames sociais, decidiram optar por fazer uso livre e individual de seus próprios corpos. Assim, o padrão de seriedade esperado para a construção de uma crônica baseada em uma temática que envolve a memória de uma tragédia como essa é, em parte, refutado por Lemebel, na medida em que se desloca por meio de uma *travessia performática*²⁷² no *entre-espço* ideológico de olhá-la de modo puramente vitimista e o ressaltar a experiência vital, transcendental e corporal das *locas* de fazerem parte do ambiente mágico, reluzente e sedutor de uma discoteca *gay*.

Por essa razão é que Lemebel iniciará essa crônica fazendo menção a símbolos, referências e objetos de desejo que giram em torno desse imaginário *coliza*: Grace Jones, música, álcool, sexo, um *corazón fugitivo*, *piscolas*, *jean Calvin Klein...* e, obviamente, às luzes (que nunca se apaguem, reitera variadas vezes). Corroborando a existência daquela performatividade discursiva e rítmica descontínua aqui mencionada, imediatamente após dar importância a esse contexto, que se aproxima da banalização ou do descomprometimento do discurso literário, discorrerá sobre outras luzes, de natureza distinta da primeira, que, na opinião do eu-narrativo, não devem, do mesmo modo, ser apagadas:

... pero la música y las luces nadie las apague; ni siquiera la bomba incendiaria que un fascista arrojó recién en la entrada. Ese resplandor amarillo que trepa los peldaños como un reguero de pólvora, que alcanza las plumas lacias de los travestis inflamando la silicona en chispazos púrpura y todos aplauden como si fuera parte del show.²⁷³

Esse devir discursivo, esse deslocamento entre o cômico e o trágico, se caracteriza, a meu ver, como uma tentativa verídico-ficcional de diluir a aura mítica da memória, da *memória séria* criticada por Andreas Huyssen no fragmento transcrito abaixo, tratada, quase sempre, sob

²⁷² HOISEL, 2006, s/p.

²⁷³ LEMEBEL, 1997, p. 84. "... mas a música e as luzes que ninguém as apague; nem a bomba incendiária que um fascista lançou recentemente na entrada. Esse resplendor amarelo que trepa os degraus como um caminho de pólvora, que alcança as plumas lácias dos travestis inflamando o silicone em chispas púrpuras e todos aplaudem como se fosse parte do show."

um plano de homogeneidade discursiva que promove a perpetuação de uma abordagem fatalista-vitimista no tratamento de símbolos, referentes, fatos e personagens vinculados à memória social do gênero e da história política.

Para evitar se situar em um pólo dicotômico na abordagem da memória, Pedro Lemebel escolherá adotar um processo narrativo polifônico, ainda que dialético, para o tratamento dessa temática, tal como podemos comprovar no trecho da crônica *La Babilonia de Horcón*, explicitado anteriormente:

... não é mais possível, por exemplo, pensar no Holocausto ou em outro trauma histórico como uma questão ética e política séria, sem levar em conta os múltiplos modos em que ele está agora ligado a mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites na Internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até contos de fadas (*La vita é bella*, de Benigni) e música popular. (...) Não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar tal espaço. Depende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e de mercadorização e do contexto no qual elas são representadas. (...) o problema não é resolvido pela simples oposição da memória séria à memória trivial (...) Não podemos simplesmente contrapor o museu sério do Holocausto a um parque temático “Disneyficado”. Porque isso iria apenas reproduzir a velha dicotomia alta/baixa da cultura modernista sob uma nova aparência (...) ²⁷⁴

No segundo capítulo deste trabalho, discorri sobre a possibilidade de subversão dos espaços públicos da urbe pelo impulso vital do desejo. Neste, o foco incidirá, majoritariamente, não sobre a capacidade de romper hierarquias sociais, mas justamente de admitir que essas rupturas, ou esses deslocamentos de poder (Foucault), se encontrarão, muitas vezes, não em um *entre-espaço*, mas naquele extremo da engrenagem no qual o poder se encontra nas mãos daqueles que querem estigmatizar, matar, cercear, censurar e limitar. Por essa razão, o direito de ir e vir de alguns desses sujeitos (mulheres, homossexuais ou travestis) será restringido, ainda que estejam freqüentando espaços públicos supostamente desvinculados à existência de sanções ou reprimendas comportamentais. Refiro-me, aqui, ao fato de que duas das memórias do gênero aqui analisadas serão identificadas, ironicamente, em espaços supostamente democráticos que

²⁷⁴ HUYSSSEN, 2000, p. 21.

garantiriam, em tese, a livre manifestação das preferências sexuais e do uso dos corpos desses sujeitos marginais: uma discoteca *gay* de Santiago e uma praia tida como alternativa, freqüentada por hippies, lésbicas e *gays*, como o foi a de Horcón no final dos anos sessenta e durante os anos setenta.

É interessante constatar, nessa abordagem social da memória do gênero, o quanto a necessidade de uma localização espaço-temporal precisa dessas tragédias se torna, em parte, irrelevante diante da coincidência que elas têm com inúmeros outros incidentes, anteriores ou posteriores a um acontecimento-referência, como o ocorrido na discoteca *La Divine*, por exemplo. Por esse motivo, não julgo imprescindível contextualizar, com precisão historiográfica, os trechos literários que sinalizam os possíveis rastros mnemônicos do gênero, na medida em que, mesmo se referindo a um acontecimento singular, essas *huellas* são capazes de transcender a data de publicação da obra para dialogar com situações reais de homofobia e de preconceito de gênero, vivenciadas em dias dos mais diversos daquele que possivelmente poderia ser o marco histórico do relato mnemônico presente na crônica.

Reporto-me, por exemplo, ao caráter performático atemporal e aespacial da memória do gênero de um trecho da crônica *Las amapolas también tienen espinas* (a Miguel Ángel), na qual podemos identificar uma cena homofóbica, apesar da constatação de estarem, ambos os personagens dessa situação, uma *loca*²⁷⁵ e um *chico*, conscientes e movidos pelo livre-arbítrio de estarem contaminando e desafiando os *roles* sexuais²⁷⁶:

La loca que chillaba como un barraco cuando vio el filo de la punta, ese insignificante cortaplumas que él usaba para darse los brillos. Que jamás había cortado a nadie pero la loca gritaba tanto, se fue de escándalo y tuvo que ensartarla una y otra vez en el ojo, en la guata, en el costado, donde cayera para que se callara.²⁷⁷

²⁷⁵ É bom lembrar que Lemebel denomina *locas*, ao longo de toda a obra, homossexuais e travestis.

²⁷⁶ LEMEBEL, 1997, p. 124. “os papéis sexuais”.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 126-127. “A louca que chiava como um barraco quando viu a ponta, esse insignificante corta-plumas que ele usava para brilhar. Que jamais havia cortado ninguém, mas a louca gritava tanto, aprontou um escândalo e teve que perfurá-la mais de uma vez no olho, na barriga, nas costas, onde quer que fosse para que se callasse.”

Apesar de estar o título dessa crônica dedicado a um sujeito chamado Miguel Ángel, o que possivelmente nos levaria a pensar que tenha sido ele a vítima desse episódio de violência de gênero, não será possível, a partir de marcas textuais, comprovar sua existência. Por isso, julgo ser perfeitamente viável tratá-lo não como um caso individual, mas como um sujeito-personagem-símbolo, novamente com o concurso de um procedimento metonímico horizontal, de pessoas concretas que sofreram, sofrem e ainda sofrerão reprimendas homofóbicas.

Por esse motivo, o tratamento da memória do gênero em Lemebel não se realizará exclusivamente sob o fundo incontestável dos eventos históricos e sociais. Esse autor também se permitirá retratar a memória a partir de um procedimento, se não exclusivamente ficcional, ao menos de difícil constatação de seu caráter verídico. Na referida crônica, ao narrar a história de desejo e sexo daqueles dois sujeitos, enfatizará, de maneira cinematográfica, simbólica e divertida (exemplo já analisado no primeiro capítulo), o momento em que um deles é duramente violentado. Como não se surpreender ao se deparar com notícias de tragédias semelhantes, embora posteriores à elaboração da referida crônica, cujos personagens, com nomes idênticos ao apresentado na crônica de Lemebel, também sofreram semelhante agressão? Miguel Ángel López, 35 anos, assassinado em março de 2005 por ser homossexual; Miguel Ángel Pérez Bonilla, 25 anos, apunhalado até a morte em La Paz, no dia nove de agosto de 2004.

Essas coincidências possivelmente sinalizam para o fato de que a importância da identificação precisa de dito personagem, Miguel Ángel, mencionado no texto de Lemebel, no cenário histórico é, de certa maneira, irrelevante, dado o caráter de universalidade intrínseco a esse evento de violência. Ainda que esse sujeito, Miguel Ángel, se refira a uma pessoa específica, não cabe dúvida de que seu anonimato confere a si mesmo a função de *falar com* muitos e tantos homossexuais, mulheres e travestis vítimas não só das conseqüências psicológicas de um preconceito de gênero, mas de danos e violações em e de suas integridades físicas. A pedagogia

da verdade mnemônica em Pedro Lemebel se fundamentaria, desse modo, muito menos em uma busca da verdade como instância incorruptível que em uma lógica simbiótica do *transmigrar* literário entre verdade e mentira, realidade e ficção.

Na crônica *La Babilonia de Horcón*, por exemplo, localidade que nas décadas de sessenta e setenta constituiu-se como um espaço alternativo para homossexuais e heterossexuais, ante um contexto urbano de repressão ditatorial, não se configurou, no entanto, para a personagem-verídica Babilônia, prostituta e mulher, como espaço da possibilidade do uso livre e democrático de seu corpo.

