

# A ESCRITA/PERFORMANCE DE DIAMELA ELTIT

Denise Araújo Pedron\*  
Teatro Universitário - EBAP/UFMG

## RESUMO

Esse artigo toma o performático e sua disseminação como “uma das vias privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea”;<sup>1</sup> e tem como objetivo pensar em que medida a escrita se faz performance, mais especificamente, em que medida a escrita de Diamela Eltit pode ser considerada performática.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura, performance, Diamela Eltit

Não penso a leitura de um livro como um mecanismo para eliminar a incerteza, muito pelo contrário, a leitura de um livro deveria aprofundar a incerteza e torná-la ativa e pulsante. O problema reside no excesso de certezas que nos oferece a realidade neoliberal: duvidar, indagar, interrogar é a proposta mais apaixonante que oferece um livro literário. No caminho da incerteza.

Diamela Eltit

## AUTORA/PERFORMER

O borrar das fronteiras dos gêneros literários, a ausência de narrativa linear, a forte presença do corpo na escrita, o tratamento de temas que tangenciam seu lugar de enunciação de artista, mulher, latino-americana, e o diálogo efetivo e simbólico com o contexto ditatorial são aspectos que nos permitem pensar a escritora chilena contemporânea Diamela Eltit como uma autora/performer.

Sua escrita pode ser vista ao mesmo tempo como lugar de resistência e prática radical de experimentação de linguagem. Em toda produção da autora é perceptível a utilização de procedimentos narrativos bastante diferenciados, desde o testemunho transcrito em *El Padre Mío*, passando pelas cartas em *Los vigilantes*, até o roteiro de

---

\* [denisepedron@gmail.com](mailto:denisepedron@gmail.com)

<sup>1</sup> RAVETTI. *O performático como uma forma do político na cultura contemporânea*.

cenar a serem filmadas, as poesias e reflexões metalinguísticas de *Lumpérica*. Além disso, em muitos de seus romances, a noção de personagem é borrada; o que aparece são *personas* que se travestem continuamente, sendo capazes de ocupar lugares míticos e arquetípicos, adquirindo através da literatura múltiplas identidades.

Para focar a literatura numa perspectiva performativa – tomando o termo entre outras acepções como um operador de inserção da voz do sujeito no mundo – é preciso perguntar: em que medida o lugar de enunciação de um sujeito se faz presente em sua ficção? E também até que ponto o autor ocupa um lugar equivalente ao do performer, construindo sua arte a partir de questões autorreferenciais?

Assumindo lugar similar ao do performer, travestindo-se nas *personas* que cria, Diamela Eltit nomeia a si mesma por duas vezes em sua escrita. Isso acontece, por exemplo, nos romances *El cuarto mundo* e *Lumpérica*.

A narrativa do romance *El cuarto mundo* começa no espaço-tempo da origem, da concepção, no útero materno, onde habitam dois irmãos gêmeos, duas entidades: o masculino e o feminino. Uma voz interna ao corpo adquire racionalidade e se questiona sobre sua própria construção, o seu fazer-se e refazer-se como sujeito – do liso do útero ao estriado do parir. As dores, o sangue, as febres, o espaço interno que se sente está em diálogo com o espaço de fora, o ambiente que não se vê. A relação de irmandade dos gêmeos, que assumem as vozes narrativas localizadas no lugar-útero, é simbolizada no desejo de realização de uma “obra sudaca<sup>2</sup>” – “Quero fazer uma obra sudaca terrível e molesta.”<sup>3</sup> E somente essa realização, pela afirmação da diferença, parece ter o poder de colocar em crise o império – “somente a fraternidade podia colocar em crise essa nação (...) a nação mais poderosa do mundo.”<sup>4</sup> Nota-se que a denominação pejorativa e imperialista que designa o povo latino-americano é subvertida e afirmada como força, como poder.

Ao nomear-se como geradora da “menina sudaca que irá à venda” – “Longe, em uma casa abandona à fraternidade, entre um 7 e um 8 de abril, *diamela eltit*, assistida por seu irmão gêmeo, dá à luz a uma menina. A menina sudaca irá à venda.”<sup>5</sup> – a escritora, além de se inserir como sujeito na narrativa, propõe ao leitor a possibilidade de ler o romance que tem em mãos como a própria obra sudaca, que afirma a identidade latina e se constrói como resistência ao poder do império, ao comércio neoliberal que invade a cidade apenas para comprá-la num ato de menosprezo a sua cultura.

