

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E  
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

ANA CAROLINA MACENA FRANCINI

**O que pode o corpo escrito?**  
**Das possibilidades de uma vida outra nas narrativas contemporâneas**

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo  
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E  
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

ANA CAROLINA MACENA FRANCINI

## **O que pode o corpo escrito?**

### **Das possibilidades de uma vida outra nas narrativas contemporâneas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para a obtenção de título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F817q Francini, Ana Carolina Macena  
O que pode o corpo escrito? Das possibilidades de uma vida outra nas narrativas contemporâneas / Ana Carolina Macena Francini; orientadora Ana Cecília Arias Olmos - São Paulo, 2022.  
166 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Literatura Hispano-Americana. 2. Literatura Argentina. 3. Literatura chilena . I. Olmos, Ana Cecília Arias , orient. II. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

FRANCINI, Ana Carolina Macena.

Título: O que pode o corpo escrito? Das possibilidades de uma vida outra nas narrativas contemporâneas.

Aprovada em \_\_/\_\_/2022.

### Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

*Às minhas companhias no confinamento,  
Maria do Carmo, Juliana e Lenin.*

## AGRADECIMENTOS

---

Em especial à professora Ana Cecilia Olmos, por todo apoio e incentivo desde a graduação. Por toda orientação, cada conversa, cada indicação essencial de leitura, que tornaram este trabalho possível.

Às professoras Paloma Vidal e Miriam Gárate, pela importante colaboração no Exame de Qualificação.

À minha família, em especial, aos meus pais, Maria do Carmo e Orlando, por sempre acreditarem em mim.

Ao Instituto Federal de São Paulo, pelo Afastamento concedido, o que me possibilitou dedicar-me plenamente à pesquisa e à vida acadêmica.

Às escritoras anônimas Renata Raulino e Andreia Moura, por todos nossos agradáveis encontros em que pudemos compartilhar nossas experiências de escrita na pós-graduação.

Aos meus amigos queridos, pelo carinho e por tornarem essa jornada, em meio à pandemia, mais leve.

*Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação.*

*Diálogos, Gilles Deleuze.*

## RESUMO

---

Este estudo tem como objetivo examinar de que maneira os modos de existência presentes na literatura hispano-americana do início dos anos 2000, ao pôr em foco o corpo, problematizam o paradigma de ‘pessoa’ ou de ‘sujeito da consciência/de direito’ (ESPOSITO, 2009) como única forma possível/reconhecível do ser vivente que, para ser legitimado enquanto tal, deve sobrepor seu elemento racional-espiritual ao corporal. Nesta abordagem, foram selecionados três romances nos quais o corpo se apresenta como peça-chave, sendo as obras: *Fruta podrida* (2007), de Lina Meruane, *Paraísos* (2012), de Iosi Havilio, e *Kentukis* (2018), de Samanta Schweblin. Para esta análise, propõe-se um entrecruzamento entre literatura e filosofia no qual se dialoga especialmente com a teoria do filósofo italiano Roberto Esposito que, em seus livros *Tercera persona* (2009) e *Dispositivo de la persona* (2011), elabora uma crítica à perspectiva dicotômica da categoria de pessoa que se interpõe entre corpo e alma com o propósito de valorar tão somente a dimensão incorpórea da vida como digna de direitos e, por essa razão, é estimada em discursos jurídicos, filosóficos e políticos e, contraditoriamente, sustenta as reivindicações dos direitos humanos. Por fim, argumenta-se que a escrita do corpo nestas ficções hispano-americanas contemporâneas torna-se potência para pensar possibilidades de uma vida outra -na qual o corpo não é rebaixado ou anulado-, além de revelar a violência a que os corpos estão expostos quando não se delimitam à excludente e exclusiva categoria de pessoa.

Palavras-chave: Lina Meruane; Samanta Schweblin; Iosi Havilio; romance hispano-americano contemporâneo; literatura e corpo; Roberto Esposito e a categoria de pessoa.

## ABSTRACT

---

This paper aims to examine how the modes of existence present in Hispanic American literature of the early 2000s, by focusing on the body, problematize the paradigm of 'person' or of 'subject of consciousness/of right' (ESPOSITO, 2009) as the only possible/recognizable form of the living being that, in order to be legitimized as such, must superimpose its rational-spiritual element over the corporeal one. In this approach, three novels were selected in which the body presents itself as a key piece, namely: *Fruta podrida* (2007), by Lina Meruane, *Paraísos* (2012), by Iosi Havilio, and *Kentukis* (2018), by Samanta Schweblin. For this analysis, an intersection between literature and philosophy is proposed in which a dialogue is established especially with the theory of the Italian philosopher Roberto Esposito who, in his books *Tercera persona* (2009) and *Dispositivo de la persona* (2011), elaborates a critique to the dichotomous perspective of the category of person that is interposed between body and soul with the purpose of valuing only the incorporeal dimension of life as worthy of rights and, for this reason, is esteemed in legal, philosophical and political discourses and, contradictorily, sustains the claims of the human rights. Lastly, it is argued that the writing of the body in these contemporary Hispanic American fictions becomes a potency to imagine possibilities of other forms of life -in which the body is not demoted or annulled-, in addition to revealing the violence to which bodies are exposed when they are not delimited by the excluding and exclusive category of person.

Keywords: Lina Meruane; Samanta Schweblin; Iosi Havilio; contemporary Hispanic American fiction; literature and body; Roberto Esposito and the category of person.

## RESUMEN

---

Este trabajo tiene como objetivo examinar de qué manera los modos de existencia presentes en la literatura hispanoamericana de principios de los años 2000, al poner en foco el cuerpo, problematizan el paradigma de la 'persona' o del 'sujeto de la conciencia/del derecho' (ESPOSITO, 2009) como única forma posible/reconocible del ser viviente que, para ser legitimado como tal, debe sobreponer su elemento racional-espiritual al corporal. En este abordaje, fueron seleccionadas tres novelas en las que el cuerpo se presenta como pieza clave, siendo las obras: *Fruta podrida* (2007), de Lina Meruane, *Paraísos* (2012), de Iosi Havilio, y *Kentukis* (2018), de Samanta Schweblin. Para este análisis, se propone un entrecruzamiento entre literatura y filosofía en el que se dialoga especialmente con la teoría del filósofo italiano Roberto Esposito que, en sus libros *Tercera persona* (2009) y *Dispositivo de la persona* (2011), elabora una crítica a la perspectiva dicotómica de la categoría de persona que se interpone entre cuerpo y alma con el propósito de valorar tan solo la dimensión incorpórea de la vida como digna de derechos y, por esa razón, es estimada en discursos jurídicos, filosóficos y políticos y, contradictoriamente, sostiene las reivindicaciones de los derechos humanos. Por fin, se argumenta que la escritura del cuerpo en estas ficciones hispanoamericanas contemporáneas se convierte en potencia para pensar posibilidades de una vida otra -en la cual el cuerpo no es rebajado o anulado-, además de revelar la violencia a la que los cuerpos están expuestos cuando no se delimitan a la excluyente y exclusiva categoría de persona.

Palabras claves: Lina Meruane; Samanta Schweblin; Iosi Havilio; novela hispanoamericana contemporánea; literatura y cuerpo; Roberto Esposito y la categoría de persona.

## SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
A escrita do corpo	12
A categoria de pessoa e o controle dos corpos	14
A literatura contemporânea como potência criadora	21
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>24</b>
<b>A DESOBEDIÊNCIA DO CORPO FEMININO ENFERMO</b>	<b>24</b>
A doença, sem metáforas	24
O corpo de uma narrativa impessoal	28
Descida ao corpo, ‘extensão da alma’	36
A categoria de pessoa como dispositivo de controle do corpo feminino enfermo	45
Hospital blues	64
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>67</b>
<b>CORPO PÓS-ORGÂNICO, NO LIMAR DA TECNOLOGIA E DA ANIMALIDADE</b>	<b>67</b>
“<<Conexión de kentuki establecida>>”	67
Onze conexões e um impessoal “servidor central”	70
Virtualização dos corpos: “el don de la ubicuidad” para estranhos devires	82
<<Ter>> kentuki, <<ser>> kentuki: as pessoas, as coisas e “el alboroto de los cuerpos”	105
A instalação artística de <i>Kentukis</i> e o imprevisível encontro dos corpos	113
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>117</b>
<b>A VOZ ANÔNIMA DE UM CORPO PENSAnte</b>	<b>117</b>
Buenos Aires e seus <i>Paraísos</i> possíveis	117
A voz anônima de um corpo pensante	127
Contra-efetuar o acontecimento: recriar-se em direção a uma nova vida	138
À margem da categoria de pessoa: a potência dos corpos deformes	152
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>158</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>161</b>

## INTRODUÇÃO

---

### A escrita do corpo

Severo Sarduy, em “Los travestis” (1982), descreve o minucioso trabalho de escritura corporal de monges hindus- os ‘sadús’ - que copiavam em seus corpos os *Vedas*, escrituras sagradas em sânscrito, do hinduísmo. Neste gesto de escritura, em que as letras passam do espaço inanimado da página para a topologia móvel do corpo, os ‘sadús’ - afirma o autor- dão corpo ao texto:

Ejercicio sin fallos: se trata de salvar el cuerpo. No mediante el sacrificio o el don, no en su “caída”, sino por su inserción en un orden textual -el de los Vedas- al cual el cuerpo del sadú viene a anudarse, preso en la red de la escritura. (SARDUY, 1982, p. 63)

A inscrição da letra no corpo feita com um pincel pelos ‘sadús’ amalgama escrita e corpo e possibilita, segundo Sarduy, situar o ser humano em seu grau mais elevado: “no reino do símbolo” (SARDUY, 1982, p. 64). Esta contiguidade entre letra e corpo é uma noção fulcral na obra de Sarduy que permite pensar não somente o corpo como texto, mas também o reverso: conceber a escritura em sua materialidade, como um corpo. Tal concepção -tanto simbólica quanto material- da escrita e do corpo de Severo Sarduy, de alguma forma, reverbera na perspectiva que Jean-Luc Nancy possui sobre o gesto da escrita, uma vez que, para o filósofo, “escrever toca no corpo, por essência” (NANCY, 2000, p. 12). Porém, distintivamente do procedimento dos ‘sadús’ que escrevem no próprio corpo, tornando-o texto, em seu livro *Corpus* (2000), Nancy reconhece o traço da escrita no papel como uma prolongação deste corpo. Prolongação esta que não acontece “dentro” da escritura, mas em sua extremidade: um espaço limite de partilha onde se dá a inscrição do corpo-fora e este pode, infinitamente, ser tocado e tocar outros corpos. Entretanto, à semelhança do que aponta Sarduy, este ato de escrever-fora o corpo também não se trata de uma queda, de um sacrifício ou de uma renúncia ao corpo, pois

Já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha infinita, o traço da própria escrita escrita, num rasto infundavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares:

pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações.  
(NANCY, 2000, pp. 12-13)

Partindo desta contiguidade entre escritura e corpo, o objetivo geral deste estudo é examinar como o corpo escrito em certas narrativas hispano-americanas contemporâneas torna-se potência para pensar possibilidades de uma vida outra, na qual o corpo tampouco é rebaixado ou anulado. Assim, ao invés de reconhecer a vida exclusivamente por sua dimensão transcendental, apartada de sua dimensão corpórea, tais narrativas instigam a pensar a existência enquanto uma densidade indivisível, na qual a vida coincide com ela mesma, com o seu modo de ser imanente, isto é, com a materialidade dos corpos. Neste viés, norteada pela perspectiva filosófica de Roberto Esposito, esta análise propõe, mais especificamente, analisar de que maneira os modos de existência presentes na literatura hispano-americana do início dos anos 2000, ao pôr em foco o corpo, problematizam o paradigma de ‘pessoa’ ou de ‘sujeito da consciência/de direito’ (ESPOSITO, 2009) como única forma possível/reconhecível do ser vivente que, para ser legitimado enquanto tal, deve sobrepor seu elemento racional-espiritual ao corporal. Para isso, foram selecionados três romances nos quais o corpo se apresenta como peça-chave, sendo as obras: *Fruta podrida* (2007), de Lina Meruane, *Paraísos* (2012), de Iosi Havilio, e *Kentukis* (2018), de Samanta Schweblin.

Dessa forma, haja vista que Esposito esteia-se na indagação filosófica para problematizar o dualismo da categoria de pessoa que se interpõe entre corpo e alma com o propósito de valorar tão somente a dimensão incorpórea da vida como digna de direitos, este estudo, em cada capítulo, convida a analisar como tal problematização pode emergir do próprio discurso literário justamente quando este insere o corpo na escritura -em sua ordem simbólica e material-, de maneira a desestabilizar qualquer visão binária acerca da vida. Isso posto, no primeiro capítulo, pretende-se elaborar uma leitura do romance chileno *Fruta podrida*, em que se evidencia o modo como o corpo feminino enfermo da protagonista (e das demais personagens) questiona -em várias dimensões da narrativa- a categoria de ‘pessoa’ enquanto real garantidora universal dos direitos humanos básicos, sobretudo quando se pensa no contexto periférico da América Latina - cenário onde se passa a maior parte da narrativa. Nessa leitura, examinar-se-á também de que forma a escritura do corpo pode dissolver a hierarquia binária mente/corpo, concebendo novas relações entre os corpos, que se contrapõem aos dispositivos de controle da medicina e do biopoder na tentativa de uma outra existência possível.

Já no segundo capítulo, a investigação se centra no romance da escritora argentina Samanta Schweblin, em que se propõe pensar a maneira pela qual a perturbadora presença corpórea e tecnológica dos kentukis -robôs operados por humanos cujos modelos remetem a animais- possibilita uma experiência de devir no limiar da tecnologia e da animalidade que desestabiliza a lógica binária que separa mente/corpo, humano/animal, pessoa/coisa e, uma vez mais, faz pensar acerca da violência a que os corpos estão submetidos quando não se delimitam à categoria de pessoa. Para isso, dialoga-se especialmente com a obra *Las personas y las cosas* (2016) de Esposito, que defende que o corpo humano não configura uma pessoa e nem pode ser qualificado como uma coisa, constituindo um elo entre esses dois polos.

Por fim, o terceiro capítulo tem como objetivo examinar de que forma a narradora de *Paraísos* parece criar novos modos de existência na tentativa de sobreviver à desigualdade de Buenos Aires dos anos 2000, através de seu corpo pensante que, ao não se delimitar aos contornos de um “eu-sujeito”, acaba por neutralizar as oposições entre corpo/mente, humano/animal e sujeito/objeto que sustentam a categoria de pessoa. Nesse sentido, à luz das ideias de Deleuze e Guattari, busca-se investigar como esta neutralização pode engendrar um *plano de imanência* que abre a narrativa para uma experiência outra: de puro *acontecimento*, impessoal e singular, onde -numa Buenos Aires alternativa- quiçá seja possível que os corpos animados e inanimados, sem distinções, se atravessassem e compartilhem um plano de vida em comum.

### **A categoria de pessoa e o controle dos corpos**

As ficções hispano-americanas contempladas nesse estudo, de algum modo, logram desestabilizar os dispositivos de normatividade e controle dos corpos da biopolítica e, por isso, podem ser lidas em função de especular sobre novas formas de vida para além da categoria de pessoa. Para tanto, a definição de pessoa que norteia esta análise é a que está vigente em discursos jurídicos, filosóficos e políticos e que sustenta as reivindicações dos direitos humanos, contraditoriamente, tão em voga na contemporaneidade, conforme teorizou o filósofo italiano Roberto Esposito, em seus livros *Tercera persona* (2009) e *Dispositivo de la persona* (2011). Em suas obras, Esposito percorre uma série de linhas de pensamento, desde a filosófica, teológica, biológica, bioética, até a jurídica, nas quais é possível notar uma valorização da categoria de pessoa. Com relação ao discurso jurídico, Esposito ressalta a indispensável condição da categoria de pessoa para se chegar ao patamar de “sujeito de direito”. O filósofo

italiano conclui que a categoria de pessoa aparentemente seria a única forma de unificar homem e cidadão, corpo e alma, vida e direito. No entanto, como o próprio autor chama a atenção para a tarefa da filosofia de desconstruir opiniões correntes, ele indaga: mas será mesmo assim? (ESPOSITO, 2009, p. 14). Pois, tão inegável quanto a importância da categoria de pessoa para a reivindicação dos direitos humanos é o fato de que “ningún derecho está hoy menos garantizado que el derecho a la vida” (ESPOSITO, 2009, p. 14).

Na contramão dos discursos vigentes, a hipótese que Esposito sustenta é a de que o fracasso dos direitos humanos ocorre não ‘apesar’ da categoria de pessoa, mas ‘em razão’ dela. Seria um fracasso do próprio conceito de pessoa, que ao invés de unir, separa vida e direito, mente e corpo. Isso porque a categoria de pessoa implica uma lógica dicotômica que deve operar no interior de cada ser humano, distanciando-o de sua dimensão animal, daí advém a sua complexidade. Um exemplo dessa dicotomia é o conceito de pessoa do filósofo francês de orientação católica Jacques Maritain, presente em seu livro “Os direitos do homem” (1967), que embasou a Declaração Universal dos Direitos Humanos. De acordo com tal definição, no processo de personificação do ser humano seria necessário submeter sua parte animal, relacionada ao corpo, à parte racional correspondente à consciência. O corpo se tornaria, portanto, objeto desse sujeito, que é “senhor de si” e deteria o controle desse corpo, eis a pessoa humana:

Se uma sã concepção política depende antes de tudo da consideração da pessoa humana, ela deve ao mesmo tempo ter em conta o fato de que esta pessoa é de um animal dotado de razão, e que a parte de animalidade é imensa em tal mistura. O papel dos instintos, dos sentimentos, do irracional é menor ainda na vida social e política do que na vida individual. Segue-se daí que um trabalho de educação, acorrentando o irracional à razão e desenvolvendo as virtudes morais, deve realizar-se incessantemente no corpo político. (MARITAIN, 1967, p. 55)

Dessa maneira, para Maritain, a pessoa humana é digna de possuir direitos políticos porque constitui “um todo senhor de si próprio e dos seus atos” (1967, p. 62) que -à diferença do animal- controla sua dimensão corpórea relacionada aos sentimentos e aos instintos. É por essa razão que Esposito afirma que, na verdade, a categoria de pessoa -normalmente relacionada à tradição cristã ou aristotélica- jamais coincide com o corpo, é algo para além do corpo e isto seria o seu valor: a pessoa ou personalidade seria como uma “máscara” aderida ao corpo do ser humano, à qual estaria reservada somente

a sua parte espiritual, portanto, apartada do corpo (ESPOSITO, 2009, p. 112). Nessa separação entre mente/corpo, segundo Esposito, residiria a problemática e, por conseguinte, o fracasso da categoria de pessoa como garantia dos direitos fundamentais. É também nesta cisão que reside a problemática da categoria de pessoa com relação aos textos literários contemporâneos contemplados neste estudo, pois neles encontram-se personagens cuja dimensão corpórea não se subordina a tal hierarquização entre mente/corpo que identifica a categoria de pessoa.