Mesmo em um contexto supostamente liberal, Babilônia foi reprimida, discriminada, maltratada, usada e expulsa pelas famílias ricas e pudicas que então residiam e freqüentavam esse balneário, “inaugurando [segundo afirma o autor] el primer exilio en democracia”²⁷⁸. Essa constatação sinaliza, mais uma vez, a existência de deslocamentos nas localidades de poder, tal como desenvolvido no segundo capítulo desta dissertação, que ora tendem para o vetor subalternos, ora vão com direção contrária a eles. Para marcar essas duas tendências, discriminatória e subversiva, respectivamente, da memória do gênero ou, ainda, do poder exercido sob e pelo gênero, Lemebel lança mão de construções narrativas como:

Mientras intentó configurar su cuerpo en los jirones de luces a manotazos que la desnudan, girando bamboleira en la disco Gloria de Horcón. Donde tantas veces el dueño la sacó a punta de bota texana por espantarle la clientela con los escándalos. (...) Por eso pusimos el cartel y escribimos que la señorita Babilonia, que no sabe su nombre, queda expulsada del balneario.²⁷⁹

²⁷⁸ LEMEBEL, 1997, p. 22. “inaugurando [] o primeiro exílio em regime democrático.”

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 21-22. “Enquanto tentou configurar seu corpo nos raios de luzes a palpadelas que a desvestia, girando bamboleira na discoteca Gloria de Horcón. Onde tantas vezes o dono a expulsou a patadas de bota texana por espantar a clientela com os encândalos. (...) Por isso colocamos o cartaz e escrevemos que a senhorita Babilônia, que não sabe seu nome, se encontra expulsa do balneário.”

Pero al parecer ella no pudo resistir otros mares (...) Y un sábado de esos (...) Babilonia (...) aterriza en lluvia de escombros al centro de la pista. Machucada y sonriente diciendo tímida: disculpen la entrada.²⁸⁰

A inserção desse retorno de Babilônia a Horcón pode ser interpretado como expressão literária e simbólica do fato de que, mesmo diante da repressão e da indiferença, o sujeito social, seja ele homem ou mulher, lésbica ou homossexual, lutará sempre pelo uso livre e individual de seu corpo físico, a partir da resistência que criará perante os mecanismos repressores. Ao impugnar suas regras, será capaz de demonstrar que o poder não é, como muitos acreditam, uma instância rígida e imutável.

Outro exemplo literário que apontaria para uma memória homofóbica do gênero pode ser identificado no fragmento que finaliza a crônica *Anacondas en el Parque*. Esse trecho chama a atenção para um caso ocorrido no *Parque de los Reyes*, de um jovem que, por se ver perseguido por policiais, por estar ele mantendo relações sexuais com um indivíduo do mesmo sexo nesse espaço público, salta do alto de uma ponte e é encontrado morto no dia seguinte. Mesmo que não exista nenhuma referência histórica concreta a este episódio, não deixa de ser ele – ainda que tenha sido construído por Lemebel, única e exclusivamente, a partir de uma motivação ficcional – exemplo das prováveis conseqüências das, de fato reais, perseguição e censura homofóbicas:

Noche de ronda que ronda lunática y se corta como un collar lácteo al silbato policiaco. Al lampareo púrpura de la sirena que fragmenta nalgas y escrotos sangrando la fiesta con su parpadeo estroboscópico. (...) Pero las linternas revuelven la maleza y latigan sus lomos (...) Alguien en un intento desesperado zigzaguea los autos de la costanera y alcanza el puente perseguido por los disparos. En un salto suicida vuela sobre las barandas y cae al río siendo tragado por las aguas. El cadáver aparece días después ovillado de mugres en la ribera del Parque de los Reyes. La foto del diario lo muestra como un pellejo de reptil abandonado entre las piedras.²⁸¹

²⁸⁰ LEMEBEL, 1997, p. 24-25. “Mas, pelo visto, ela não pôde resistir a outros mares (...) E um sábado desses (...) Babilônia (...) aterriza como chuva de escombros no centro da pista. Machucada e sorridente dizendo tímida: desculpe-me por entrar assim.”

²⁸¹ *Ibidem*, p. 13. “Noite de ronda que ronda lunática e termina como um colar lácteo pelo assóvio policial. Pelo lampejo púrpura da sirene que fragmenta bundas e escrotos sangrando a festa com seu piscar estroboscópico. (...) Mas as lanternas remexem o mato e chicoteiam suas costas (...) Alguém em uma tentativa desesperada zigzagueia os carros da avenida e alcança a ponte perseguido pelos disparos. Em um salto suicida voa sobre as varandas e cai no

Vale destacar, nesse episódio – entendido por mim como ficcional-verídico, cujas conseqüências não se restringem somente ao imaginário literário, mas se constituem como uma das facetas do tratamento oferecido às minorias sexuais –, a possível intertextualidade com o fazer poético e com a vida de um escritor homossexual. A frase do autor chileno que inicia a referência acima transcrita, *noche de ronda que ronda lunática*, dialoga com uma das facetas características da poética do escritor espanhol Federico García Lorca, que se valia de jogos de linguagem – palavras que ora funcionavam como verbos e ora como substantivos –, tal como podemos constatar no uso da palavra *ronda*, no fragmento acima. Esse diálogo intertextual, também travado com um dos símbolos mais recorrentes nos textos lorquianos, a lua cheia, freqüentemente associada à morte, também aparece nessa crônica, coincidentemente em um trecho no qual Lemebel descreverá os resultados trágicos de uma perseguição movida por homofobia. Todas essas relações com a imagem de Lorca, além da referência explícita a um verso de um poema seu, *verde que te quiero verde*²⁸², no início dessa crônica, nos faz recordar e, de alguma maneira, vincular esse relato de Lemebel à realidade daquele escritor que foi, sim, um sujeito cuja vida foi duramente criticada e, conforme muitos sustentam, silenciada por sua opção sexual.

Esse duplo dialogismo, inscrito na espacialidade narrativa lemebeliana, interage não somente com o *outro* da recepção, que se encontra do outro lado da página, mas com o *outro* ou *outros* culturais, sociais, literários, artísticos, históricos, etc., que aparecem diluídos na materialidade de seus textos, configurando um processo escritural que desterritorializa a linguagem, isto é, não a limita a uma localização fixa, a um território criativo definido, previsível. Esse *não-lugar* da letra, que a insere em uma localidade que se constrói no e para o movimento, é

rio sendo tragado pelas águas. O cadáver aparece dias depois enrolado de sujeira próximo ao Parque dos Reis. A foto do jornal o mostra como um réptil abandonado entre as pedras.”

²⁸² Verso do poema “Romance sonâmbulo” de Federico García Lorca.

o que define seu caráter performático, a possibilidade da existência de uma *performance na letra*.²⁸³

De modo muito semelhante, conclui Lemebel a crônica *Las amapolas también tienen espinas*, quando volta a insistir sobre a maneira preconceituosa e violenta com a qual a imprensa lida com ocorrências homofóbicas, inclusive lhes imprimindo não somente uma injusta irrelevância social, mas, sobretudo, lhes submetendo a um julgamento estigmatizante, degradante e judicialmente equivocado que, segundo o escritor, *acentúa* [ainda mais] *las puñaladas* contra a homossexualidade:

En la mañana las excedencias corporales imprimen la noticia. El suceso no levanta polvo porque un juicio moral avala estas prácticas. Sustenta el ensañamiento en el titular del diario que lo vocea como un castigo merecido: “Murió en su ley”, “El que busca la encuentra”, “lo mataron por atrás” y otros tantos clichés con que la homofobia de la prensa amarilla acentúa las puñaladas.²⁸⁴

Cabe chamar a atenção, no entanto, para o fato de que esses mapeamentos mnemônicos do gênero em *La esquina es mi corazón* não pertencem somente à esfera da memória no sentido da tragicidade, da dor e do preconceito. O deambular subversivo desses sujeitos nos espaços públicos da urbe – temática abordada no segundo capítulo –, também pertence ao repertório *mnemônico feliz* do gênero *coliza*, como certamente diria Lemebel. Se o autor afirma, na crônica *Esa añeja melancolía barrial*, publicada no jornal chileno *La Nación*, no dia 23 de julho de 2006, que existiria uma *memória da plebe* que se ativaria diante de edifícios, casas, conjuntos habitacionais, enfim, da arquitetura dos bairros de periferia que, conforme denuncia, hoje em dia querem destruir, seguramente também haveria a possibilidade da

²⁸³ “A *performance* na letra em Pedro Lemebel” foi título de uma comunicação apresentada por mim na VII SEVFALE, Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG, no dia 18/10/2006.

²⁸⁴ LEMEBEL, 1997, p. 128. “Na manhã os restos corporais imprimem a notícia. A tragédia não levanta polêmica porque um julgamento moral justifica essas práticas. Sustenta a crueldade no titular do jornal que o aponta como um castigo merecido: ‘Morreu merecidamente’ ‘Aquele que procura acha’, ‘Morto de quatro’ e outros tantos clichês com que a homofobia da imprensa amarela acentua as puñaladas.”

existência de uma *memória arquitetônica do gênero*. Não uma memória que se desencadeasse em função das identidades sexuais dos sujeitos, como até aqui quis desenvolver, mas uma que fosse ativada pelas localidades urbanas, pela arquitetura da urbe apropriada, usufruída, ocupada e, como sustentei no segundo capítulo, subvertida pelo desejo. Espaços esses que funcionariam como cenários não só para a lembrança da dor e da tragédia, mas para a recordação do exercício do encontro, do prazer e do gozo, porque, segundo Paul Ricœur, “las ‘cosas’ recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares.”²⁸⁵

Na crônica *Babas de caracol en terciopelo*, por exemplo, cujo cenário urbano é um cinema, podemos identificar o seguinte trecho que corroboraria a existência desse viés da memória do gênero ou desse devir genérico, a partir de uma leitura da ocupação que realizam os sujeitos dessas localidades públicas:

Quizás el revelado en tecnicolor de esta última escena, recrudezca la sombra de una cabeza hundida en la entrepierna de algún oficinista apurado, coagulando en la oscuridad su stress de grafito y neuras familiares.²⁸⁶

Pensar a função ou o uso público das ruas, esquinas, banhos públicos, quartéis, parques, cinemas, estádios de futebol, becos e discotecas nessa obra, desse modo, implicaria, necessariamente, refletir sobre o significado dessas localidades urbanas para o imaginário e a vivência de homossexuais, travestis, e – por que não? –, também de heterossexuais, uma vez que nesses espaços, como visto, realizam todos uma construção de suas identidades sexuais. No fragmento a seguir, da crônica *Anacondas en el parque*, podemos perceber como essa memória do gênero, ou, melhor, essa *memória do desejo humano*, se desenrola em espaços públicos da urbe:

²⁸⁵ RICCEUR, 2000, p. 62. “as coisas lembradas estão intrinsecamente associadas a lugares.”