---

<sup>2</sup> Gíria utilizada pelos europeus e americanos para definir de maneira pejorativa os latino-americanos. O tema da identidade latino-americana está em questão no romance. Mais adiante, na abordagem do político, retomo o tema.

<sup>3</sup> “Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta.” (ELTIT. *El cuarto mundo*, p. 114, tradução nossa.)

<sup>4</sup> “(...) solo la fraternidad podia poner en crisis a esa nación (...) a la nación más poderosa del mundo.” (ELTIT. *El cuarto mundo*, p. 124, tradução nossa.)

<sup>5</sup> “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, *diamela eltit*, assistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta.” (ELTIT. *El cuarto mundo*, p. 159, grifo nosso, tradução nossa.)

Só o nome da cidade permanece, porque tudo mais já foi vendido no amplo mercado. O dinheiro que cai do céu apetece o vazio da cidade (...) e no dinheiro caído do céu está impresso, nitidamente, um sorriso de menosprezo à raça sudaca. (...) À venda os campos da cidade sudaca. À venda o suor.<sup>6</sup>

No ambiente criado ao final da narrativa, reina a atmosfera do caos, da cidade desfeita pelo comércio; e o nascimento da menina sudaca, que *diamela eltit* dá à luz, aparece como a voz da resistência, da afirmação de uma identidade que não se pode perder. O que poderia ser lido como falha, estigma, “má conduta”, transforma-se, pelo pacto ancestral, em força: “falei outra vez do poder da fraternidade sudaca e de como nosso poder poderia destruir essa nação de morte.”<sup>7</sup>

O que parecia, até esse ponto da narrativa, a voz de uma personagem, a irmã gêmea que concebe, na relação incestuosa, na irmandade, a perpetuação da raça sudaca, converte-se na voz da autora. E se é a autora quem dá à luz, seu filho pode ser lido como a escritura, o romance, o livro que irá à venda, como uma representação da literatura latino-americana.

Vale observar que ao mesmo tempo em que trata da identidade de uma nação, a narrativa transporta o tema para o universo familiar, para a casa, para o quarto. Essa abordagem micropolítica confere ao privado um caráter público, colocando-o na dimensão do gesto político: “não para afirmar a subjetividade do sujeito e o relativismo político, mas para recuperar a partir do corpo e sua história uma fala anti-repressiva; não só antiburguesa, mas sobretudo exorcizada pela palavra transgressiva.”<sup>8</sup>

Ao nomear-se geradora de sua escrita, Diamela atua à maneira do performer, assume seu papel de agente de subjetividades, apontando a literatura como força criadora na sociedade latino-americana e se insere, como sujeito, em sua própria história. A narrativa torna-se a narrativa de ser, de construir um livro, uma época, um país, e na medida em que se afirma como construção da autora, a escrita tem a força de ato político. “No quarto mundo”, na América Latina, configuram-se as fronteiras do dizer e do fazer político. Diamela Eltit rompe com os limites da esfera ficcional e, como o performer, insere-se na realidade social que ajuda a construir. E ao falar em nome próprio, a autora fala também em nome de outros, daqueles que a atravessam. Ao mesmo tempo em que se constitui uma identidade, cria-se uma polissemia, um descentramento, que permite o aparecimento de “outras vozes, outros corpos, outros textos”.<sup>9</sup> A literatura emerge como “campo político privilegiado da escritura”,<sup>10</sup> meio de expressão de narrativas

---

<sup>6</sup> “Solo el nombre de la ciudad permanece, porque todo lo demás ya se ha vendido en el amplio mercado. El dinero que cae del cielo apetece el vacío de la ciudad (...) y en el dinero caído del cielo está impresa, nitidamente, una sonrisa de menosprecio a la raza sudaca. (...) En venta los campos de la ciudad sudaca. En venta el sudor.” (ELTIT. *El cuarto mundo*, p. 158-159, tradução nossa.)

<sup>7</sup> “le hablé otra vez, del poder de la fraternidad sudaca y de cómo nuestro poder podría destruir a esa nación de muerte.” (ELTIT. *El cuarto mundo*, p. 134, tradução nossa.)

<sup>8</sup> “(...) no para afirmar la subjetividad del sujeto y el relativismo de lo político, sino para recobrar desde el cuerpo y su historia un habla antirrepressiva; no sólo anti-burguesa, sobre todo exorcizada por la palabra transgresiva.” (ORTEGA Y GASSET *Meditaciones del Quijote*, p. 39, tradução nossa.)