Para este estudo, então, tal problemática propõe uma questão fulcral: se o direito concerne ao que é ‘pessoa’, em realidade, o corpo -remetido a si mesmo- está desprotegido, excluído dos direitos: somente o sujeito da consciência, que anula/objetifica seu corpo, é qualificado a possuir direitos. Dessa forma, o ser vivente que não sujeitar seu corpo, não entrará no rol de “sujeito de direitos”. Os animais já estão excluídos, entretanto, este dualismo possibilita inferir que há seres humanos que não são pessoas ou afirmar que há “níveis” de pessoas. Estas são ideias presentes nas teorias do filósofo australiano Peter Singer e do estadunidense Hugo Engelhardt, que radicalizam essa separação entre vida pessoal e biológica e que Esposito expõe nos seguintes termos:

En todo caso, ya se parta del inicio o del final de la vida, la persona en cuanto tal ocupa tan sólo su franja central, la de los hombres adultos y saludables, antes y después cual se extiende la tierra de nadie de la no-persona (el feto), la cuasi-persona (el infante), la semi-persona (el viejo ya no válido mental o físicamente), la ya no-más-persona (el enfermo en estado vegetativo) y, por último, la anti-persona (el tonto, al que Singer ubica, respecto del hombre inteligente, en la misma relación entre animal y el hombre normal, incluso con una evidente preferencia hacia al animal). (ESPOSITO, 2009, p. 142)

Numa lógica em que se subentende que o ser vivente é ‘culpado’ por sua própria doença, Esposito acrescenta que ademais dessa classificação estática, haveria uma classificação dinâmica: por exemplo, quando um ser humano contrai uma doença incurável, ele é expulso da categoria de pessoa, visto que este ser não é mais “senhor de si”. É isso que, de certo modo, sucede com Zoila, protagonista de *Fruta podrida*, que -ao ser diagnosticada com uma enfermidade crônica que faz alusão à diabete- se torna uma *não*-pessoa, perdendo para os médicos o direito de decidir sobre seu próprio corpo.

Por sua vez, se ser sujeito/pessoa pressupõe ser “senhor de si”, do próprio corpo e de sua dimensão animal, nenhum dos personagens das ficções mencionadas o é. Nem

mesmo no romance de Schwebelin, em que os seres humanos aparentam ultrapassar os limites da matéria orgânica por meio dos kentukis, este feito de anular o corpo se torna possível. Pois, apesar dessa ‘nova’ tecnologia possibilitar que uma pessoa ‘controle’ virtualmente um kentuki, ironicamente, este mesmo aparato é um “robô de estimação” que está *sujeitado* a outra pessoa, a um “dono”, no ambiente remoto em que se encontra materializado. Deste modo, o que se nota é que esta tecnologia -aparentemente tão avançada- ainda não prescinde de um corpo (mesmo que pós-orgânico): o próprio kentuki, que paradoxalmente recobra a condição animal do ser humano, tão repelida pela categoria de pessoa. Assim, estas narrativas, de alguma forma, sugerem que a falha da categoria de pessoa estaria precisamente no fato de que esta não considera o corpo, seus sofrimentos e suas potencialidades que podem ser, perturbadoramente, incontrolláveis.

Num movimento semelhante ao que parece acontecer com a maioria dos personagens nessas narrativas contemporâneas, Esposito discorre sobre a concepção de “doble vida” do fisiologista francês Xavier Bichat. Segundo esta, o ser vivo seria composto por duas vidas: uma vida orgânica relacionada à vida vegetativa –de digestão, respiração, circulação do sangue-; e uma vida animal, que gere as atividades sensório-motoras relacionadas ao mundo exterior. Rompendo com o binarismo tradicional corpo/mente, nesta linha de pensamento, haveria uma “vida de dentro” e uma “vida de fora”. Mais que isso, a vida de dentro, orgânica, teria supremacia sobre a animal, a exemplo de quando o corpo ainda vive, mesmo após a morte cerebral. A relevância da teoria de Bichat é que ela afeta a relação entre a natureza do ser vivo e as formas de ação da política, em virtude de, para o fisiologista, a vida animal ser atravessada por potências, forças, sentimentos, instintos etc. da vida vegetal instalados no ser humano desde sempre, que são alheios e anteriores às eleições racionais.

Assim como os textos literários contemporâneos parecem desestabilizar a noção de sujeito ao romper com o dualismo consciência/corpo, a teoria de Bichat parece solapar a ideia de pessoa como o centro da organização política e jurídica da sociedade moderna, tal como propunha Maritain. Em seu livro *Dispositivo de la persona*, Esposito põe em relevo novamente o fato dessa linha de pensamento de Bichat sustentar que a instituição política depende menos de escolhas voluntárias e racionais de indivíduos e mais de um conjunto de “fuerzas e instintos que se hallan inextricablemente ramificadas en el cuerpo individual, y más aún en aquel, etnicamente connotado, de las diversas poblaciones” (ESPOSITO, 2011, p. 14).

Não por casualidade, a política -tal qual na teoria de Peter Singer- utilizando-se mais uma vez da brecha da categoria da pessoa que separa mente/corpo, radicaliza essa ideia. A política -ao apropriar-se desses saberes sobre o corpo- subverte sua prática, tornando-se, então, biopolítica. Essa é uma discussão que também está presente em *Fruta podrida*, por exemplo, quando -legitimado pelo saber científico-, o médico detém o monopólio sobre o corpo doente, sem que a enferma tenha a possibilidade de decidir sobre seu tratamento, tornando-se vítima de uma medicina que procura gerir e controlar a vida a qualquer custo. Outrossim, é por essa razão que, em seu livro *Dispositivo de la persona*, o filósofo italiano substitui o termo ‘categoria’ por ‘dispositivo’ de pessoa, porque -mais que um ‘mero’ conceito- o dispositivo pode produzir efeitos<sup>1</sup>. A ‘pessoa’ seria, portanto, um dispositivo de subjetivação utilizado pela biopolítica que, quando hierarquiza mente e corpo e os separa, legitima atrocidades cometidas aos corpos que desprotegidos somente remetem a si mesmos, a suas questões fisiológicas, biológicas e raciais.

A categoria de pessoa se torna um conceito esvaziado de sentido quando a política subverte de forma latente sua prática para o controle do corpo e se torna biopolítica. O fracasso dos direitos humanos estaria, então, em reivindicar uma categoria que somente existe na organização política como pura aparência. Paralelamente a essas ideias, como uma forma de “biopolítica afirmativa” ou -nas palavras de Giorgio Agamben- “biopolítica menor”, o discurso literário contemporâneo, ao trazer a lume a noção do corpo e de suas potencialidades, parece revelar um ‘contradispositivo’: levanta o questionamento se, de fato, poderia existir (dentro e fora da política) esse sujeito da consciência que logra objetificar e controlar seu corpo, a ponto de ser ‘senhor de si’. Para além disso, a literatura pode interpelar o leitor sobre quais seriam os efeitos para esse ser vivente, quando as práticas da biopolítica tomam para si o papel de controlar o corpo.

Estas são perguntas que de alguma forma permeiam também as teorias do filósofo francês Michel Foucault que, anterior a Esposito, já problematizava os processos de subjetivação e de produção de subjetividades na sociedade moderna. Em sua obra *Os anormais* (1975), em que trata das práticas de controle do estado, Foucault afirma que é a partir da idade clássica que se cria todo um aparelho do Estado ‘que se multiplica’ e torna possível não o controle em massa, de populações, mas o controle de

---

<sup>1</sup> Esposito recupera o termo “dispositivo” do ensaio “O que é um dispositivo?” (2014), no qual o filósofo Giorgio Agamben faz, por sua vez, uma releitura do conceito de ‘dispositivo’ utilizado por Foucault em suas obras. Neste ensaio, Agamben amplia a ideia de “dispositivo” para qualquer estratégia/coisa que tenha como objetivo capturar os seres viventes: “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir um sujeito” (AGAMBEN, 2014, p. 37).

individualidades, por meio de instituições que visam a *normalização*, tais como família, escola, hospital etc.