²⁸⁶ LEMEBEL, 1997, p. 29. “Talvez a revelação em tecnicolor desta última cena, recrudesça a sombra de uma cabeça afundada entrepernas de algum empregado de escritório apressado, coagulando na escuridão seu estresse de grafite e neuras familiares.”

Obreros, empleados, escolares o seminaristas, se transforman en ofidios que abandonan la piel seca de los uniformes, para tribalizar el deseo en un devenir opaco de cascabeles. (...) Los **parques** de noche florecen en rocío de perlas solitarias (...) Masturbaciones colectivas reciclan en maniobras desesperadas los juegos de infancia; el tobogán, el columpio, el balancín, la escondida apenumbra en confradías de hombres, que con el timón enhiesto, se aglutinan (...) ²⁸⁷ (grifo meu)

4.2 Reminiscências pós-golpe

Outra dimensão fundamental na formulação de uma cartografia da memória nos espaços urbanos apresentada em *La esquina es mi corazón* se refere aos *flashes* que Lemebel realiza na ambiência do Chile ditatorial, trazendo para a cena literária toda a potencialidade de significados que cada uma dessas *ruínas* da memória histórico-política é capaz de desencadear na memória individual e coletiva da recepção.

No manejo dessas reminiscências históricas, o autor se vale ao menos de três estratégias, que se efetivam em três diferentes níveis de acessibilidade, ou, ainda, apropriando-me de dois conceitos de Nelly Richard, em três distintas perspectivas de uma *memória lingüística*²⁸⁸, de uma *palavra sofrida* que, por absorver a intensidade e a constância de seu uso em contextos específicos, traz consigo, inexoravelmente, a carga semântica, afetiva e histórica de seu uso.

A primeira dessas estratégias seria adotada com o concurso da apropriação de um repertório lingüístico-simbólico bastante característico desse contexto político-social que, de uma maneira mais ou menos direta, permitirá fazer transitar na consciência do leitor, uma série de

²⁸⁷ LEMEBEL, 1997, p. 12. “Obreiros, empregados, estudantes ou seminaristas se transformam em ofidios que abandonam a pele seca dos uniformes para tribalizar o desejo em um devir opaco de cascavéis. (...) Os parques durante a noite florescem em orvalho de pérolas solitárias (...) Masturbações coletivas reciclam, em manobras desesperadas, as brincadeiras de infância; o tobogã, o balanço, a gangorra, a escondida apenumbra em confrarias de homens que, com o timão rígido, se aglutinam (...)”

²⁸⁸ RICHARD, 2002, p. 59.

acontecimentos, tragédias e arbitrariedades cometidas nesse cenário de repressão civil; a segunda, mais taxativa, se estruturaria pela referência direta a nomes, espaços públicos urbanos vinculados de modo estreito com os acontecimentos daquela época, sem, no entanto, lançar mão do uso de quaisquer tipos de jogos metafóricos de linguagem e, finalmente, o terceiro nível que se efetivaria por meio da construção polifônica interartística de uma rede mais complexa e simbólica de referentes que dialogaria com esse passado nacional – esse nível contemplaria o manejo da memória no sentido de recriação, de releitura, ao qual fiz menção ao longo deste capítulo. A palavra, nesse nível de abordagem, sofreria alterações ainda mais intensas, isto é, seria estrategicamente manipulada e remexida proporcionando, assim, ao seu repertório e à sua memória semântica e lingüística uma substancial ampliação.

O primeiro nível de trabalho com a memória histórica pode ser ilustrado em um fragmento da crônica *La esquina es mi corazón* (o los New Kids del bloque), texto que dá nome à obra analisada, que, sem fazer menção direta à questão da memória histórico-política chilena, não deixa de convocá-la, na medida em que traz à cena literária signos lingüísticos e semióticos que a ela podem estar vinculados.

Nesse texto, podemos assinalar uma passagem na qual é possível detectar a presença de um vocabulário tipicamente pertencente à esfera de atuação castrense que, nos anos setenta, em toda a América Latina, perseguia (*carreras* e *lumazos*), desaparecia, arrestava (*cuneta*) e, por tantas vezes, torturava e matava (*calabozo*) indivíduos que não compartilhavam os ideais políticos dos militares golpistas:

Entonces nos vamos a los bloques de atrás y se queda la esquina sola porque andan los civiles y empiezan las **carreras** y los **lumazos**, hasta se meten en los departamentos y nos arrastran hasta la **cuneta** y después al **calabozo**. Y aunque estemos limpios igual te cargan y la vieja tiene que conseguirse la plata de la multa (...)²⁸⁹

²⁸⁹ LEMEBEL, 1997, p. 18. “Então vamos aos conjuntos de trás e fica a esquina solitária porque andam os civis e começam as correrias e os golpes, se enfiam até nos apartamentos e nos arrastam à valeta e depois ao calabouço. E ainda que estejamos limpos talvez te pegam e a velha precisa conseguir dinheiro para a multa (...)”

Outros exemplos que ilustrariam esse nível de abordagem se encontram diluídos na espacialidade de algumas das vinte crônicas que compõem dita obra, embora, seja esse, dos três níveis, o menos utilizado pelo escritor chileno, uma vez que sua intenção, como já mencionado aqui, seria *desterritorializar* a linguagem, isto é, fazê-la dialogar com outros referentes artísticos, potencializando seus usos e possibilidades. Entre os exemplos que ainda exemplificariam esse primeiro nível, podemos ressaltar as seguintes construções literárias: “química prejuiciosa del control urbano”²⁹⁰ e *cámaras de vigilancia*²⁹¹, em *Anacondas en el parque; aparato regulador*²⁹² e “la autoridad instaló cámaras pra vigilar con ojo punitivo”²⁹³, em “*Cómo no te voy a querer*” (o micropolítica de las barras), e “Entonces me pidió que me asomara a la calle por si había alguna patrulla o algún auto sospechoso”²⁹⁴, em *Escualos en la bruma*.

O segundo nível de abordagem, no entanto, desvelará as reminiscências de um passado ditatorial a partir daquilo que ele tem de mais explícito, inquestionável e resguardado de quaisquer possibilidades outras de leitura, porque funcionam dentro de marcos vinculados a lugares, personalidades e fatos históricos-políticos bastante específicos, reconhecidos pública e coletivamente como referentes símbolos, se não da memória histórica de um universo cultural - o latino-americano - ou, ainda, de povos e classes de indivíduos perseguidos por ideais fascistas de pureza étnica, religiosa ou cultural - judeus, mulheres, negros e homossexuais -, de uma nação, o Chile:

Aún después del trauma marcial de la dictadura, esta clase privilegiada en sus galones dorados y flecos de comparsa, sigue danzando en la pasarela de franela gris, plomo acero, verde oliva y azul marino. Solamente con la excusa de la defensa. Aún después del holocausto los compases de la Rendeski abren las “grandes alamedas”. El revival fatídico de esa marcha resuena en el escalofrío de los crematorios y cárceles de tortura. Pareciera que a estas alturas del siglo, la memoria del dolor fuera un video clipailable con un paquete de papas fritas. Pareciera que en este mismo film, rodaran juntos

²⁹⁰ LEMEBEL, 1997, p. 9. “química preconceituosa do controle urbano”

²⁹¹ *Ibidem*, p. 9. “câmeras de vigilância”

²⁹² *Ibidem*, p. 33. “aparelho regulador”

²⁹³ *Ibidem*, p. 37. “a autoridade instalou câmeras para vigiar com olho punitivo”

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 42. “Então me pediu que me fosse à rua para ver se havia alguma patrulha ou algum carro suspeito”.

desaparecidos, judíos, mujeres, negros y maricas pisoteados por las suelas orugas de bototos, zapatillas Adidas y tanques. Pareciera que en cada giro de cascos se reiterara el desprecio por la democracia. Pareciera que en el ángulo recto del paso de parada, los testículos en hileras, fueran granadas de reserva a punto de detonar nuevamente sobre La Moneda.²⁹⁵

No fragmento transcrito acima, que dá fechamento à crônica *Lagartos en el cuartel*, Lemebel dialoga explicitamente com o passado ditatorial chileno, na medida em que recupera, por exemplo, um pequeno trecho do discurso final do presidente Salvador Allende: *grandes alamedas*. Essa expressão evoca não só um dos espaços urbanos mais famosos de Santiago, a Alameda Libertador Bernardo O'Higgins, mas a avenida na qual se localiza o Palácio do Governo, *La Moneda* – também mencionado nesse trecho literário –, cenário da derrocada de um governo democrático por ideais fascistas. Além disso, há, nesse trecho, referência a uma das marchas, a *Radetzky*, de Strauss, usadas pelo exército chileno em seus desfiles. O nome dessa composição será, no entanto, alterado por Lemebel possivelmente como forma de realizar um diálogo irônico entre o significado que contém a marcha e a palavra *rendición*, isto é, um compasso musical que abriria as *grandes alamedas* não ao povo, como queria Allende, mas aos militares.