<sup>9</sup> CRAGNOLINI. *Moradas nietzscheanas*. Del sí mismo, del otro y del “entre”, p. 55.

<sup>10</sup> “(...) campo político privilegiado de la escritura.” (ELTIT. *Emergencias*. Escritos sobre literatura, arte y política, p. 23, tradução nossa.)

menores, “microrrelatos que atraem sobre si inumeráveis gestos, ritos e simulacros estéticos, e que permitem a circulação rebelde de fragmentos estratégicos oprimidos pelas culturas oficiais”.<sup>11</sup>

Em *Lumpérica*, a identificação entre as figuras da narradora e da personagem é construída de maneira repetitiva e progressiva, por meio da afirmação da similaridade de seus corpos. A narradora afirma, referindo-se à personagem – “se exhibe esperando a queda do luminoso sobre a ferida”<sup>12</sup> – e depois, assumindo a primeira pessoa, diz – “sim, eu mesma tive uma ferida, mas hoje tenho e arrasto minha própria cicatriz.”<sup>13</sup> A ferida é a mesma, os corpos se igualam e se fundem: “minha língua de madona molha sua língua de madona tremendo.”<sup>14</sup> A identificação ocorre de maneira esparsa ao longo de todo o romance e de forma mais evidente no quarto capítulo:

As unhas de seus pés são às minhas unhas gêmeas (...) Seus dedos dos pés são aos meus dedos gêmeos (...) As plantas de seus pés são às minhas plantas gêmeas (...) Seus olhos são aos meus olhos gêmeos (...) Suas mãos são às minhas mãos gêmeas (...) Seus braços são aos meus gêmeos (...) Sua cintura é à minha cintura gêmea.<sup>15</sup>

A imagem formada é de espelhamento, equivalência gêmea entre narradora e personagem (ambas as vozes femininas). A identificação dos corpos como iguais é reiterada pela repetição, que constrói um só corpo, siamês. Ao mesmo tempo, no entanto, é utilizado um recurso desconstrutivo que nega a igualdade afirmada anteriormente, ao inserir uma diferença nomeativa: “Sua alma é não chamar-se diamela eltit/ lençóis brancos/ cadáver.”<sup>16</sup> Parecem coincidir os corpos, mas não os nomes pelos quais são chamadas as almas que os habitam. Para Cragolini:

A identidade que se configura a partir do nome próprio assumido se caracteriza por uma contínua desapropriação de si que permite que o eu se constitua não a partir de uma propriedade (um si mesmo fundacional), mas a partir de uma im-propriedade: a de se constituir como outros – as outras forças, as circunstâncias, etc. – que se inscrevem em sua escrita.<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> “(...) microrrelatos que atraen sobre si innumerables gestos, rictos y simulacros estéticos, y que permiten la circulación rebelde de fragmentos estratégicos oprimidos por las culturas oficiales.” (ELTIT. *Emergencias*. Escritos sobre literatura, arte y política, p. 55, tradução nossa.)

<sup>12</sup> “(...) se exhibe esperando la caída del luminoso sobre la herida.” (ELTIT. *Lumpérica*, p. 19, tradução nossa.)

<sup>13</sup> “(...) si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz.” (ELTIT. *Lumpérica*, p. 19, tradução nossa.)

<sup>14</sup> “(...) mi lengua de madona moja su lengua de madona temblando.” (ELTIT. *Lumpérica*, p. 28, tradução nossa.)

<sup>15</sup> “Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas... sus dedos de los pies son a mis dedos gemelos... las plantas de sus pies son a mis plantas gemelas... sus ojos son a mis ojos gemelos... sus manos son a las mías gemelas... sus brazos son a los míos gemelos... su cintura es a mi cintura gêmea...” (ELTIT. *Lumpérica*, p. 87-90, tradução nossa.)

<sup>16</sup> Transcrevo a parte final do capítulo na ordem em que se apresenta no romance: “Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como outra. Su alma es no lhamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver. Su alma es a la mía gêmea.” (ELTIT. *Lumpérica*, p. 90, tradução nossa, grifo nosso.)

<sup>17</sup> CRAGNOLINI. *Moradas nietzscheanas*. Del sí mismo, del otro y del “entre”, p. 55.