A normalização, portanto, para Foucault, torna-se também um dispositivo de poder e controle do corpo para consolidação do capitalismo na sociedade moderna, conforme ele salientou, ao discorrer sobre a relação entre poder-corpo, em seu livro *Microfísica do poder* (1978). Foucault foi um dos primeiros filósofos a declarar que o Estado, apesar de lançar mão da ideia de ‘sujeito da consciência’ (ou pessoa) como o modelo da norma, não tem como desígnio exercer o controle da consciência dos indivíduos, mas sim de seu corpo biológico.

Tal ideia também está presente em seu livro *História da sexualidade* (1976) no qual ele afirma que, por meio de “formas e procedimentos múltiplos” de controle do corpo (FOUCAULT, 2011, p. 154), os quais não se limitavam à instituição do Estado e adentravam vários níveis e instituições diversas da sociedade, foi possível assegurar, de maneira mais individualizada, as relações de dominação nos processos econômicos, a hierarquização social e o acúmulo de capital. O dispositivo de normalização se centraria, então, na gestão da vida individualizada e biológica, a partir da articulação entre o saber e o poder que produzem discursos que sujeitam o corpo, num processo duplo: de exclusão do diferente ao se criar a norma e depois de captura dessa anormalidade, num processo degradante de ‘inclusão’ e controle.

Destas técnicas criadas pelo biopoder para a sujeição do corpo, Foucault aponta o *dispositivo da sexualidade* como um dos mais importantes, o qual também será relevante para pensar a orientação sexual da personagem central de *Paraísos*. Isso porque, à primeira vista, causa certo desconforto a impossibilidade de classificar a sexualidade desta personagem feminina, uma vez que ela se relaciona com pessoas do sexo masculino e feminino, mas em nenhum momento se assume como hetero, homo ou bissexual e nem sequer discute esta questão nestes termos, buscando afirmar-se em alguma identidade.

Por sua vez, uma das hipóteses que Foucault sugere em seu livro é a de que não houve uma política categoricamente repressiva com relação ao sexo nos últimos séculos, o que houve, na verdade, a partir do fim do século XVI, foi a “colocação do sexo em discurso”, num crescente processo de incitação ou produção de saberes e discursos que possibilitou catalogar sexualidades, classificar doenças/perversões, criar pedagogias, convencionar as normas e seus desvios. Um desses procedimentos de que o *dispositivo da sexualidade* lança mão, segundo Foucault, é a “incorporação de perversões”. Neste processo se busca incorporar/controlar/capturar sexualidades periféricas e especificar

indivíduos. Para ilustrar esta estratégia, Foucault traz a lume a prática da sodomia. Tal prática era considerada um ato interdito, porém praticado por um “sujeito jurídico”, isto é, uma pessoa. A despeito disso, no século XIX, criou-se a noção de homossexual, um sujeito constituído tão somente pela sua sexualidade, no qual tudo remete a ela:

A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 2011, p. 51)

Dessa asserção se desdobram duas ideias. A primeira delas é a de que a partir do momento em que se escapa dos limites da heteronormatividade forjada pelo dispositivo da sexualidade a serviço do biopoder, o homossexual - tal qual o doente - é excluído da categoria de pessoa, conforme também salientou o escritor argentino Gabriel Giorgi sobre esta questão: “salirse del género es salirse de la especie” (GIORGI, 2014, p. 268). A segunda ideia é perceber que se há uma ‘fabricação’ da identidade do homossexual pelo discurso biopolítico, a homossexualidade não é uma natureza que preexista ao seu conceito: o sujeito – e aqui se pode pensar inclusive na acepção de “sujeito” como aquele que é “sujeitado” - é resultado de dispositivos que o constroem como tal. O corpo na biopolítica seria, então, sujeitado e confinado em identidades para tentar torná-lo inteligível, estável e controlável.

É por esse motivo que Foucault afirma que a perversão e o prazer não são uma resistência ao poder, pelo contrário, o poder permite proliferar prazeres específicos e sexualidades despropositadas capturadas por dispositivos, como a pornografia, a prostituição e a medicina. Por extensão, poder-se-ia aferir que assumir uma identidade, como homossexual ou bissexual, tampouco se estaria no campo da resistência, já que tais individualidades foram construídas por discursos articulados entre poder e saber que sujeitam o corpo, suas potências, a vida. Dessa forma, uma vez que a protagonista de *Paraísos* não se identifica com as orientações sexuais que tornam o corpo inteligível, este estudo indaga acerca da possibilidade desta personagem conseguir engendrar *entre* essas sexualidades forjadas pelo dispositivo, permitindo-lhe criar novas formas de conceber o sexo, a identidade, o corpo e a relação entre os corpos. Neste viés, de modo geral, esta leitura coloca a pergunta se os corpos das personagens das três obras contempladas nesse estudo seriam capazes de converter-se em potência criadora, liberando a vida de subjetividades forjadas e da categoria de pessoa como única forma possível do ser.

## A literatura contemporânea como potência criadora

Destas ideias apresentadas, surge a hipótese sobre o lugar alternativo e quiçá de resistência que a literatura contemporânea pode ocupar em meio aos discursos vigentes sobre a categoria pessoa. Pois se, de acordo com o que assinala Foucault, “não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado; mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes” (FOUCAULT, 2001, p. 111), a literatura - que não possui caráter tautológico, isto é, não é uma repetição ou representação dos discursos vigentes, movimenta-se *entre* as fissuras dos discursos que legitimam o poder, por meio da criação.

A partir dessa afirmação de Foucault sobre a possibilidade de se movimentar *entre* as fissuras dos discursos, poderia se pensar no que assinala Maurice Blanchot, em “A voz narrativa” (2010), sobre a relevância do discurso literário como um dos espaços mais genuínos do impessoal, isto é, de neutralização da categoria de pessoa. Isso porque o ato de narrar implica a renúncia do “eu” para dar voz ao “ele”, no entanto essa terceira pessoa não seria um outro sujeito, seria o neutro. Para Blanchot, a voz narrativa é neutra, pois ela se relaciona com a linguagem de maneira oblíqua, de forma que perde seu centro, pois não há exatamente um sujeito singular que se afirme na linguagem, como esta pressupõe:

O ‘ele narrativo’ destitui todo sujeito, assim como desapropria toda ação transitiva ou toda possibilidade objetiva. Sob duas formas: 1) a fala da narrativa deixa-nos sempre pressentir que aquilo que se narra não é narrado por ninguém: ela fala no neutro; 2) no espaço neutro da narrativa, os portadores de falas, os sujeitos de ação – os que outrora tinham lugar de personagens- caem numa relação de não identificação consigo mesmos: algo lhes ocorreu: só poderiam expor indiretamente, como que do esquecimento de si próprios, esse esquecimento que os introduz no presente, sem memória que é o da palavra narrante. (BLANCHOT, 2010, p. 148)

É isso o que de certa forma parece ocorrer nas obras desta análise. Em *Paraísos*, por exemplo, a narradora personagem parece o tempo todo escapar-se de si mesma na voz narrativa, de maneira que se torna praticamente impossível fazer o contorno de sua subjetividade. De forma semelhante, em *Fruta podrida* e *Kentukis*, há matizes de vozes

narrativas, mudanças dos focos, sem que haja uma centralidade do sujeito da narrativa. Por conseguinte, a neutralidade/impessoalidade do discurso literário em vários níveis - desde a narrativa do corpo doente até adentrar sua própria estrutura-, permite entrever possibilidades para os seres vivos para além da categoria pessoa, evidenciando simplesmente a vida, presente dentro e fora do corpo, o qual é atravessado por essas potências. À semelhança do que preconiza Esposito de que só pode haver resistência ao biopoder quando se retoma o que ele controla, não seria a liberação da vida, essa potência impessoal, uma forma mais eficaz de resistência a um poder que tem por desígnio controlar exatamente essas mesmas potências da vida, capturando-as em subjetividades? Ao compartilhar com a vida a impessoalidade e a potência criativa para além de subjetividades forjadas, poderia a literatura contemporânea ser um discurso alternativo que se movimenta entre as fissuras dos discursos do biopoder?

Para começar a responder a tais indagações que permeiam esta tese, é pertinente recobrar a perspectiva de Jacques Rancière sobre a ‘escrita como um ato político’, presente em sua obra *Políticas da escrita* (1995). Neste livro, em correspondência com Nancy, Rancière concebe a escrita como uma prolongação do corpo: “uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma” (RANCIÈRE, 1995, p. 7). Desse modo, à medida que o corpo se prolonga na escritura, estabelecendo uma conjugação com outros corpos, vai se configurando a comunidade. É a partir dessa noção de comunidade que se instaura o ato da escrita como uma “maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 1995, p.7). Por essa razão, para Rancière, a escrita é coisa política, pois - permeando o sensível- ela constitui esteticamente a comunidade, alegoriza essa comunidade e lhe dá forma:

A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições.  
(RANCIÈRE, 1995, p. 8)

É esta relação, portanto, entre escrita e ‘ligação comunitária’, que estaria atrelada ao conceito de “políticas de escrita” de Rancière, que pensa a escrita não como instrumento de poder, mas como forma de partilhar e determinar o sensível. Neste mesmo viés, se o dispositivo de pessoa -a serviço da biopolítica- controla e divide os corpos, entre

as vidas que podem ou não possuir direitos, de maneira alternativa, os três romances contemporâneos que contemplam esta análise instigam a pensar o que pode o corpo escrito quando, em seus espaços ficcionais, especulam novos modos de partilhar e determinar o sensível, reordenando corpos e discursos para além da exclusiva e excludente categoria de pessoa.