É importante, entretanto, ressaltar que em um mesmo fragmento literário é perfeitamente exequível a identificação simultânea dos outros dois níveis de abordagem da memória. No último trecho transcrito, por exemplo, podemos perceber a utilização não só de uma linguagem mais simbólica e interartística (terceiro nível), quando Lemebel se vale do uso da

²⁹⁵ LEMEBEL, 1997, p. 56. “Ainda depois do trauma marcial da ditadura, esta classe privilegiada em seus galões dourados e franjas de bloco, segue dançando na passarela de flanela cinza, chumbo aço, verde oliva e azul marinho. Somente com a desculpa da defesa. Ainda depois do holocausto os compassos da Rendeski abrem as ‘grandes alamedas’. O retorno fatídico dessa marcha ressoa no calafrio dos crematórios e cárceres de tortura. Como se a estas alturas do século, a memória da dor fosse um vídeo clipe dançante com um pacote de batatas fritas. Como se neste mesmo filme rodassem juntos desaparecidos, judeus, mulheres, negros e gays pisoteados por solas de botas militares, tênis Adidas e tanques. Como se em cada giro de capacetes se reiterasse o desprezo pela democracia. Como se no ângulo reto do passo da parada, os testículos em fila, fossem granadas de reserva a ponto de detonar novamente sobre A Moeda.”

cômica construção *testículos en hilera* como *granadas de reserva*, para satirizar as ainda vigentes paradas militares, mas de um aparato lingüístico tipicamente usado no tratamento dessa temática (primeiro nível): *tanques, verde oliva, desaparecidos, judíos, crematorios, democracia*, etc. Esses múltiplos deslizamentos discursivos subjacentes à escritura de Lemebel, no tratamento da memória, delineiam, para mim, como já dito, uma travessia performática da letra que, ao se deslocar constantemente entre distintos níveis rítmicos, simbólicos e lingüísticos, faz otimizar ainda mais a possibilidade de efetivação de uma parceria autoral entre escritor e recepção, uma vez que dificilmente o leitor poderá se situar à margem desse turbilhão polifônico de signos e de discursos dispostos na página literária.

Ainda sobre o segundo nível de abordagem da memória, nas crônicas *Chile mar y cueca* (o “arréglate Juana Rosa”) e *Escualos en la bruma* podemos sinalizar o uso de referentes lingüísticos vinculados estreitamente à memória política chilena, a partir da menção que o autor faz ao dia e mês da derrocada do governo democrático de Salvador Allende: “... para olvidar **otros setiembrs de pesadilla**, otras cuecas a pata pelá sobre los vidrios esparcidos de la ventana quebrada por un yatagán.”²⁹⁶ (grifo meu):

Lo sorprendió el viejo del mesón, igual de viejo, con el mismo tonito perverso, como si hubiera sido ayer ese **día once de setiembre que los bazucazos a la Moneda** lo pillaron ensartado en el palomo blanco que era su compañero de liceo.²⁹⁷ (grifo meu)

Vale enfatizar, uma vez mais, que a construção dessa cartografia fragmentada da memória em *La esquina es mi corazón* não se fundamenta no simples pretexto de reivindicar a lembrança de algo injusto, cruel e desumano, que ficou no passado. Ela faz do espaço literário

²⁹⁶ LEMEBEL, 1997, p. 67. “... para esquecer outros setembros de pesadelo, outras *cuecas* a pés descalços sobre os vidros da janela quebrada por um fusil.”

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 41. “Surpreendeu-o o velho do restaurante, igualmente velho, com o mesmo tonzinho perverso, como se tivesse sido ontem esse dia onze de setembro que os bazucaços na Moeda o pegaram atravessado no pombo branco que era seu companheiro de colégio.”

instrumento de atualização da memória de fatos históricos em meio à abordagem de assuntos e temáticas as mais variadas e inusitadas possíveis, por exemplo, quando se refere ao flerte entre homens e homossexuais nos banhos públicos da cidade, a partir de um interessante, embora incomum, diálogo político entre corpos que desejam e corpos que desejaram. Esse procedimento literário, que desloca a melodia da letra, graças a constantes mudanças das vozes e das facetas do discurso, é que permitirá à escrita, como já mencionado, se dotar de um potencial performático cujas mobilidade e dinamismo alterarão, sensivelmente, a ritmicidade das *performances* de construção de sentido efetuadas pela recepção.

Essa atualização da memória, essa *performance* política de e na leitura, se dará na medida em que o leitor, performativamente, consiga rastrear essas *huellas* mnemônicas que simbolizam, de maneira mais ou menos codificada, um referencial histórico-político e conforme ele consiga perceber que o ritmo narrativo das crônicas não é linear, que ele tem seu curso alterado por mudanças sucessivas nos tons do discurso. Por essa razão, Lemebel solicitará da recepção uma atualização, isto é, a cada fratura, desvio, ruptura na lógica narrativa, uma atitude reflexiva e, talvez, engajada. Em outros termos, fragmentos de memória fundadores de *performances* (as dos leitores) ou, ainda, *performances* textuais da memória realizadas pelo escritor/performer fundadoras de *performances* do outro lado da página escrita, delineando um fluxo contínuo e de mão-dupla de *performances*/escritas e *performances*/leituras.

Esse performativizar a memória no âmbito textual ocorre quase sempre com a cooperação do sarcasmo, da burla e da ironia, que irrompem, bruscamente, no cenário temático da crônica; rupturas que quase sempre se desvinculam de uma abordagem político-histórica sobre a memória. Nas crônicas *Violeta persa, acrílica y pata mala* e *Cómo no te voy a querer* (o la microfísica de las barras), por exemplo, entre chacotas que realiza sobre os símbolos do comércio ambulante nas feiras dos bairros pobres de Santiago e entre a referência a uma temática

aparentemente futebolística, o autor injeta, violentamente, o fel – simbólico – de uma reminiscência pós-golpe. Justamente por realizar esse movimento de deslocamento, esse devir temático entre o pretensamente fútil e o ideologicamente politizado, podemos sinalizar a possibilidade de uma atuação performática por parte da recepção, promovida por esse distanciamento-deslocamento narrativo:

En este circo del mediodía se puede encontrar cualquier cosa. Desde la camilla ginecológica que recuerda la tortura de los muslos abiertos, miles de libros de la Editorial Quimantú deshojándose al sol, cacerolas abolladas de antes y después del golpe, boinas negras, bototos y rumbas de ropa milica evaporando el camuflaje verde oliva del terror, estatuas rojas con el puño en el bosillo (...)²⁹⁸

Pero más allá de la rivalidad por lo goles o el penal a último minuto, ellos saben que vienen de donde mismo, se recuerdan yuntas tras la barricada antidictadura y están seguros que la bota policial no hará diferencia al estrellarse en sus nalgas.²⁹⁹

O terceiro nível de exploração da memória de um contexto de repressão política se dá mediante a formulação de uma linguagem altamente simbólica, que se vale do sarcasmo e da burla, quando aproxima opostos conceituais habitualmente não colocados em comparação, quando, por exemplo, no trecho acima, o autor aproxima a simbologia de um instrumental médico ginecológico à aparelhagem de tortura utilizada pelos sistemas de repressão. Esse nível de tratamento da memória se relaciona, de maneira intrínseca, a uma tentativa escritural que visa promover um envolvimento objetivo da recepção, posto que sua configuração textual se sedimenta sobre um terreno árido e fragmentado pela multiplicidade artística e discursiva subjacente à sua construção, bem como pelo caráter de descontinuidade em relação ao seu aparecimento na espacialidade textual.

²⁹⁸ LEMEBEL, 1997, p. 108-109. “Neste circo do meio-dia se pode encontrar qualquer coisa. Desde a cama ginecológica que lembra a tortura dos músculos abertos, milhares de livros da Editora Quimantú desfolhando-se ao sol, panelas cheias de bolhas de antes e depois do golpe, boinas negras, botas e rumbas de roupa militar evaporando a camuflagem verde oliva do terror, estátuas vermelhas com o punho no bolso.”

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 33-34. “Ainda que exista rivalidade pelos gols ou pelo pênalti no último minuto, eles sabem que vêm de lá mesmo, se reconhecem companheiros atrás da barricada anti-ditadura e têm certeza que a bota policial não fará distinção para chutar suas bundas.”

Na crônica *Anacondas en el parque*, por exemplo, encontramos exemplos dessa maneira esfacelada e simbólica de tratar a memória por meio de exemplos como: “peluquería bonsay del corte milico”³⁰⁰ e na crônica *La Babilonia de Horcón* quando aproxima sarcasticamente as figuras de John Lennon e do *capitão general* (certamente Augusto Pinochet) para fazer menção a um contexto de repressão militar, ainda que em meio a referências do universo cinematográfico *western*, como, por exemplo, a do ator italiano Franco Nero:

Así se repitió como todos los veranos la lluvia de estrellas en la época del Festival de Viña. Por ahí se vio a Franco Nero revoloteando más viejo en un bar de moda. Y entre trago y trago lampareó el filo de Querelle en el índigo amargo de sus ojos. Pero nada de importancia, nada que contar, ni siquiera las noches de salsa en las casas de los retornados. O la visita secreta del **capitán general** que llegó un día disfrazado de artesa a comerse un mariscal a la caleta. Y nadie lo reconoció con el moñito y las gafas a lo John Lennon. Solamente el volado que le pidió un pito, le quedó sonando el "negativo, negativo" de su acento campechano.³⁰¹

No primeiro fragmento textual, é curioso constatar como o autor abusa dos significados que pode obter a partir do uso de uma linguagem tipicamente cabeleireira (cortar) e de outra relacionada com a técnica japonesa de cultivo de *bonsays* (podas, cortes, etc.) no tratamento daquilo a que mais se dedicaram os militares golpistas durante os anos setenta na América Latina.

Como já dito anteriormente, cabe lembrar que esses três níveis de abordagem da memória histórica não aparecem de forma organizada e facilmente delimitável. É perfeitamente possível encontrar fragmentos literários onde há, muitas vezes, a coincidência de dois ou três desses níveis, proporcionando ao texto um caráter cada vez menos linear e constante, no que se refere a ritmicidade e à previsibilidade semântica.

³⁰⁰ LEMEBEL, 1997, p. 9. “salão de beleza *bonsay* do corte militar”

³⁰¹ *Ibidem*, p. 23-24. “Assim se repetiu como todos os verões a chuva de estrelas na época do Festival de Viña. Por ali se viu Franco Nero flutuando mais velho em um bar de moda. E entre trago e trago lamparejou o fio de Querelle no índigo amargo de seus olhos. Mas nada importante, nada que contar, nem sequer as noites de salsa nas casas dos retornados. Ou a visita secreta do capitão general que chegou um dia disfarçado de artesa para comer um marisco a moda da caleta. E ninguém o reconheceu como o coquinho e os óculos a John Lennon. Somente o voado que lhe pediu um pito, ficou soando o ‘negativo, negativo’ de sua pronúncia campechana.”