O si mesmo construído nessa literatura é quase uma impropriedade. Diamela Eltit é e não é L. Iluminada. Ao nomear-se “diamela eltit”, traveste-se de personagem de sua própria escrita e se mostra pronta para atuar outras *personas* literárias que, como *Lumpérica*, nela habitam. A autora, ao enfatizar repetidamente a igualdade, nomeia também a diferença, afirmando a alteridade: “sua alma é ser L. Iluminada e oferecer-se como outra.”<sup>18</sup> Esse recurso, que permite a formação de identidades móveis que, no trânsito por outras, transformam-se através da literatura é afirmado no próprio romance: “Adquiriu outra identidade e foi por literatura.”<sup>19</sup>

A identificação construída com a narradora e a nomeação da própria escritora, mesmo de forma negativa, remete ao trabalho do performer, que, partindo de suas próprias questões e inquietações como artista, acaba por assumir de forma explícita seu lugar de enunciação na arte. Ao pensar a escrita performática e a história literária, Graciela Ravetti afirma que:

Escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos coletivos.<sup>20</sup>

## ARTE/POLÍTICA

O caráter político ativista da performance e da escrita pode ser bastante variável, de acordo com o diálogo e a carga de crítica que estabelece com o contexto histórico social em que se efetiva. Ressaltando o caráter político da escrita de Diamela Eltit, é possível aproximá-la, ainda mais, do conceito de performance, na medida em que, ao simbolizar, a escrita denuncia seu contexto social, afirmando-se a um só tempo como voz de alteridade e lugar de subjetivação. Na relação da escrita com esse operador conceitual da performance, surgem as questões: que traços do presente histórico, de uma vivência do subjetivo denunciam-se na escrita? Em que medida o autor assume em sua escrita o lugar dos agenciamentos coletivos? É bom lembrar que para Deleuze: “não existe enunciação individual, nem mesmo sujeito de enunciação. A enunciação tem um caráter social, ela remete a agenciamentos coletivos.”<sup>21</sup>

A arte no contexto ditatorial, como aponta Nelly Richard em relação às práticas da “escena de avanzada”,<sup>22</sup> problematizará a relação entre linguagem e poder. Isso é perceptível na escrita de Diamela Eltit, uma vez que as relações de poder e seus conflitos estão presentes no microuniverso em que se inserem as narrativas, a casa, o quarto, os

<sup>18</sup> “Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.” (ELTIT. *Lumpérica*, p. 90, tradução nossa.)

<sup>19</sup> “Ha adquirido otra identidad i por literatura fue.” (ELTIT. *Lumpérica*, p. 20, tradução nossa.)

<sup>20</sup> RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 67.

<sup>21</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, p. 23.

<sup>22</sup> A teórica Nelly Richard propõe essa denominação para designar artistas de diversas disciplinas que desenvolveram sua arte no campo não oficial, no contexto ditatorial latino-americano. (RICHARD. *Intervenções críticas: arte, cultura e política*.)

relacionamentos, funcionando como alusão simbólica ao macrouniverso do regime ditatorial latino-americano. O esgarçamento da linguagem, o tensionamento da forma narrativa e a fragmentação levam à construção de uma linguagem, que, ao contrário de se afirmar como paradigma de racionalidade, se constrói como uma outra voz, que almeja situar-se fora das instâncias dominantes do poder. Na escrita de Diamela Eltit, aparece a nação fragmentada e em crise, assim como o discurso que a representa. Richard aponta que, ao tratar desses “corpos sem residência”, dessas “vozes vindas do lixo”, escritas como as de Diamela Eltit desestabilizam a função do testemunho como “vetor coletivo de representação identitária”<sup>23</sup> para afirmá-lo como fala relativa. Dessa maneira, o testemunho se opõe à construção de um sujeito absoluto, aquele que quer construir a “ficção universal”. Ao contrário disso, a escrita de Eltit pode ser lida, assim como o fazer performático, como identidade móvel, sempre em construção, em processo.

Nas palavras de Ravetti:

Escreve-se como *performer* quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspasar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais.<sup>24</sup>

Nos romances de Eltit, muitas vezes, torna-se impossível a verificação dos fatos narrados e o estabelecimento de uma lógica que indique a trajetória ou o destino das personagens, uma vez que a veracidade dos acontecimentos é minada todo o tempo por pequenas incertezas que se espalham pelo discurso. “Esqueci a parte mais concreta dos acontecimentos e conservo apenas imagens, pedaços de imagens, palavras sem imagens.”<sup>25</sup> Relativizada na multiplicidade de discursos incongruentes disseminados na escrita, a dúvida se instala, estendendo-se a toda a narrativa. A ausência de uma narrativa linear e a presença de lacunas revelam contradições e abrem as possibilidades de leitura, ampliando sentidos.