### A DESOBEDIÊNCIA DO CORPO FEMININO ENFERMO

*O pensamento lá em cima está em processo, olha para os lados e não vê mais ninguém: nem inimigos nem companheiros; pensamento sozinho pede ajuda, grita, quer descer lá de cima, ser urinado, defecado, sair do ponto alto e do ponto limpo e descer até ao sítio onde o corpo se suja.*

*Animalescos, Gonçalo M. Tavares.*

#### A doença, sem metáforas

*Fruta Podrida* (2007), de Lina Meruane <sup>2</sup>, narra a história de duas irmãs que vivem em um vilarejo no campo chileno, denominado ‘Ojo Seco’. María, a irmã mais velha, é especialista em pesticidas e trabalha numa grande empresa de exportação de frutas para o hemisfério norte; Zoila é a irmã mais nova, diagnosticada com uma doença que, apesar de nunca ser diretamente nomeada, evoca a diabete, enfermidade crônica que “no era inmediatamente mortal ni tampoco inmediatamente curable” (MERUANE, 2015, p. 25). Confinada nesta zona hesitante de uma doença incurável, a narrativa girará em torno deste drama de Zoila, que -mesmo resistindo a qualquer tipo de tratamento- está sob os cuidados, ou melhor, à mercê dos médicos e da irmã mais velha María a qual -o oposto de Zoila- é caracterizada pelo seu asco às doenças: “María se levantó con náuseas: iba a tener una enfermedad dentro de su propia casa” (MERUANE, 2015, p. 29). Obcecada por higiene e pela fruta “saudável” (ainda que coberta de agrotóxicos), María tinha como obstinado propósito a cura de sua irmã mais nova:

Habría que esperar.

Habría que estudiar el caso.

Habría que consultar con los cirujanos extranjeros que venían cada año por si había algún promisorio adelanto.

Pero habría era un verbo condicional y el Médico Cirujano lo reemplazó por habrá, por haré la consulta o haremos, porque en la actualidad hacemos trasplantes de riñón, de pulmón, de corazón, aunque todavía nadie sobreviva suficientes días como para celebrarlo públicamente o

---

<sup>2</sup> Lina Meruane nasceu no Chile e é considerada uma das principais escritoras de literatura contemporânea da América Latina. Além de ficção, publicou livros de ensaio, como *Viajes virales* (2012), *Contra los hijos* (2014) e *Volverse palestina* (2014). Em 2011, recebeu o prêmio literário Anna Seghers e, em 2012, conquistou o prêmio Sor Juana de la Cruz por seu romance *Sangre en el ojo* (2012).

anunciarlo por los diarios... Pero los hacemos porque en casos extremos, ya terminales, es la única opción para alargar la vida unos días, unos meses, a veces simplemente horas.

Al menos ese tiempo produciría la ilusión de haberle robado horas a la fatalidad.

Al menos esas operaciones contribuirían al desarrollo de la ciencia a bajo costo.

¿Y entonces qué estaban esperando?

(MERUANE, 2015, p. 27)

Presente no primeiro capítulo do romance, denominado “Plan fruta”, este diálogo entre o Médico Cirurgião Diretor do Hospital e María denuncia o atroz acordo firmado entre eles que se desenrolará nos capítulos seguintes. Tal acordo visa prolongar a vida de Zoila a qualquer custo (nem que seja por algumas horas) e sem o seu consentimento. O objetivo da intervenção médica seria, então, prepará-la para um transplante de células decorrentes de um escuso projeto experimental, de um Hospital estrangeiro, com bebês recém-nascidos (provavelmente gerados pela própria María). Dessa forma, a narrativa põe em relevo esta tensão: de um lado, estão os médicos e María -os quais têm por objetivo tratar Zoila para um arriscado transplante; e do outro, está a enferma Zoila que -contrária à afirmação do médico- não quer ter sua vida ‘alargada’ nem que seja por algumas horas. Zoila, na verdade, almeja o que parece ser impensável numa sociedade mercantil gerida por discursos que controlam e valorizam a vida produtiva como a de sua irmã: deseja deixar-se morrer.

Contudo, Zoila não participa do diálogo sobre seu próprio tratamento. E embora o Médico Diretor do Hospital apresente um procedimento de cura remota que ele mesmo afirma “impensable” num primeiro momento, seu parecer culmina nesta pergunta de María: “¿Y entonces qué estaban esperando?”, pois para a irmã mais velha “la verdadera desgracia sería padecer eternamente” (MERUANE, 2015, p. 28). Por seu turno, esta fala de María que refuta a impossibilidade de um tratamento imediato, assim como todo o diálogo, evidencia um aspecto representativo das sociedades industriais avançadas, para as quais a doença e a morte tornaram-se fatos “ofensivamente sem sentido”, tal como apontou em 1978 a escritora norte-americana Susan Sontag, em seu livro *Doença como metáfora* (2007, p. 14). Nesta obra, Sontag discorre sobre o imaginário que se criou em torno da tuberculose, especialmente no século XIX, e do câncer no século XX. O que essas doenças teriam de semelhante? Ambas, cada uma em seu tempo, remeteriam a enfermidades misteriosas, intratáveis, caprichosas. Seriam, portanto, um escândalo à

compreensão racional e médica, uma vez que esta, desde século XIX, postula que todas as doenças poderiam ser curadas (SONTAG, 2007, p. 12).

Sontag sustenta que, quando uma doença temida ainda não foi compreendida pela medicina, isto é, quando ainda não há consenso sobre sua origem e, por conseguinte, sobre o seu tratamento para sua cura, esta lacuna é preenchida por uma série de ‘fantasias’ que tentam apreender tal doença. Em outras palavras, para que uma doença misteriosa faça ‘sentido’, ela não pode ser reconhecida pelo que ela é -literalmente uma doença-, já que sua compreensão foge aos limites do pensamento racional: ela acaba, então, convertendo-se num símbolo de algo outro, ou seja, torna-se uma metáfora. É o que parece ter ocorrido com a tuberculose e, atualmente, com o câncer, pois, conforme afirma Sontag, ambas enfermidades são pensadas, metaforicamente, como doenças de paixão:

Assim como a tuberculose foi vista como uma doença provocada por excesso de paixão, que acometia os imprudentes e os sensuais, hoje muitos creem que o câncer é causado por uma paixão insuficiente, que acomete pessoas sexualmente reprimidas, inibidas, sem espontaneidade, incapazes de expressar ira. (SONTAG, 2007, p. 24).

Dessa maneira, nota-se que a causa das duas enfermidades está relacionada a um traço psicológico que justifica a existência da doença e que culpabiliza, de alguma forma, o próprio sujeito enfermo por contraí-las, convertendo tais doenças metaforicamente em uma espécie de castigo ou punição. Entretanto, apesar das semelhanças, Sontag pontua uma diferença importante entre elas: a tuberculose, por ser contraída no pulmão, é concebida como uma doença “da alma”, já o câncer, como pode ser contraído em qualquer órgão -inclusive nos órgãos considerados constrangedores-, é concebido como uma doença mais “baixa”. Assim, enquanto a tuberculose acabou por se tornar uma doença lírica, espiritualizada, elevada, cuja morte foi estetizada pelos românticos, “o câncer é um tema raro e ainda escandaloso para a poesia; e parece inimaginável estetizar a doença” (SONTAG, 2007, p. 23).

Sem perder de vista o fato de que o livro de Sontag foi publicado na década de 1970, é possível notar no romance *Fruta podrida* (e em outras narrativas hispano-americanas contemporâneas<sup>3</sup>) um gesto literário distinto do que aponta Sontag com

---

<sup>3</sup> *Sangre en el ojo* (2012), também de Lina Meruane, *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin, *Loco afán* (1997), de Pedro Lemebel, *Microbios* (2006), de Diego Vecchio, *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin, *Desarticulaciones* (2010), de Silva Molloy, são apenas alguns exemplos de narrativas contemporâneas que escapam à visão da doença como metáfora, tal como elabora Sontag. Por seu turno,

relação à enfermidade. Esta não é narrada metaforicamente como símbolo de algo outro (tal como faziam os românticos), ao contrário, a doença, de forma perturbadora, é narrada literária e literalmente pelo que ela é: tão somente uma doença. E, ainda que não seja propriamente o câncer, a diabetes de Zoila é uma doença degradante e degenerativa que, apesar de não ser imediatamente letal, não tem cura, assim como o câncer. Por sua vez, a doença, ao instaurar-se pelo que ela é -no corpo e na narrativa-, sem apresentar um outro sentido que a torne inteligível, institui uma lógica outra, orgânica, somática, que parece desestabilizar não somente o pensamento racional, mas a instância que o sustenta: a categoria de ‘pessoa’ que, como bem atesta Roberto Esposito (2009, 2011), pressupõe um ‘sujeito da consciência’<sup>4</sup>.