No trecho literário transcrito abaixo, podemos identificar dois dos níveis aqui expostos como forma de discorrer sobre a memória da política de governo de Pinochet. Relativo ao primeiro deles, encontramos o número *setenta*, as palavras *guerra* e *exiliada*, verbetes tipicamente utilizados para descrever o contexto chileno de repressão política, portanto, conectados semanticamente a essa perspectiva histórica. Quanto ao terceiro nível, temos os sobrenomes Soto, González e Cayuqueo que, embora não se refiram a sujeitos concretos vinculados a órgãos de censura desse governo, podem sim personificar a existência de sujeitos repressores, uma vez que, por serem sobrenomes comuns no Chile – sendo, inclusive, um deles de origem mapuche, *Cayuqueo* –, são utilizados para nomear tiranos de verdade. Isso acontece quando eles são colocados lado a lado com símbolos e nomes – como *coliseo*, *Pompeyo*, *Vinicio* e *Tiberio* – que, deslocados de um contexto, o do Império Romano, caracterizam outro espaço histórico, similares quanto à tirania e ao absolutismo político:

La carne es flácida en estas termas romanas para **Pompeyo Soto, Vinicio Cayuqueo o Tiberio González**; viejos cónsules del **coliseo** que se enjuagan las charchas mientras escuchan a una loca **exiliada** contando sus comienzos en los baños del **setenta**. Como si en este lugar de nomeolvides no hubiera pasado la **guerra** y al regresar al país, después de haber recorrido los porno show europeos, mientras lloraba por la patria, lo primero que hizo bajándose del avión fue correr a los Baños Placer. Y mientras el taxi serpenteaba por una Alameda desconocida en sus torres de espejos y caracoles comerciales, ella rogaba que estuvieran allí; que la modernidad tardía en Chile no le hubiese derrumbado por lo menos ese recuerdo.³⁰²

Esse último fragmento literário corroboraria a existência de uma estética literária que pretende recuperar os destroços e as ruínas do ocorrido por meio de um movimento que Andreas Huyssen denominou *recodificação do passado*³⁰³, porque pressupõe, pela semântica do termo que

³⁰² LEMEBEL, 1997, p. 40-41. “A carne é flácida nestas termas romanas para Pompeyo Soto, Vinicio Cayuqueo ou Tiberio González; velhos cónsules do coliseu que enxáguam as pelancas enquanto escutam uma louca exilada contando seus começos nas saunas dos anos setenta. Como se neste lugar de nãoessesqueças não tivesse passado a guerra e ao regressar ao país, depois de ter percorrido os pornôs shows europeus, enquanto chorava pela pátria, a primeira coisa que fez descendo do avião foi correr para a Sauna Prazer. E enquanto o táxi serpenteava por uma Alameda desconhecida em suas torres de espelhos e caracóis comerciais, ela rogava que estivessem ali; que a modernidade tardia no Chile não lhe tivesse derrubado ao menos essa recordação.”

³⁰³ HUYSEN, 2000, p. 10.

a nomeia, uma leitura ou, ainda, uma re-leitura da memória que, seguramente, partirá de um olhar contestatário sobre seu objeto ou foco de interesse.

O que veremos nessas crônicas, então, será a exploração das ruínas históricas da memória para transformá-las em substância para uma releitura crítica de um passado e, muitas vezes, de um presente repressor. Se pensarmos nessas ruínas a partir da perspectiva contextual desse Chile forjado, recuperaremos destroços amargos, desgastados e corroídos, resultantes do desgaste do olhar repressor de instituições sociais, como a família, a igreja, a polícia e, principalmente, o poder político: “A cidade é o espaço da história porque é, ao mesmo tempo, concentração do poder social que torna possível a empreitada histórica, e consciência do passado.”³⁰⁴

Se essas ruínas são deslocadas para o presente, um presente que se supõe democrático, elas serão recuperadas a partir de um olhar duplo: o do escritor personagem do regime e o do escritor pós-regime. Um olhar dialético que colocará em um mesmo plano a dualidade, a ambigüidade do que somos hoje pela dimensão do passado que ainda é presente. Um jogo que não pretende resultar em uma equação de subtração, mas de adição, de complementação, caracterizando um trabalho de memória que Nelly Richard, citando Walter Benjamin, chama de *memória-sujeito*, aquela que “... não seja a memória passiva da lembrança reificada, [mas uma capaz] de formular enlaces construtivos e produtivos entre passado e presente (...)”³⁰⁵.

Pedro Lemebel, desse modo, trabalha a memória a partir de uma estetização subversiva do passado. Um movimento que pode, ainda, admitir a dimensão que Paul Ricœur

³⁰⁴ DEBORD, 1997, p. 116.

³⁰⁵ RICHARD, 2002, p. 69.

compreendeu como uma espécie de *passado futuro*³⁰⁶, uma vez que, se se subverte o passado de maneira a ironizá-lo, satirizá-lo e desconstruí-lo, com o concurso de procedimentos ambíguos e descontínuos – como o faz com muita habilidade o autor de *La esquina es mi corazón* –, poder-se-á pressupor a presença de uma crença utópica, ou não, de mudança. A presença de um potencial transformador da realidade que, ainda que concretizado apenas no plano literário, “revisa la historia y las grandes cartografías del poder, tratando quizá de identificar los intersticios por los que pudieran germinar los proyectos utópicos que la época impulsaba.”³⁰⁷

Diante do apresentado, podemos atribuir à textualidade de *La esquina es mi corazón* um posicionamento ideológico que pretende recuperar os traumas do passado ditatorial chileno, não somente para mantê-lo ativo no presente, por meio de um processo de *passados presentes*³⁰⁸, mas para re-significá-lo no plano literário, garantindo um outro olhar para a memória política. Assim, a partir de uma leitura da arquitetura da cidade, mais do que se evitar a desmemória, objetiva-se construir uma *memoria contra memoria*³⁰⁹. Uma memória alternativa contra os discursos oficiais que apagaram ou tentaram apagar o *outro*, pela censura de sua voz e de seus ideais pelo assassinato arbitrário de seus corpos.

Entender a perspectiva mnemônica histórica nessa obra, a partir dessa noção de *passados presentes*, é tentar compreender os motivos que justificam serem as crônicas de Lemebel, por abordarem essa temática, tão atuais, isto é, de terem ainda grande relevância social, histórica e política para uma reflexão presente sobre certos comportamentos sociais e práticas coletivas. Refiro-me ao fato de que, recentemente, precisamente no dia 17 de setembro de 2006,

³⁰⁶ RICCEUR, *apud* JELIN, 2002, p. 39.

³⁰⁷ MORAÑA, 2004, p. 131. “revisa a história e as grandes cartografias do poder, tratando talvez de identificar os interstícios através dos quais se possam germinar os projetos utópicos que a época impulsionava.”

³⁰⁸ HUYSEN, 2000, p. 9.

³⁰⁹ JELIN, 2002, p. 6. “memória contra memória”

foi publicada, pelo jornal chileno *La Nación*, a crônica “Arréglate, Juana Rosa”³¹⁰, do livro *La esquina es mi corazón*, provavelmente como instrumento e pretexto para uma crítica às festas comemorativas do dia da independência do Chile, além de querer sinalizar, na minha opinião, que esse país ainda não pode festejar, com coerência, um processo de libertação, se ainda mantém livres e sem julgamento sujeitos que, durante quase 20 anos, oprimiram econômica, humana e socialmente um país.

³¹⁰ LEMEBEL, 2006a. http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060916/pags/20060916210139.html.

5 CONCLUSÃO

Em abril de 2006, após várias tentativas frustradas, consegui, finalmente, um contato com Pedro Lemebel por meio de duas mensagens de correio eletrônico. Na primeira delas, o escritor me falava sobre sua satisfação em saber que eu investigava seu livro *La esquina es mi corazón*, na opinião dele, a melhor de todas as obras que tinha escrito até o momento. Na segunda mensagem enviada, entretanto, confessava – para meu desgosto – que se encontrava demasiado ocupado para responder todas as minhas perguntas (foram muitas, confesso). Nessa última mensagem pude vislumbrar com mais nitidez e em caráter definitivo o Lemebel cortante que habitava as páginas de *La esquina es mi corazón*.

Quase um ano me separa dessa última mensagem. No início, esperei, com ansiedade, que esse tempo de descanso viesse e o escritor, finalmente, esclarecesse uma série de perguntas sem respostas que vinha acumulando nesses dois anos de pesquisa. Esse tempo não veio e a revelação das idéias, do lugar de enunciação fictício ou real (não importava mais) ficaram para ser refletidos, discutidos, supostos, subentendidos nas linhas, nas entrelinhas de seus textos e não, como imaginava, dialogando com o escritor. O autor não se revelou, seu texto, no entanto, sim. Se os dois coincidem, não sei. Prefiro sustentar que não. O importante de fato foi ter tido a chance de estudar sua obra sem a interferência direta de suas opiniões. Ao menos assim, a obra se emancipava definitivamente de seu autor.

Sem a muleta das opiniões do escritor, me esforcei em escutar o que o texto me dizia, analisar seu potencial de representação independente se nessa espacialidade literária estariam necessariamente representadas as idiossincracias do lugar de enunciação de um escritor *gay*, de esquerda, dissidente, etc.. Fato que indicava que a análise do valor literário dos textos de Lemebel

se encontrava e se encontra relacionado muito mais com o trabalho criativo, com os aspectos formais e conceituais, com os parâmetros estéticos e artísticos presentes em seus textos que com um reducionismo sexista que vincula como variáveis absolutamente determinantes gênero e escrita.