## ESCRITA/CORPO

Ao ler Diamela Eltit, nos deparamos com uma escrita/corpo; e com um corpo que se apresenta como “cenário ritual”, como marca do feminino, envolto no sangue, na mentira e na sexualidade: “Sangro, minto muito.”<sup>26</sup> Em *Vaca sagrada*, o sangue apresenta-se quase como uma obsessão narrativa que permeia todo o romance. “Terminava empapada em meu próprio sangue para não esquecer o que era o sangue.”<sup>27</sup> Há uma resignificação, como aponta Olea, de signos femininos desprestigiados culturalmente, como a menstruação, o sangramento: “o desejo se configura como gerador do poder. O sangue

<sup>23</sup> RICHARD. *Intervenções críticas: arte, cultura e política*, p. 65.

<sup>24</sup> RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 67.

<sup>25</sup> “He olvidado la parte más concreta de los acontecimientos y apenas conservo imágenes, pedazos de imágenes, palabras sin imágenes.” (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 41, tradução nossa.)

<sup>26</sup> “Sangro, miento mucho.” (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 11, tradução nossa.)

<sup>27</sup> “Terminaba empapada en mi propia sangre para no olvidar lo que era la sangre”. (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 51, tradução nossa.)

configura o desejo.”<sup>28</sup> O corpo se configura como espaço de poder – “o poder de meu sangue”<sup>29</sup> –, como uma das marcas que constroem a identidade e definem a sexualidade da narradora.

Nada conseguia nos deter. Nem meu sangue. De pé, de pernas abertas, meu sangue escorria sobre Manuel e essa imagem era interminável. Olhávamos as manchas vermelhas em seu corpo, nos lençóis, caindo da abertura de minhas pernas. Manuel pedia que meu sangue o contagiasse. Entregava-o quando ele o buscava plenamente ereto para extraí-lo e gozar de sua espessura líquida.<sup>30</sup>

A sexualidade se afirma como potência construtiva de desejos e racionalizações. Torna-se evidente que uma razão-sexuada, que constrói ações e pré-ocupações (pensamentos, sensações, projeções), movendo a narrativa. O corpo forma pensamento e as ações se constroem pelo desejo das personagens.

Houve uma profunda provocação corporal. De maneira inesperada descobrimos novas formas de nos aproximarmos. Entendi que o corpo de Manuel podia se dispor pra mim de uma maneira que ainda não havia pensado. Me submeti às sutilezas da pele e das zonas críticas de seu corpo.<sup>31</sup>

O discurso do sexo passa pelas mudanças e sensações que imprime nos corpos.

Seu olhar diurno brilha em seus olhos pintados. Seu olhar noturno em agonia. Me chama e me atrai contra seu peito nu, pedindo novos conteúdos, outras posições, me pede para rever a possibilidade do obsceno. Seu peito nu se aproxima do meu e na distância pulsa seu genital e fala de desejo.<sup>32</sup>

O olhar sobre a sexualidade na escrita de Diamela Eltit também vislumbra o animalesco e funde corpos-humanos com características animais, à procura de novas sensações ou novas óticas de percepção e, conseqüentemente, outras denominações para sensações já conhecidas, como que em busca de um “devir-animal”, título de um dos capítulos de *Lumpérica*.

---

<sup>28</sup> “El deseo se configura como generador de poder. La sangre configura el deseo”. (OLEA. El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura na narrativa de Diamela Eltit, p. 93, tradução nossa.)

<sup>29</sup> “El poder de mi sangre.” (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 25, tradução nossa.)

<sup>30</sup> “nada conseguía detenernos. Ni mi sangre. De pie, abierta de piernas, mi sangre corría sobre Manuel y esa imagen era interminable. Mirábamos las manchas rojas en su cuerpo, en las sábanas, cayendo desde la abertura de mis piernas. Manuel pedía que le contagiara mi sangre. Se la entregaba cuando él la buscaba plenamente erecto para extraerla y gozar de su espesor líquido.” (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 25, tradução nossa.)

<sup>31</sup> “Hubo una profunda provocación corporal. De manera inesperada descubrimos novas formas de acercarnos. Entendí que el cuerpo de Manuel podía disponerse para mí de una manera que no había contemplado. Me sometí a las sutilezas de la piel y a las zonas críticas de su cuerpo.” (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 24, tradução nossa.)

<sup>32</sup> “Su mirada diurna brilla desde sus ojos maquillados. Su mirada nocturna en agonía. Me nombra y me atrae contra su pecho desnudo, pidiéndome nuevos contenidos, otras poses; me pide revisar la posibilidad de lo obsceno. Su pecho desnudo se toca con el mío y en la distancia pulsa su genital y habla de deseo.” (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 113, tradução nossa.)