Tendo em vista essas considerações iniciais, o objetivo deste capítulo é examinar de que modo o romance *Fruta podrida*, ao pôr em foco o corpo feminino enfermo e subjugado pela medicina, problematiza -em várias dimensões da narrativa- a categoria de ‘pessoa’ como única forma possível/reconhecível do ser, digna de direitos, conforme teoriza Esposito. Dessa forma, será pertinente investigar também como a dissolução da hierarquia binária mente/corpo, a partir da escritura do corpo e sobre o corpo, pode conceber novas relações entre os corpos, sublevando-se aos dispositivos de controle da medicina e do biopoder em direção a uma outra existência possível para além da categoria de pessoa. Forma de existência esta que, neste primeiro capítulo, evoca a noção de “arte de uma vida outra”, segundo o filósofo Didi-Huberman, uma vida alternativa, ingovernável e, por isso, singular (2018, p. 18)<sup>5</sup>.

Vale ressaltar que, desde já, começam a despontar as primeiras vacilações da categoria de pessoa na narrativa. Posto que “la persona es el sujeto destinado a someter a la parte de sí misma no dotada de características racionales, es decir, corpórea, animal”

---

narrada como metáfora ou não, a enfermidade é um tema caro às ficções latino-americanas, conforme apontam Javier Guerrero e Nathalie Bouzaglo, na introdução do livro *Excesos del cuerpo* (2009). Nesta obra, os autores organizam uma antologia que propõe problematizar e “repensar la enfermedad y el contagio en las ficciones de América Latina” (GERRERO, BOUZAGLO, 2009, p. 13).

<sup>4</sup> É oportuno salientar que, a partir daqui, as noções de ‘sujeito da consciência’ e de ‘pessoa’ serão tratadas como sinônimos, uma vez que para ser pessoa é condição imprescindível ser um sujeito consciente, conforme as teorias de Esposito (2009, 2011) desenvolvidas neste estudo.

<sup>5</sup> No artigo “El arte de la vida otra, o cómo no ser gobernado” (2018), o filósofo Georges Didi-Huberman elabora uma trajetória filosófica da desobediência como gesto fundamental para a experiência ética e política de uma vida outra, isto é, alternativa à vida habitual. Para tal, ele revisita alguns autores, como os filósofos Foucault e Bataille, cujas obras, de forma semelhante, constituem um gesto de desobediência e ruptura frente à uniformidade da história canônica das artes e das ideias. A partir dessa arqueologia e das noções de heterologia, heteronomia, heterotopia e heterocronia, Didi-Huberman propõe o seu conceito de arte de uma vida outra, que adviria de uma posição transgressora de alteridade frente ao mundo, que possibilitaria uma vida soberana, ingovernável. Vida outra esta que também engendraria uma contra-história, distinta da história canônica, tradicional.

(ESPOSITO, 2011, p. 26). Zoila, desde o princípio, já não se acomoda na categoria de pessoa, basicamente, por três aspectos. Primeiro, diagnosticada com diabetes, não logrou sujeitar sua parte corpórea, animal, à parte racional. Segundo, por essa mesma razão, Zoila não é mais dona de seu próprio corpo que -objetificado pela lógica médica-mercantil- passa a ser ‘propriedade’ de sua irmã e dos médicos os quais submetem este corpo com suas prescrições, sem que a enferma possa, como sujeito, interferir ou escolher a melhor forma de cuidar de si. Por fim, há um aspecto fundamental, a postura desobediente de Zoila, que anuncia: “la enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten” (MERUANE, 2015, p. 89). Zoila parece reivindicar seu corpo doente sem buscar sujeitá-lo ou apartá-lo de si mesma, o que -mais do que somente problematizar a noção de pessoa- pode propiciar a experiência transgressora e singular de uma vida outra, como será proposto nos tópicos a seguir.

### **O corpo de uma narrativa impessoal**

Se a lógica do corpo está instaurada no romance de Meruane (ou se a narrativa é também um corpo escrito), a voz narrativa de tal escritura dificilmente remeteria a um sujeito da consciência, uno, pessoal: é isso que se nota no foco narrativo de *Fruta podrida*. Dividido em quatro capítulos, a saber, “Plan Fruta”, “Moscas de la fruta”, “Fruta de exportación” e “Pies en la tierra”, cada um possui uma instância narrativa distinta: no primeiro capítulo, a voz do ‘narrador’ afigura estar em terceira pessoa; voz que, no segundo capítulo, se torna a voz em primeira pessoa de Zoila; em seguida, converte-se em segunda pessoa, um “tú”; e, por fim, volta à primeira pessoa, mas com o foco narrativo de uma enfermeira do poderoso Hospital estrangeiro que conversa com Zoila. E ademais dos capítulos, entre eles e dentro deles, há a intervenção poética da personagem Zoila, com os poemas do seu sugestivo “Cuaderno de Scomposición”, os quais -assim como os capítulos- parecem colaborar para uma estrutura narrativa descentralizada, impessoal.

No primeiro capítulo “Plan fruta”, em que a voz narrativa parece estar em terceira pessoa, é relevante observar que esta voz do ‘narrador’ *não* remete -meramente- a uma ‘consciência narrativa circumspecta’ (BLANCHOT, 2010, p. 147) que, na qualidade de um sujeito da consciência, apenas dissimula uma distância impessoal e trata de organizar a narrativa ao leitor, tal qual nas tradicionais narrativas realistas. O trecho a seguir, em que o Médico e María negociam o tratamento de Zoila, elucida esta diferença típica das narrativas modernas:

Tanto laborar eliminando pestes ajenas y ahora tener que convivir para siempre con un mal incurable en mi propia casa, dijo [María] levantando la voz y levantando los ojos hasta toparse con la mirada grisácea del Médico que le dijo cállese, deje de dar bufidos y siéntese, escuche lo que todavía tengo que decirle: puedo ponerlas en nuestra lista de espera, si usted quiere, la lista de trasplante que quizás algún día mejore a su media hermana (...)

Que no se inquietara por la plata, la plata era lo de menos y de todos modos podría ir pagando en cuotas, podría compensar los gastos que vendrían mediante donaciones anuales a la ciencia...

La mayor siguió los ojos metálicos del Médico, ahora fijos en su panza mientras dejaba caer, como un vendedor, la posibilidad de cómodas cuotas. (MERUANE, 2015, p. 30)

Conforme ilustra esta passagem, em que o Médico mira fixamente a barriga gestante de María, deixando subentendido que as “donaciones anuales a la ciencia” seriam os seus bebês, é possível notar que os discursos direto, indireto e indireto livre, não são sinalizados pelo narrador da maneira convencional, traço este que será recorrente ao longo de toda narrativa. A supressão do travessão no discurso direto, por exemplo, que ordenaria uma distinção (e quiçá uma hierarquia) entre a fala do narrador e a dos personagens, propicia uma mescla e um entrecruzamento de vozes sem que haja uma separação clara entre elas, mediada por um narrador. Por conseguinte, esta mistura de vozes dos personagens e do narrador parece insinuar o que será a narrativa de Meruane como um todo: um espaço literário “neutro”, “descentrado”, isto é, sem um único núcleo representado pela voz do narrador, sujeito da consciência que controlaria o desenrolar da narração. Entretanto vale destacar que nesse primeiro momento do romance, justamente quando se está decidindo o futuro de Zoila e há uma certa ‘paridade’ entre as vozes da narrativa, a voz dessa personagem, em coma no Hospital, praticamente não aparece. A voz narrativa da protagonista se apresentará somente no capítulo seguinte que -intitulado “Moscas de la fruta”- deste modo se inicia:

Aparezco junto a una ventana alfombrada de moscas; estoy sentada frente a ellas, hipnotizándolas con un dedo. Quietas, les susurro, apuntándolas, lentamente acercándome, quietas mis dulces y negras moscas. Se quedan tías sobre el vidrio, estupefactas; y entonces zas, aplasto una con el índice y me la meto en la boca: esa mosca levemente amarga patalea agónica sobre mi lengua. (...) Ninguna se me escapa, y en eso estoy, engullendo la quinta o sexta lerda mosca de la tarde cuando zas, aparece

mi hermana por detrás, y con su mano entera metida en mi boca, tocando la campana de mi garganta, me hace expulsarlas todas.