La esquina es mi corazón, nesse sentido, avessa à improdutiva categorização de literatura de minorias oferecia à recepção a possibilidade da visualização de uma maneira *outra* de conceber a materialidade literária, da percepção de uma postura singular, uma subjetividade artística distinta por meio da qual pudesse se relacionar, de modo ativo, com o texto:

... não existe transformação do sistema de relações sociais sem uma alteração das regras do discurso simbólico, que ordena e formula o sentido. Da alteração dessas regras é que pode nascer novas figurações do pensamento, novos estilos de fala, novas constelações do imaginário, para abrir a subjetividade aos registros figurativos de uma outridade...³¹¹

Por constituir-se como uma obra polifônica e dialógica que lança mão de um arsenal artístico e estilístico heterogêneo, ainda que aparentemente antagônico, na fundamentação de seus alicerces, encontrei estímulo para realizar um estudo mais detalhado de sua materialidade, de sua espacialidade. Espacialidade que, ao desestabilizar e resignificar os lugares-comuns relativos ao uso de ferramentas e procedimentos escriturais da tradição literária, foi capaz de produzir um texto performatizado e espetacularizado no qual a letra se encontrava imersa em um substrato artístico e ideológico dinâmico e camaleônico cujos ritmos discursivo e semântico se encontravam travestidos de tal forma que, para uma interação com ele, fazia-se necessária um comprometimento concreto do leitor com essa mobilidade, com esses diversos disfarces simbólicos constitutivos desse discurso. Um envolvimento da recepção de fundamental importância para a construção do sentido do texto literário lido, sinalizando para o fato de que a letra performatizada na materialidade literária solicitava ou exigia uma *performance* do outro

³¹¹ RICHARD, 2003, p. 167.

lado da página, posto que o percurso artístico delineado é, por essência, polivalente, caracterizando uma “... disolución del pensamiento unitario y la desintegración del yo como modos de celebrar la multiplicidad, la heteroglosia, el collage, la prótesis y el añadido.”³¹²

A dimensão da *performance* na letra não se restringia, entretanto, ao âmbito formal. Nos capítulos segundo e terceiro desta dissertação, dei relevância ao tratamento diferenciado dado por Lemebel a duas temáticas incomuns para uma abordagem literária aos moldes canônicos: subversões na cartografia de espaços públicos urbanos mediadas pelo corpo e pelo desejo e diálogo entre o tratamento da memória histórico-política e a abordagem de uma outra perspectiva sua, a do gênero, ignorada e estigmatizada não só pelos meios de comunicação, mas, de igual maneira, pelo universo literário editorial.

Desse modo, nesses dois capítulos em especial, mas de modo semelhante no primeiro, foi possível identificar, uma vez mais, o caráter performático do texto literário verbal, a partir da observação de uma dedicação significativa do autor à exploração da temática do corpo humano que, ainda que cerceado, censurado e degradado por imposições de natureza social, comportamental e político-ideológicas, era capaz de subverter os esquemas funcionais de uso dos espaços urbanos em favor da satisfação do *principio de prazer*, dos anseios do corpo desejante, bem como performatizar o modo habitual de tratamento da memória histórica, abordada, quase sempre, com uma aura de seriedade, por colocá-la em diálogo com a memória traumática e de glória do gênero. Isso significa, em outros termos, que as pretensas definições de uso da espacialidade urbana e da abordagem da cartografia mnemônica podiam ser, tal como a materialidade literária, performatizadas no contexto da obra aqui estudada, isto é, re-significadas,

³¹² HIDALGO, In: ALEMÁN, Manuel Maldonado; CEBALLOS, Miriam Palma (eds.), 2003, p. 76. “... dissolução do pensamento unitário e a desintegração do eu como modos de celebrar a multiplicidade, a heteroglosia, a colagem, a prótese e o acréscimo.”

por serem esses conceitos também susceptíveis a mudanças, a alterações, a deslocamentos e a revisões.

Por todas essas razões, foi possível constatar, na obra de Pedro Lemebel, uma maneira distinta de expressão artística e de representação de idéias estruturada por uma filosofia que rechaça linearidades, proibições quanto aos supostos limites estéticos, obrigatoriedade da existência de transparência e objetividade textuais, muitas vezes inteligíveis, para assumir uma outra que tem como pontos de partida o deslocamento, o travestismo, a espetacularização, a pulsão vital do corpo e o dialogismo, compondo, por essa razão, uma escritura performática. Um procedimento escritural do *entre-lugar, espaço liminar* que induz o leitor a se colocar em uma posição de dúvida e de desconfiança permanentes, incitando-o à obtenção de informações extra-texto que o ajudem a responder às muitas perguntas que certamente girarão em sua consciência, para, então, poder formular uma opinião mais delimitada sobre o conteúdo vertido nesses textos: “La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico que reflexiona y por el propio escritor que vuelve a reproducirse.”³¹³

A existência de um potencial performático-espetacular na escrita de Lemebel se define não somente porque podemos identificar nela um corpo político, ideológico e sexual atuante, como uma sombra permanentemente latente que lhe garante a existência de uma dimensão de ação transgressora, mas porque a própria escrita se faz corpo, corpo performático, pelo poder de interação subjacente às suas linhas, que possibilitam aos seus leitores desencadear ações ou perturbações, ainda que, em um primeiro momento, apenas a um nível psicológico. Ações estas que, provavelmente, poderão ocasionar o surgimento ou a manifestação de respostas

³¹³ JAUSS, 2000, p. 162. “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários pelo leitor receptor, pelo crítico que reflete e pelo próprio escritor que de novo se refaz.”

em um nível artístico, social ou político, provocando momentos reais de reflexão e análise sobre o conteúdo dos textos lidos:

La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencia de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera. La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la interacción entre comunicación y receptor como en las correlaciones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución.³¹⁴

Escrita, corpo e memória, em *La esquina es mi corazón*, compreendidas como espacialidades performáticas pelo fato de possuírem, no conteúdo e na forma de sua concepção, a inserção clara de um lugar de enunciação político e estético. Assim, o projeto criativo lemebeliano está propositalmente inserido em um fazer literário que compreende a arte como compromisso político, porque, conforme assinala Hugo Achugar, “... la aspiración a la neutralidad es otra utopía pero una utopía falsa.”³¹⁵. Um texto também caracterizado como um instrumento carregado de futuro diante da constatação de que a dimensão crítica subjacente às suas linhas extrapola os limites de um fazer artístico reduzido a mero objeto de decoração, convertendo-se em uma manifestação artística capaz de mobilizar as pessoas precisamente porque seu projeto de criação não se encontra limitado a uma reflexão tão-somente sobre si

³¹⁴ JAUSS, 2000, p. 158-159. “A vida histórica da obra literária não pode se conceber sem a participação ativa daqueles aos quais se dirige, pois unicamente por esta mediação entra a obra no modificável horizonte de experiência de uma continuidade na qual se realiza a constante transformação da simples recepção em compreensão crítica, da recepção passiva em recepção ativa, das normas estéticas reconhecidas em uma nova produção que as supera. A historicidade da literatura, tal como seu caráter comunicativo, pressupõe uma relação de diálogo e ao mesmo tempo de processo, entre a obra, o público e a nova obra, relação que pode ser concebida tanto na interação entre comunicação e receptor quanto nas correlações entre pergunta e resposta, entre problema e solução.”

³¹⁵ ACHUGAR, In: HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika (eds.), 1994, p. 234. “... a aspiração à neutralidade é outra utopia, mas uma utopia falsa.”

mesmo, mas também sobre os sujeitos, posto que parte do princípio de que : “¿Cómo va el arte a mover a los hombres, si él mismo no es afectado por el destino de ellos?”³¹⁶

Justamente por manter essa estreita vinculação com o político, seus textos possuirão um potencial performático suficientemente capaz de não deixar que ninguém o afronte, isento de uma reação, para o bem ou para o mal. Desde a negação ou o rechaço, à indiferença à predisposição e ao desejo de intervir na materialidade do objeto artístico lido, assumindo, assim, a possibilidade da existência da qualidade de um *continuum* entre obra e leitor.

Esse potencial de *performance* afeta a recepção, do mesmo modo, por possuir um caráter de universalidade intrínseco, uma capacidade de abarcar realidades e anseios comuns de diferentes sujeitos das mais diversas localidades. A partir dessas *outras vozes* que ganham voz na escritura de Pedro Lemebel – discurso que sustenta o conceito *homossexual* como uma construção cultural que engloba alguns lugares sociais agredidos pelo sistema neoliberal e globalizante, permitindo uma possibilidade outra de imaginar o mundo, de pensar a si mesmo e de questionar um *falocentrismo* arraigado –, o autor desenvolverá essa dinâmica performático-espetacular no tratamento do texto literário, do espaço público e da memória em seus textos.

Nessa nova maneira de compreender o fazer literário, serão outros os mecanismos que operarão e outras formas expressivas que levarão adiante a narrativa, respondendo a uma sensibilidade ou subjetividade artística na qual a vinculação com a realidade concreta, graças à construção de um discurso crítico bem comportado, com jogos de linguagem mais ou menos previsíveis, não serão suficientes para dar conta de externar uma maneira de ler o mundo advinda de um sujeito autoral (escritor) e temático (personagens) cujos lugares de enunciações são marginais, em muitos os sentidos.

³¹⁶ BRECHT, 1973, p. 178. “Como pode a arte motivar os homens se ela mesma não é afetada pelo destino deles?”

As intenções de crítica na escrita de Lemebel, portanto, não desejam simplesmente repetir o velho discurso dos oprimidos, nem se sustentar pela escusa do uso de um lugar de enunciação que parta da perspectiva dos marginalizados; muito menos levantar bandeira de uma classe, grupo social ou sexual específico. A questão identitário-genérica apresentada nas crônicas de Lemebel, ao contrário, segue tanto o modelo de representação identitária de Paul Gilroy, concebido a partir do conceito de *lógica do acoplamento*³¹⁷, no lugar da *lógica da oposição binária*, quanto os de *negociação* e de *deslocamento mútuo*, apresentados por Stuart Hall, visto que o fundamento filosófico que a norteia é a dialética hegeliana e não uma outra onde os opostos se encontrem desvinculados uns dos outros:

Estamos constantemente em negociação, não como um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva. Essa é a questão mais difícil da proliferação nos campos das identidades e antagonismos: elas freqüentemente se deslocam entre si.³¹⁸

Em vista disso, o escritor trata de criar uma narrativa de experimentação a partir da qual possa questionar a necessidade do uso de um modelo de escrita e de discurso literário padrão, isto é, daquele que se atém a uma correção sintático-ortográfica e a uma sujeição temática bem comportada. Por isso, nada em Lemebel pode ser considerado gratuito, univalente, equivocado, ingênuo. Tudo é proposital, porque, como afirma o próprio autor: “... la rabia es la tinta de mi escritura.”³¹⁹ De uma escrita assim, dessa maneira, só podíamos esperar algo explosivo e pulsante, porque “... la experiencia de la literatura es la experiencia misma de la dispersión, es la aproximación a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que es sin sentido, sin acuerdo, sin derecho: el error y el afuera, lo incomprendible y lo irregular.”³²⁰

³¹⁷ HALL, 2003, p. 345.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 346.