Potranca no cio necessita potro, mas não serve para essas etapas, talvez pasto para embrutecer-se. Aproxima a boca copiando seu orifício, inclina o pescoço com delicadeza, o duplo gesto recomeça em sua constância/focinho e voz transcorrem simultâneos: quem a escuta insiste nas queixas, quem a olha sofre de tanto descaramento, quem a lê linear ritual persegue, quem a pensa deseja suas ancas.<sup>33</sup>

Novamente aparece nessa escrita o devir como “processo transversal de subjetivação”, tal como formulado por Guattari. Com o devir-animal, Eltit desloca a economia do desejo produzido a partir das relações sociais e o transfere para uma subjetividade, além do masculino e feminino, uma subjetividade animal, instintiva. Essa mudança de ótica tão radical não só aproxima o homem do animal, mas também contribui para quebrar as dicotomias comumente validadas, entre masculino *versus* feminino; homem *versus* animal. Pela maneira fragmentária e desarticuladora de sua escrita, Eltit refaz os corpos feminino e masculino, explorando perspectivas que operam na fronteira e rompem com as construções de gênero dicotômicas da sociedade patriarcal, em busca de experiências de materialidade dos corpos “como processos de experimentação de identidades móveis, transitórias”.<sup>34</sup>

Em entrevista a Leonidas Morales, Diamela Eltit afirma seu trabalho com o que chama “corpos em crise”:

Tenho uma política literária que passa pelos resquícios, pelos pedacinhos do corpo, pelos fragmentos do corpo, sustentado em uma estética e talvez em uma ética. (...) Eu trabalhei melhor do corpo o fragmento... a mão, o rosto, o cabelo (...) Impossibilidade também de fazer eu mesma corpos inteiros.<sup>35</sup>

Numa escrita povoada de *Corpos sem Órgãos*, em que a distinção entre corpo e palavra é perdida, é do corpo que nasce a palavra para se tornar, então, outra vez, corpo. Aqui é como se o corpo se construísse como palavra, trazendo para a escrita as experiências nele inscritas. Eugênia Brito ressalta que:

Ao escrever o faço com todo meu corpo, em um ato em que nenhuma de minhas partes está ausente. Página a página, imprimo a relação que esse corpo tem com a cultura em que estou inserida, da qual meu corpo é produto e interrogante.<sup>36</sup>

A exemplo do que acontece na performance, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos. O corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados, de acordo com as vivências que o potencializam.

---

<sup>33</sup> “Potranca en celo potro necesita, pero ésta no sirve para esas etapas, es quizás pasto para embrutecerse. Acerca la boca copiando su orificio, tiende su cuello con delicadeza, doble gesto reanuda en su constancia/hocico y voz transcurren simultáneos: el que la escucha insiste en los quejidos, el que la mira sufre de tanto descascaro, el que la lee lineal ritual persigue, el que la piensa desea sus ancadas.” (ELTIT. *Vaca sagrada*, p. 61, tradução nossa.)

<sup>34</sup> RICHARD. *Intervenciones críticas: arte, cultura e política*, p. 89.

<sup>35</sup> MORALES. *Conversaciones con Diamela Eltit*, p.81-86.

<sup>36</sup> BRITO citado por FARINA. Reflexiones en torno a emergencia de una escritura femenina, p. 47.



Tendo em vista o escopo conceitual da performance, é preciso pensar a inserção do corpo na escrita – como corpo pulsante, pleno de mudança, de movimentos, de fluidos. O dilacerado corpo sem órgãos, que teima em negar suas divisões na busca de se descobrir em totalidade. Se na performance o corpo como veículo da arte está em evidência, na literatura, a forte presença do corpo pode caracterizar a escrita como performática. Na escrita de Eltit, a materialidade do corpo aparece como texto, com poder de “alterar, modificar ordens e significar destino”.<sup>37</sup> Narrada a partir da pele, do sangue, do sexo, do balbucio, a ficção de Diamela Eltit apresenta um corpo fragmentado em busca de uma voz, que não se completa, que está sempre por nascer.

## LEITOR/PERFORMER

A inscrição do corpo na escrita, além de ressaltar seu viés performativo de implicação do sujeito na própria escrita, faz com que a palavra adquira uma força corporal, falando também aos sentidos do leitor. “O corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições)”<sup>38</sup> e, de maneira performática, se constrói como racionalidade ao mesmo tempo que confere à palavra uma dimensão corporal.