A todas mis negras y amargas moscas. (MERUANE, 2015, p. 35)

O visceral dessa cena, em que Zoila surge em sua casa comendo moscas, após voltar do Hospital para dar início ao seu tratamento, acaba por se tornar um prelúdio do que será este segundo capítulo, talvez o mais intenso e significativo do romance. Isso porque, ainda que perdue a mescla de vozes característica da narrativa, neste capítulo, toda a intervenção médica à qual Zoila é submetida é contada desde seus comentários ácidos, seu mordaz foco narrativo em primeira pessoa. Além disso, Zoila apresenta uma percepção sensorial dos personagens e dos acontecimentos (“amargas”, “negras”, “dulces”) que desestabiliza a hierarquização mente/corpo característica da categoria de pessoa, ao recobrar este aspecto corpóreo do ser humano que tal categoria persiste em desconsiderar: o que igualmente contribui para uma neutralização da categoria de pessoa na narrativa, como será mais bem explorado nos próximos tópicos. É neste capítulo, ademais, que se tem acesso ao plano que secretamente arquiteta Zoila: seu desejo de desterro ao hemisfério norte para boicotar toda a “cadena de producción y mantención de la vida” do Hospital estrangeiro que ‘revuelve el estómago’ (MERUANE, 2015, p. 146) e culmina em seu tratamento indesejado. A execução de seu plano, por seu turno, será narrada no terceiro capítulo “Fruta de exportación”, no qual há um câmbio da voz narrativa para a segunda pessoa, um inusual “tú”:

Ay, Zoila, perros ladrando a lo lejos cuando la micro se detiene con sus rosarios y sus cristos desangrados todavía balanceándose en el espejo. Ay, tiras con fuerza de la maleta negra, te sientas en la primera fila y te dejas llevar por el camino mirando por la ventana pero sin torcer la cabeza hacia el pasado. Observas la lenta transformación del paisaje con creciente distancia, con un alivio frío. El camino se abre como un enigma ante ti, como una página en blanco que está ahora por escribirse. En esto vas pensando, vas sumergida en el diseño de un incierto plan maestro. (MERUANE, 2015, p. 133)

O narrador em segunda pessoa afigura desencadear uma série de efeitos na narrativa de Meruane, visto que este artifício depreende uma relação dialógica “yo-tú”. Embasando-se nas teorias do linguista Émile Benveniste sobre os primeiros pronomes

peçoais, Esposito afirma que os pronomes de primeira e segunda pessoa estariam atrelados a uma dimensão que seria exclusivamente discursiva e daí derivaria uma especificidade dessas pessoas: a sua *unicidade*. Conforme explica o filósofo: “tanto el yo que habla como el tú que escucha son únicos en cada caso, no valen sino como referencia a sí mismos” (ESPOSITO, 2009, p. 151). No caso de *Fruta podrida*, como se observa no trecho supracitado, pode-se inferir que este “tú” se refere unicamente a Zoila, em virtude tanto do vocativo inicial como também da sequência narrativa, em que Zoila deixa sua casa em “Ojo Seco” rumo ao exterior, conforme havia planejado no capítulo anterior. Entretanto, nesta situação discursiva forjada pela narrativa, não é possível saber quem é este “yo” que se pronuncia, pois não há uma referência precisa, como sustenta Esposito, e durante a leitura deste capítulo paira a pergunta: quem o narra? Desse modo, esta condição que desestabiliza a relação dialógica “yo-tú”, mais uma vez, cria um efeito de impessoalidade na narrativa, na qual o “eu-sujeito” que narra, de certa forma, parece se esquivar de uma referência pessoal. Por seu turno, o poema do “Cuaderno de Scomposición” de Zoila que precede este terceiro capítulo inspira uma possível leitura para pensar este narrador em segunda pessoa:

atravieso el cielo  
en el tiempo suspendido de los aviones  
mi reflejo se duplica  
en las ventanillas  
dos viajeras observando  
las cimas nevadas de una cordillera  
fantasma que quizás es otra  
vamos quedando  
atravesadas  
estrelladas  
fugaces  
(MERUANE, 2015, p. 129)

Esta imagem do reflexo que se duplica na janela do avião, desdobrando-se em duas viajantes, permite supor que, neste nexo “yo-tú” do terceiro capítulo, Zoila quiçá se refira a si mesma, expandindo-se entre essas duas pessoas. Outrossim, se se leva em conta que Zoila usa a identidade de sua irmã para sair do país, é possível pensar que esse “tú” refere-se a uma Zoila que, na verdade, é outra, uma alteridade, desdobramento de María:

(...) Y te dejan adelantar la cola, y tu maleta, ya aligerada de su peso, desaparece sobre la cinta mientras te diriges hacia el último agente, el que sella el pasaporte de María y te desea buen viaje. Ay, cojeas hacia la puerta del

embarque y te subes al avión como si fuera otra, y aquí estás, sentada, sumida en el cansancio, suspendida en el aire. (MERUANE, 2015, p. 135)

Para diferenciar os primeiros pronomes pessoais do pronome de terceira pessoa, Esposito menciona ainda outro traço distintivo do nexos “yo-tú”, a *correspondência* que existiria entre eles, haja vista que “el tú presupone el yo. Es su alter ego: otro, pero en relación con el ego que lo declara como tal desdoblándose o redoblándose en su propia alteridad” (ESPOSITO, 2009, p. 153). Desse modo, quando este narrador pronuncia o “tú” está ecoando este “yo” que narra, o qual poderia ser a própria Zoila: seu reflexo duplicado ou a alteridade de sua irmã. Não obstante, mais do que a tentativa de descobrir quem é esse “yo” que narra, o interessante é observar como a narrativa logra uma vez mais problematizar o “eu-sujeito” que narra no limite da impessoalidade, ao perscrutar esta zona oscilante que existe na relação dialógica entre os pronomes pessoais “yo-tú”.

No quarto e último capítulo do romance, “Pies en la tierra”, quando Zoila já executou seu plano a fim de boicotar o influente Hospital do hemisfério norte, o foco narrativo retorna à primeira pessoa. Porém, de uma perspectiva totalmente distinta, quem narra é uma enfermeira deste Hospital estrangeiro que encontra Zoila, já muito debilitada por sua doença, sentada numa praça, em meio à neve. Na perspectiva da Enfermeira, a protagonista é uma mendiga, anônima, delirante, que lhe conta a história da “misteriosa mulher” que ataca o hospital. Se a princípio a enfermeira se mostra surpresa em saber que uma *mulher* e não um homem tem boicotado o projeto experimental do hospital, logo torna-se um verdadeiro incômodo ouvir o relato da “mendiga” sobre essa mulher que “ha sido privilegiada con un cuerpo enfermo” (MERUANE, 2015, p. 192), que “nunca produjo nada” e que “lleva años intentando morir” (MERUANE, 2015, p. 191). Deste modo, a enfermeira a interrompe:

(...) El tono exultante de la mendiga me indigna. Basta de hablar sobre la muerte, le ordeno. Esa palabra es un anacronismo, está enterrada en el diccionario junto con la eutanasia y el suicidio. Nadie va a resucitar esa palabra habiendo un hospital aquí enfrente y una enfermera de Urgencias. ¡Sobre mi cadáver va a morir alguien! Escúchame bien, y dígame a esa mujer que digo yo que muy suyo es su cuerpo pero no le pertenece. Dígame que ni ella ni nadie es propietaria de su cuerpo, el cuerpo es un bien colectivo, no puede disponer de él sin consultarnos. ¿Entiende? La mujer me echa encima sus ojos claros casi verdes. (MERUANE, 2015, p. 193/194)

Apesar de deter o discurso de Zoila, ordenando que não fale mais sobre a morte, o fato é que a personagem Zoila jamais se pronuncia diretamente neste capítulo, pois a todo momento sua voz é mediada pelo discurso indireto da enfermeira e por sua deturpada perspectiva acerca da mulher que sabota o hospital, sem se dar conta de que esta e a “mendiga” são a mesma pessoa:

Porque esa mujer no puede ser sino una desquiciada, sin duda una mujer cesante y resentida, una mujer imprudente además de improductiva, una que no pudo ser madre, una abortista, una lesbiana radical disfrazada de hombre, una mujer de calaña feminista que busca matar a los hijos de otras, de las felices y fértiles mujeres que voluntariamente abandonan sus deberes profesionales, sus deberes sociales y maritales, sus deberes consigo mismas especialmente, para abocarse a una maternidad sacrificada y siempre decepcionante. Las únicas mujeres que importan son las madres (MERUANE, 2015, p. 175).<sup>6</sup>

Além de salientar a maternidade como mais uma distância entre Zoila e María cujo corpo feminino está a serviço da procriação, é notório neste excerto que não resta turno possível à fala de Zoila quando esta voz -por ser enferma, improdutiva, infecunda- é silenciada pelo impositivo discurso médico-mercantil que permeia todo o romance e que, neste último capítulo, sintetiza-se na imagem da Enfermeira. Este discurso médico-mercantil, na narrativa de Meruane, empenha-se em impor como norma uma vida “saudável”, isto é, que seja útil aos interesses capitalistas, uma vida produtiva e reprodutiva (no caso das mulheres): a única vida concebível à ciência médica para qual a enfermidade e a morte não são uma opção.