³¹⁹ LEMEBEL, 2004a. <http://www.lettras.s5.com/pl180804.htm>. “... a raiva é a tinta da minha escrita”

³²⁰ BLANCHOT, 2005, p. 242. “... a experiência da literatura é a experiência do que é sem sentido, sem acordo, sem

Entre uma corporeidade humana ávida por subverter esquemas de condutas sexuais claustrofóbicas e outra corporeidade política muitas vezes silenciada por tentar combater outros esquemas repressores, vejo a memória performatizada na letra, na medida em que o corpo pode ser identificado como mediador, como ponte que possibilita um diálogo entre o político e o sexual, entre o corpo do leitor/performer e a *performance* da memória do corpo na letra, porque “... o que na *performance* oral pura é realidade provada, é, na leitura, da ordem do desejo. Nos dois casos, constata-se um envolvimento forte do corpo”³²¹, porque ele é “o peso sentido na experiência que faço dos textos.”³²²

Esse envolvimento do corpo do autor na letra ocasiona, como consequência, uma envolvimento do corpo do leitor na interação com a narrativa, desencadeada por uma sensação de incompletude ou de não-linearidade textual e conceitual que força a recepção a interagir com o texto, a buscar uma totalização de sentido para ele, uma vez que essa totalidade se localizará justamente no processo de construção de significado que o receptor realizará com ele e não propriamente nele.

A performatização da memória no contexto urbano em Pedro Lemebel se inscreve no domínio das questões da identidade genérica e política do ser humano, de escolhas que abarcam uma gama significativa de sujeitos que se sentem ou se sentiram vítimas do ceticismo de gênero sexual e da arbitrariedade militar posta em funcionamento, nos anos setenta, no Chile. Duas realidades que, longe de serem um memória reservada a um espaço fixo e bem delimitado na H(h)istória, é realidade constatável na contemporaneidade que ainda peca por ignorar a importância da justiça social e política, bem como do respeito aos direitos humanos. Assim, o trabalho com a memória nos textos de Lemebel contradiz o que Piglia expõe quando afirma que

direito: o erro e o fora de lugar, o incompreensível e o irregular.”

³²¹ ZUMTHOR, 2000, p. 40.

³²² *Ibidem*, p. 28.

“La memoria sirve para olvidar”.³²³, justamente porque o autor se vale da memória, em *La esquina es mi corazón*, para insistir em abordar temas que não se deve, por direito ou dever, esquecer: o respeito à liberdade de ir e vir do ser humano, bem como seu livre arbítrio na definição de suas opções sexuais e políticas.

A memória do gênero e a memória histórico-política, abordadas no livro de Pedro Lemebel, ainda que inseridas numa perspectiva pós-moderna de representação, têm como tarefa garantir a execução do movimento que Andreas Huyssen denominou *musealização do passado* que teria por finalidade proteger a memória contra a “obsolescência e o desaparecimento”³²⁴. Tarefa esta que corrobora a reflexão de Elizabeth Jelin que compreende a memória como uma operação que visa dar sentido ao passado³²⁵, a partir do que Teixeira Coelho Neto, em seu livro *Moderno e pós-moderno: modos & versões*, entendeu como uma atividade de análise, de reflexão:

... o pós-modernismo não seria um movimento de retorno ao passado (portanto, conservador ou reacionário) mas um processo de ana-lise, de ana-mnese (ana-ação ou movimento contrário) para poder refletir, para poder lembrar.³²⁶

Evitar a *desmemória* a partir de um processo que não conceba seu exercício como um trabalho de resgate puro e simples, mas de re-significação, de performatização, que visa a uma crítica do passado no presente, com vistas a uma projeção no futuro, nos mostra o quão significativo pode e deve ser o papel da literatura:

... there is an effort to remember that is expressive of the need to create spaces where one is able to redeem and reclaim the past, legacies of pain, suffering, and triumph in ways that transform present reality. Fragments of memory are not simply represented as flat documentary but constructed to give a ‘new take’ on the old, constructed to move us into a different mode of articulation.³²⁷

³²³ FIGLIA, 1986, p. 91. “A memória serve para esquecer”

³²⁴ HUYSEN, 2000, p. 28.

³²⁵ JELIN, 2002, p. 33

³²⁶ COELHO NETO, 2001, p. 76.

³²⁷ RENDELL, 2000, p. 204-205. “Há um esforço para recordar que é expressivo de uma necessidade de criar espaços nos quais alguém seja capaz de resgatar e reclamar o passado, heranças de dor, sofrimento e triunfo de modo a transformar a realidade presente. Fragmentos de memória não são simplesmente representados como um

Considerar, portanto, a existência de uma *desconstrução* nos usos sociais dos espaços urbanos, na espacialidade da escritura literária ou no tratamento das cartografias da memória histórico-política e do gênero, presentes nos textos de Lemebel, não significa implodir a concretude do já existente, isto é, implodir a arquitetura constituinte dessas espacialidades em favor da construção de algo absolutamente novo. Ela visa, primeiramente, a uma alteração desse já existente³²⁸, para uma nova leitura e utilização estética, social, cultural desses *meios*, graças a um processo de re-apropriação, de reconstrução.

documentário plano, mas construído para dar um novo toque ao antigo, construído para nos mover dentro de um diferente modo de articulação.”

³²⁸ Compreendo essa alteração nos termos de Derrida que entende que “desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição.” (DERRIDA, 2001, p. 48)

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Fin de siglo: reflexiones desde la periferia. In: HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika (eds.). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Editorial Langer Verlag, 1994.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Las voces de los personajes marginados de Juan Radrigán. In: III Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2004, Florianópolis. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Marcos%20Antonio%20Alexandre.doc>. Acesso em: 18/04/2006.

AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Barcelona: Paidós, 2000.

AMÍCOLA, José. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAGDAD RAP. Direção de Arturo Cisneros. Pamplona, Espanha: Artsaia Producciones, 2004. 75 min.

BAJTÍN, M. M.. El problema de los géneros discursivos. In: BAJTÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*. 4ª. ed.. México: Siglo Veintiuno Editores, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. 10ª ed.. Madrid: Cátedra, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.

BOGARIRÉV, P. G.. O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular. In: SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 243-248.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.

BOOTH, Wayne C.. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Trad. de J. Fontcuberta. Barcelona: Ediciones Península, 1973.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro (tomo 2)*. Trad. de Nélide Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

CAMPO, Alicia del. Purificación y duelo: el rito como rearticulación cristiana de la identidad nacional en *Canto Libre*. In: CARREIRA, André Luiz Antunes *et al.* (orgs.). *Mediações performáticas latino americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004. p. 117-144.

CAMPRA, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores, 1987.

CARREIRA, André Luiz Antunes *et al.* (orgs.). *Mediações performáticas latino americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

CARREIRA, André Luiz Antunes *et al.* (orgs.). *Mediações performáticas latino americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2004.

CELAYA, Gabriel. *Poesías completas I*. Madrid: Visor Libros, 2001.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DE LA SERNA, Ramón Gómez. *Ensayo sobre lo cursi*. Madrid: Moreno-Ávila Editores, 1988.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

DÉLANO, Manuel. Un militar chileno revela que el piloto de Pinochet arrojó al mar a detenidos. *Diario El País*, Madrid, 26 jun. 1999. Disponível em: <<http://www.ua.es/up/pinochet/noticias/6pin261.htm>>. Acesso em: 09/10/2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptível. In: _____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4, p. 11-114.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. In: _____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3, p. 83-115.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Sobre alguns regimes de signos. In: _____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 2, p. 61-108.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DIARIO EL PAÍS. Un homosexual es asesinado cada dos días en América Latina, según un informe. *Diario El país*, Madrid, 10 out. 2006. Disponível em: <http://www.elpais.es/articulo/sociedad/homosexual/asesinado/dias/America/Latina/informe/elpporsoc/20061010elpepusoc_1/Tes/>. Acesso em: 08/10/2006.

DORFLES, Gillo. *Kitsch: the world of bad taste*. London: Studio Vista, 1969.

DUARTE, Eduardo de Assis; SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1979

EL PAÍS LA MIRADA DEL TIEMPO. La Transición. *Diario El País*, Madrid:, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema v.3*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade v.1: vontade de saber*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 21ª ed.. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Roberto. *Tesudos de todo o mundo, uni-vos!*. São Paulo: Siciliano, 1995.

FREIRE, Roberto; BRITO, Fausto. *Utopia e paixão*. 3ª. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

GIESZ, Ludwig. *Fenomenología del kitsch: una aportación a la estética antropológica*. Trad. de Esther Balaguer. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUATTARI, Félix. Espaço e corporeidade. In: GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 153-165.

HABERMAS, Jurgen *et al.*. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERRERA, Catalina. Lanza trailer de “Divine, la película” en Valparaíso. *OpusGay*: el primer periódico gay de Chile, Santiago de Chile, 05 set. 2006. Disponível em: <<http://www.opusgay.cl/1315/article-74600.html>>. Acesso em: 24/09/2006.

HIDALGO, Juan Carlos. La centralidad de los márgenes: la figura homosexual en la literatura inglesa. In: ALEMÁN, Manuel Maldonado; CEBALLOS, Miriam Palma (eds.). *Márgenes y minorías en la literatura*. Madrid: Ediciones del Orto, 2003.

HOISEL, Evelina. Apresentação no colóquio “Passagens da Modernidade: Centenário Cyro dos Anjos”. Faculdade de Letras / UFMG, 2006. 27 a 29 de setembro de 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

<http://elortiba.galeon.com/lemebel.html>. Acesso em: 19/04/2006.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento e mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

JAYME, Juliana Gonzaga. *Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: pensando a construção de gêneros e identidades*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/2002/np13/NP13JAYME.pdf>>. Acesso em: 09/02/2006.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.