Na escrita aberta, a ser recriada, o leitor participa também com seu corpo, sua respiração, suas sensações. A leitura se torna, então, um investimento corporal que vai além da produção mental de sentidos; e a palavra passa a ser vista, como aponta Merleau-Ponty, como um acontecimento que se apossa do corpo e age sobre ele provocando sensações e circunscrevendo zonas de significação. Ao propor um retorno à dimensão do fenômeno, considerando que “todo saber se instala nos horizontes abertos da percepção”,<sup>39</sup> na tentativa de diminuir os prejuízos causados pela racionalidade clássica, o filósofo aponta uma chave de leitura para escritas que negam o paradigma da compreensão e do entendimento exclusivamente racional, e que, também por isso, podem ser chamadas performáticas.

As imagens ou as sensações mais simples são, em última análise, tudo o que existe para se compreender nas palavras, os conceitos são uma maneira complicada de designá-las, e, como elas mesmas são impressões indizíveis, compreender é uma impostura ou uma ilusão...<sup>40</sup>

Ler Diamela, à semelhança de agir como performer, é abrir uma zona de incerteza, de vivência de conceitos outros, é perceber-se numa língua e numa sonoridade diferenciada que leva à experiência da leitura a passar pelo corpo e o atravessar, fazendo-o vibrar em outra frequência. A cena da escrita se configura como espaço mental e corporal fora da dimensão do cotidiano, estabelecendo imagens de sonhos, de filmes

<sup>37</sup> OLEA. El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura na narrativa de Diamela Eltit, p. 91.

<sup>38</sup> RAVETTI. Narrativas performáticas, p. 69.

<sup>39</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 280.

<sup>40</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 38.

que se conectam e desconectam ao acaso, ao sabor do contato com as palavras que imprimem no corpo suas marcas. Nesse sentido, a leitura compromete o corpo; se “ler é fazer trabalhar nosso corpo, a leitura seria o gesto do corpo, pois lê-se com o corpo (...) e na leitura todas as emoções do corpo estão presentes.”<sup>41</sup>

Nomes sobre nomes com as pernas enlaçadas se aproximam em traduções, em fragmentos de palavras, em mescla de vocábulos, em sons, em títulos de filmes. As palavras se escrevem sobre os corpos. Convulsões das unhas sobre a pele: o desejo abre sulcos.<sup>42</sup>

## ESCRITA/PERFORMANCE

No texto performático, o escritor assume, assim como o performer, seu lugar de enunciação, evidenciando-o, ao invés de se esconder atrás da ficção universal, como acontece na escrita canônica. E, ao se implicar como sujeito de sua própria criação, assume um estreito diálogo com o contexto social e político em que se insere, encarando, assim, seu papel de construir não apenas romances de ficção, mas uma literatura que critica realidades, dialogando com elas, e chegando muitas vezes a deslocá-las ou recriá-las. Como afirma Ravetti

a performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta.<sup>43</sup> (grifo do autor)

Como observado, outro ponto relevante no texto performático é o corpo. Ao escrever a partir do corpo, de sua vivência, e assumir o corpo como operador simbólico, a escrita mantém forte relação com a performance, que tem no corpo do artista seu meio de trabalho. A presença do corpo (desejos, fluxos, intensidades) desconstrói o lugar da racionalidade e ativa o leitor, também através de seu corpo, a participar da força sensorial da palavra, dessa linguagem encantatória, como diria Antonin Artaud, feita de sonoridade e conceito. Além disso, a forte presença do corpo na escrita reforça a leitura como experiência perceptiva, acontecimento que se vivencia, lugar de significação aberto, a ser construído na coexistência simultânea palavra-corpo e na inter-relação texto-leitor.

O texto performático afirma-se, portanto, na indeterminação, na incerteza, e sua leitura ativa tem o poder de abrir uma suspensão na temporalidade que transporta o leitor para um lugar de subversão da linguagem racionalizada, proporcionando-lhe experiências e percepções fora da ordem cotidiana, que abrem no tempo fendas de eterno presente a ser continuamente recriado. Ao colocar o leitor-participante nesse

<sup>41</sup> BARTHES citado por CASA NOVA. *Texturas: ensaios*, p. 32.

<sup>42</sup> “Nombres sobre nombres con las piernas enlazadas se aproximan en traducciones, en fragmentos de palabras, en mezclas de vocablos, en sonidos, en títulos de filmes. Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos.” (ELTIT. *Lumpérica*, p.12, tradução nossa.)

<sup>43</sup> RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 66.

lugar ao mesmo tempo desconfortante e prazeroso o texto o ativa, impelindo-o a se perceber como corpo imerso na experiência de seu próprio presente, repleto de pulsões e desejos que o levam a vivenciar novas percepções e devires. O texto performático afeta, portanto, o leitor, e na ação presentificada da leitura gera a própria escrita, que nesse ato recria sentidos.



#### RESUMEN

Este artículo considera lo performativo y su difusión como “una vía privilegiada para la realización de los flujos creativos que cruzan el contexto contemporáneo”,<sup>44</sup> y tiene como objetivo pensar em que medida la escritura se convierte en performance, más específicamente, en qué medida se puede considerar la escritura de Diamela Eltit performativa.

#### PALABRAS CLAVE

Literatura, Diamela Eltit, performance

#### REFERÊNCIAS

- BRITO, Eugenia: *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.
- CASA NOVA, Vera. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Pós-Lit, PUC Minas, 2002.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea – criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CRAGNOLINI, Mónica. *Moradas nietzscheanas*. Del sí mismo, del otro y del “entre”. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1995. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997. v. 5.
- ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

---

<sup>44</sup> RAVETTI. *O performático como uma forma do político na cultura contemporânea*.

- ELTIT, Diamela. *Por la patria*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- ELTIT, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988.
- ELTIT, Diamela. *El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- ELTIT, Diamela. *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- ELTIT, Diamela. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1994. Textos de Diamela Eltit y fotografía de Paz Errázuriz.
- ELTIT, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1994.
- ELTIT, Diamela. *Los trabajadores de la muerte*. Santiago: Seix Barral, 1998.
- ELTIT, Diamela. *Emergencias*. Escritos sobre literatura, arte y política. Ed. y pról. Leónidas Morales T. Santiago: Planeta /Ariel, 2000.
- FARINA, Soledad. Reflexiones en torno a emergencia de una escritura femenina. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. *i Nosotras latinoamericanas?* Estudos sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1987. p.43-47.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance art*. From futurism to the present. New York, Thames and Hudson, 1988.
- GROTOWSKI, Jerzy. O performer. De la compañía teatral a el arte como vehículo. *Revista Máscara*, México, Año 3, n. 11-12, 1993.
- GUATTARI, Félix. *Caosme*. Um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas*. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HILDEBRANDO, Antonio *et al.* *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LÉRTORA, Juan Carlos (Ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Rio de Janeiro: Martins Fonte, 1991.
- MORALES T, Leonidas: *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- OLEA, Raquel. El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura na narrativa de Diamela Eltit. In. LÉRTORA, Juan Carlos (Ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993. p. 83-95.
- OLEA, Raquel: *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José. Meditaciones del Quijote. *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza Editorial, p. 38-39. 2005.
- OYARZÚN, Kemy. Estúdios de gênero: saberes, políticas, domínios. *Revista de Crítica Cultural*, n. 12, Jul. 1996.

- PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas-Embajada de Francia, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAVETTI, Graciela. El desplazamiento de paradigmas tradicionales en el debate latinoamericano contemporáneo. *Caligrama – Revista de Estudos Românicos*, v. 3, p. 93-104, 1988.
- RAVETTI, Graciela. *O performático como uma forma do político na cultura contemporânea*. Comunicação apresentada no I Encontro de Performance e Política as Américas. Rio de Janeiro, julho de 2000.
- RAVETTI, Graciela. Em estado de tradução: Manuel Puig e Lars Von Trier. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, n. 8, p. 234-242, 2001.
- RAVETTI, Graciela. Notas sobre a construção de um imaginário pós-ditatorial no Brasil, Argentina e Chile. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika (Org.). *O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias*. Belo Horizonte, 2001, v. 1. p. 331-339.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002. p. 45-68.
- RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Sobre arte, cultura y políticas, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino*. Prácticas de la diferencia y la cultura democrática. Santiago: Francisco Zegers Ed, 1993.
- RICHARD, Nelly, “Latinoamérica y la posmodernidad”. *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Ed. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlín: Editorial Langer Verlag, 1994. p. 210-222.
- RICHARD, Nelly. Women’s art practices and the critique of signs. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, p. 145-15, 1996
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas* (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SCHECHNER, Richard. *By Means of performance intercultural studies of theater and ritual*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- SCHECHNER, Richard. *Writings on culture and performance*. New York: Routledge, 1993.