KOHUT, Karl; SARAVIA, José Morales (eds.). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt/Main: Vervuert, 2002.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo, gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEAL, Juliana H. G.. Apresentação do trabalho “A *performance* na letra em Pedro Lemebel” na sessão de comunicações intitulada “Linguagens performáticas na América Latina” do Núcleo de Estudos Artes Performáticas (NELAP) na VI SEMANA DE EVENTOS DA FACULDADE DE LETRAS da UFMG. Belo Horizonte / MG, 2006a.

LEAL, Juliana H. G.. Gênero e escrita. *Revista Ártemis*, Paraíba, número 5, dez. 2006b. Disponível em: <http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero5/artigos/artigo_09.pdf>. Acesso em: 27/01/2007.

LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. 4ª. ed.. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

LEMEBEL, Pedro. *Adiós mariquita linda*. Barcelona: Mondadori, 2006a.

LEMEBEL, Pedro. Arréglate, Juana Rosa. *La Nación*, Santiago de Chile, 17 de septiembre de 2006b. Disponível em: <http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060916/pags/20060916210139.html>. Acesso em: 08/10/2006.

LEMEBEL, Pedro. Chile: Las mujeres del Frente (o estrategias de cazuela y metraca). *Revista Punto Final*. Disponible em: <<http://www.lahaine.org/internacional/historia/chilemujeres.htm>>. Acceso em: 18/04/2005.

LEMEBEL, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998a.

LEMEBEL, Pedro. *El baile de máscaras de Pedro Lemebel*. Proyecto Patrimonio. Entrevista concedida a Iván Quezada. Disponible em: <<http://www.letras.s5.com/lemebel8.htm>>. Acceso em: 18/06/2004.

LEMEBEL, Pedro. *Es necesario liberar algunas perversiones*. Proyecto Patrimonio. Entrevista concedida a Andrés Gómez B.. Disponible em: <<http://www.letras.s5.com/lemebel6.htm>>. Acceso em: 13/06/2004.

LEMEBEL, Pedro. *Juego de máscaras*. Revista de Libros de El Mercurio, 12 agost. 2005. Entrevista concedida a Álvaro Matus. Disponible em: <<http://www.letras.s5.com/pl2609051.htm>>. Acceso em: 10/09/2006.

LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón: crónica urbana*. 2ª. ed.. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.

LEMEBEL, Pedro. *La homofobia es un perro al acecho en cada esquina*. Santiago de Chile. Entrevista concedida a Eduardo Cobos. Disponible em: <http://www.geocities.com/contranatura_ucv/CienSoc.htm>. Acceso em: 03/02/2006.

LEMEBEL, Pedro. *La rabia es la tinta de mi escritura*. Diario Clarín, Buenos Aires, 14 agost. 2004a. Suplemento Ñ. Entrevista concedida a Flavia Costa. Disponible em: <<http://www.letras.s5.com/pl180804.htm>>. Acceso em: 04/02/2006.

LEMEBEL, Pedro. *La yegua silenciada*. Revista Hoy, número 1072 del 9 al 15 de febrero de 1998b. Entrevista concedida a Maurren Schaffer. Disponible em: <www.letras.s5.com/pl250404.htm>. Acceso em: 19/07/2006.

LEMEBEL, Pedro. *Los varios rostros de Lemebel*. Casa de las Américas: centro de investigaciones literarias. Entrevista. Disponible em: <<http://www.casa.cult.cu/semanautor/lemebel/iframeentrevista.htm>>. Acceso em: 19/07/2006.

LEMEBEL, Pedro. *Loco afán*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

LEMEBEL, Pedro. *Vamos todos juntos a la marcha, pero cada uno va con sus diferencias*. A fondo con: Pedro Lemebel. Revista Mercado Negro, Santiago de Chile, 2004b. Entrevista concedida a Camilo Lagos. Disponível em: <http://www.mercadonegro.cl/sentrevistas/entrev_lemebel_07.htm>. Acesso em: 25/04/2006.

LEMEBEL, Pedro. *Zanjón de la aguada*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 4ª. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

MARÍAS, Javier. La intromisión que no para. *Revista El País Semanal*, Madrid, número 1528, p. 98, enero de 2006.

MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Tarus Ediciones, 1982.

MOLES, Abraham A.. *O kitsch*. 2ª ed.. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

MOLES, Abraham. *El kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

MORAÑA, Mabel. *Crítica impura: estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MOVIMIENTO DE INTEGRACIÓN Y LIBERACIÓN HOMOSEXUAL. *Recuerdan a víctimas de discoteca gay Divine con lanzamiento de trailer sobre el trágico incendio*. Santiago de Chile. Disponível em: <<http://www.movilh.org/modules.php?name=News&file=article&sid=433>>. Acesso em: 23/09/2006.

MUÑOZCOLOMA. Arte conceptual y experimental chileno: un mal repaso histórico donde cerdos, yeguas, peces y perros bailan al ritmo del Mambo nº 5. *Escáner Cultural*, Revista Virtual de Arte de Vanguardia y Cultura General, n. 75, año 7. Santiago de Chile, agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/escaner75/mc.html>>. Acesso em: 30/04/2006.

NASCIMENTO, Luciana Marino do. *Belo Horizonte: a cidade de papel*. In: Revista Em tese v.3, ano 3. Belo Horizonte: Pós-Lit FALE/UFMG, dez./1999. p. 67-75.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Maria Antonieta. Performance e mímica: processos de tradução no Cone Sul. *Cadernos de Tradução*, nº VII. PGET - Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC: Florianópolis, 2001. p. 247-258. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/download/7/pdf/MariaAntonieta_Cadernos7.pdf>. Acesso em: 09/02/2006.

PERLONGHER, Nestor. *Teritórios marginais*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1988.

PÉROTIN-DUMON, Anne. Las crónicas de Pedro Lemebel y la identidad homosexual en Chile, 1980-1990. *Institute of Latin American Studies*, University of London. Disponível em: <<http://www.generando.cl/documentos/Sexualidades/cronicas.pdf>>. Acesso em: 17/04/2006.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986.

POZO, Alejandra. Bodies of artits in full action: performances at and around the sixth Havana Biennial. *Art Nexus*, nr. 26, oct-dec/1997. *Universes in Universe*. Disponível em: <http://www.universes-in-universe.de/artnexus/no26/pozo_eng.htm>. Acesso em: 30/04/2006.

PRIETO S., Antonio. En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. (notas para una conferencia), 13 de septiembre de 2002. Disponível em: <<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>>. Acesso em: 10/02/2006.

QUIROZ, Rodrigo. Las Yeguas del Apocalipsis: el último relincho. *La Nación*, Santiago de Chile, 18 abril. 2004. Disponível em:

<http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20040417/pags/20040417185040.html>. Acesso em: 30/04/2006.

RADIO TIERRA. Chile. Santiago de Chile. Disponível em: <http://www.radiotierra.cl/radio_tierra_jl/escucha_chile.html>. Acesso em: 23/06/2006.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. *Diálogos Latinoamericanos*, número 004. Universidad de Aarhus, p. 47-57, 2001. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>>. Acesso em: 09/08/2006.

RAVETTI, Graciela. *Narrativas performáticas*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.

RAVETTI, Graciela. *O corpo na letra: o transgênero performático*. In: CARREIRA, André *et al.* (orgs.). Mediações performáticas latino americanas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2003. p. 81-90.

RAVETTI, Graciela. *Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência*. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (orgs.). O corpo em performance. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-61.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: <<http://www.rae.es>>.

RENDELL, Jane *et al.* *Gender space architecture: an interdisciplinary introduction*. London: Routledge, 2000.

REVISTA EL MONO AZUL. *La vuelta de El Mono Azul por Rafael Alberti*. Agosto de 1936 – febrero de 1939, 47 números. Germany: Verlag Detlev Auvermann KG, 1975.

REVISTA INTRAMUROS. Disponível em: <http://www.umce.cl/revistas/intramuros/intramuros_n09_910.html>. Acesso em: 19/04/2006.

RICCEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROJO, Sara. Nuevas maneras de perfilar los procesos identitarios en América Latina. *Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios Segunda Etapa*, n. 08, v. 6. Mérida / Venezuela: Universidad de los Andes, 2002a. Disponível em: <http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol6num8/sara_rojo.pdf>. Acesso em: 28/04/2006.

ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Itália*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002b.

SAID, Edward W.; SOARES, Pedro Maia. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. 3ª. ed.. Madrid: Cátedra, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SARDUY, Severo. *Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

SARDUY, Severo. *Obra completa tomos I e II*. Gustavo Guerrero; François Wahl (coords.). Madrid, Barcelona, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1999.

SARDUY, Severo. *Entrevistas con Severo Sarduy*. Entrevistas concedidas a Jean Michel Fossey. Disponível em: <<http://www.habanaelegante.com/Spring2002/Barco.html>>. Acesso em: 24/07/06.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. Tradução Dandara. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schecner.htm>. Acesso em: 09/02/2006.

SEBRELI, Juan José. Ciudad en crisis. In: *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 606*, diciembre de 2000. Madrid: s/l, 2000. p. 89-92

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños / Universidad Alcalá de Henares. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: _____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 2000.

TAYLOR, Diana. El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *HEMISPHERIC INSTITUTE*. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>>. Acesso em: 17/02/2006.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002, p. 13-45.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Tradução de Marcela Fuentes. *HEMISPHERIC INSTITUTE*. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf>>. Acesso em: 17/02/2006.

UMA ONDA NO AR. Direção de Helvécio Ratton. Quimera Produções: Brasil, 2002. 92 min.

VALESKA, Olga. Miragem olhares: a presença perturbadora do “outro”. In: *Revista Em tese* v.3, ano 3. Belo Horizonte: Pós-Lit FALE/UFMG, dez./1999. p. 87-95.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do Espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

WIGOZKI, Karina. El discurso travesti o el travestismo discursivo en “La esquina es mi corazón: crónica urbana” de Pedro Lemebel. Disponível em: <<http://www.class.uh.edu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>>. Acesso em: 26/10/2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.