Por sua vez, assim como a enfermeira constata que “antes la Salud era un problema público, un asunto del Estado”, mas que “los hospitales públicos empezaron a ser sistemáticamente acosados” (MERUANE, 2015, p. 166), o tratamento de Zoila revela os interesses capitalistas desta medicina que *no mais* pública converte o Hospital num “gran mercado humano abierto veinticuatro horas los siete días de la semana” (MERUANE, 2015, p. 179), espaço no qual os corpos se tornariam *propriedade* da medicina -tal qual o

---

<sup>6</sup> Especialmente este fragmento do romance, que se encerra com a declaração da Enfermeira de que “las únicas mujeres que importan son las madres”, recorda outro livro de Lina Meruane, intitulado *Contra los hijos* (2018). Nesta obra ensaística, Meruane questiona justamente este discurso que institui não apenas a obrigação de procriar, mas também a necessidade de que os filhos e suas infundáveis exigências ocupem um lugar de primazia na sociedade contemporânea, convertendo-se para a autora numa nova estratégia do patriarcado de manter as mulheres ocupadas e confinadas no âmbito doméstico.

corpo enfermo de Zoila- ou *mercadoria negociável*, a exemplo do corpo gestante/reprodutivo de María. Esta seria, então, a nova configuração do controle dos corpos no biopoder que, neste último capítulo, é esmiuçada pelo foco narrativo da enfermeira que logra condensar este discurso médico-mercantil dispersado ao longo da narrativa -nas figuras do Hospital, do Enfermeiro, de María e do Médico- sobretudo quando esta personagem declara: “muy suyo es su cuerpo pero no le pertenece. Dígale que ni ella [Zoila] ni nadie es propietaria de su cuerpo, el cuerpo es un bien colectivo, no puede disponer de él sin consultarnos” (MERUANE, 2015, p. 194). Perspectiva narrativa esta que à sua maneira problematiza a noção de pessoa, tendo em vista que ser pessoa, ao contrário da afirmação da enfermeira, implica ser “senhor de si” e ter controle sobre o próprio corpo, como também será investigado neste estudo mais à frente.

Por conseguinte, assim como cada um desses focos narrativos mencionados questiona, a seu modo, a noção de pessoa em cada capítulo, nota-se que a alternância deles como um todo reverbera na estrutura narrativa, a qual também faz estremecer a categoria de pessoa no limiar da impessoalidade. Recuperando as considerações de Esposito acerca do neutro de Blanchot (ESPOSITO, 2009, p. 181), no romance de Meruane, constata-se que são justamente essas variações no foco narrativo que neutralizam a categoria de pessoa na estrutura narrativa, que lhe dá a impressão de ser um espaço literário sem dono, sem o domínio de um sujeito da consciência ou de um único “eu-sujeito” que centralizaria os acontecimentos narrados e conduziria a narrativa até o seu desfecho. Em outras palavras, é como se a estrutura narrativa de *Fruta podrida* não passasse por um processo de “assujeitamento” ou “personificação” ao mesmo tempo em que não se refere a alguém em particular: daí a sua estrutura neutra, impessoal.

Para concluir este tópico, é importante analisar, ademais, os poemas de Zoila que intercalam a narrativa e estão presentes em seu “Cuaderno de Scomposición”, o qual -segundo a leitura de Julieta Novelli, em “Modos de resistencia en *Fruta Podrida...*”- se configura como um processo de dessubjetivação (e de resistência) no romance, o que também colocaria em xeque a noção de pessoa. Para a autora, diante de uma narrativa escrita em prosa na qual predomina um discurso da lógica médica-mercantil, contra o qual Zoila tenta resistir de outras formas que não são precisamente pela fala/voz (como se verá mais à frente), o caderno de poesia torna-se um contraponto a esse discurso produtivo e, em seus versos, é possível entrever uma voz de Zoila que, além de visceral, parece estar mais próxima, íntima (NOVELLI, 2019, p. 294). Novelli explica que, tal como sugere o nome de seu caderno, ‘compór’ versos pode ser, conjuntamente, um modo

de *descompor/decompor* o discurso produtivo/utilitário no qual o poema seria este “espacio que posibilitaría el trabajo con los bordes del lenguaje y, por tanto, del sujeto”. Assim, é no âmbito da poesia que Zoila logra registrar a experiência de seu corpo doente, incomunicável e inassimilável pelo discurso utilitário médico-mercantil e, com isso, “evita que ese yo y ese cuerpo sean de otro” (NOVELLI, 2019, p. 296):

Esta espera saturada  
de consonantes y síntomas y  
notas conjeturales y pistas  
falsas o verdaderas;  
esta espera con su S intercalada  
entre sustantivos  
esa ese  
descomponiendo mi cuaderno  
entre mis dedos  
manchando la superficie cuadriculada  
de mi cuerpo  
(MERUANE, 2015, p. 59)

Sobretudo este poema “de consoantes y síntomas” é um convite para se começar a pensar uma proximidade significativa entre escrita e corpo. E, ao atentar-se particularmente à leitura dos últimos versos do poema, pondera-se que é justamente este ato da escrita poética que enseja a contiguidade com o seu corpo sem a necessidade de assujeitá-lo ou assujeitar-se, evocando a reflexão que faz o filósofo Jean-Luc Nancy sobre a relação entre corpo e escrita:

O que importa dizer é que isso- tocar no corpo, tocar o corpo, tocar, enfim- está sempre a acontecer na escrita. Talvez isso não aconteça exatamente na escrita, se ela possuir um <<dentro>>; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, só acontece isso.  
(NANCY, 2000, p. 11)

O caderno de Zoila parece, então, tornar-se este limite: a zona de contato com seu próprio corpo e, por consequência, consigo mesma. É também nesse limite que o gesto poético de Zoila faz vislumbrar uma das formas a qual Novelli chama de “resistência”, mas que, neste estudo, pode ser designado “transgressão”, com base nas ideias de Foucault, em seu “Prefácio à transgressão” (2009), porque -mais que unicamente resistir- Zoila transpassa, vai além: logra transgredir as divisas forjadas que separariam consciência/corpo, no limite da escritura e do sujeito. Para Foucault, é precisamente este movimento de transgressão no limite da linguagem e dentro do próprio ser cindido que

possibilitaria a experiência singular de uma vida diversa da vida habitual, por isso afirma o filósofo que “nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência” (FOUCAULT, 2009, pp. 32-33). Tal noção é retomada pelo filósofo Didi-Huberman, em seu artigo “El arte de la vida otra, o como no ser gobernado” (2018), em que para o autor a desobediência, a transgressão, seria um gesto crítico frente ao mundo que propiciaria a criação dessa vida singular: “ese arte de la inservidumbre voluntaria capaz a la vez de “des-sujetarnos” y “re-subjetivarnos””, para uma experiência nova do ser (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18). Isso porque a transgressão, subvertendo a lógica do pensamento dialético, como das oposições mente/corpo, e solapando a noção de sujeito, permitiria à linguagem tornar-se

“espacio de una experiencia” liberada de los “límites de lo útil”: experiencia de *una vida otra* cuyo desafío no es sólo fijar nuestra condición finita -aunque sea en una obra de arte- sino también hacer *advenir una heterogeneidad* capaz de volvernos soberanos (...), es decir, “ingobernables” (como dirá Foucault). (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 17)

Assim, de certa forma, é neste processo de transgressão a uma vida outra- singular, soberana e insubordinável- que parece estar Zoila, tanto no ato de escrita de seus poemas quanto na sua postura desobediente ao longo de toda narrativa, conforme será analisado nos tópicos seguintes. Enfim, processo este de dessubjetivação e transgressão que, como se buscou demonstrar, reverbera na própria estrutura narrativa que, também ‘ingovernável’, se movimenta, em cada capítulo, nos confins da categoria de pessoa.

### **Descida ao corpo, ‘extensão da alma’**

*A mente e o corpo são uma só e mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão.*  
Ética, Spinoza.

Náusea, mau hálito, maus odores, menstruação: à primeira vista, o que chama a atenção em *Fruta podrida* é a sua escrita corpórea, por muitas vezes, escatológica:

¿Y qué era ese olor, ese poderoso olor que le arrancaba otra náusea? La boca abierta de ese cuerpo emitía una empalagosa podredumbre. Apretó las muelas, la hermana mayor. En ese aliento espeso había manzanas agrias recién caladas.

Se separó para tomar aire, y aspiró otra vez. (MERUANE, 2015, p. 16)

Como ilustra essa passagem em que María sente náusea ao aproximar-se de sua irmã Zoila para socorrê-la, a linguagem do romance de Meruane -sem se preocupar em estetizar o corpo- provoca certa estranheza ao pôr em cena a presença putrefata do corpo, que quase sempre se buscou ocultar dentro e fora dos limites da narrativa literária em primazia da consciência:

Acercó la nariz al agua turbia y sintió la náusea subiendo por la garganta, pero no se detuvo. Embarazada o no iba a averiguar qué estaba sucediendo (...)  
Y tragando toda la orina que le cupo dentro pensó en hormigas ahogadas, y en alcohol, y en acetona, y en el precio del azúcar. Y entonces vomitó los antojos engullidos esa tarde, surgieron, revueltos, el primer y segundo plato de porotos con la chirimoya molida y el jugo de naranjas. Pero entre arcadas, al secarse la bilis amarga de los labios, apareció una idea precisa: la Menor estaba fermentando. (MERUANE, 2015, p. 18)

Neste trecho, impressiona a narração minuciosa do gesto firme -e quase experto- de María ao provar, mesmo grávida, a urina de Zoila para averiguar a sua doença, vomitando em seguida. No entanto, partindo das ideias de Esposito, estas cenas chocam -acima de tudo- em virtude da perspectiva dicotômica inerente ao conceito de pessoa, que pressupõe ao humano apartar-se de sua dimensão natural (ESPOSITO, 2011, p. 17). Não por acaso, esta ideia remonta uma das três égides que alicerça a categoria de pessoa, ademais da égide filosófica e da jurídica: a perspectiva dualista teológica cristã. Para tal perspectiva, seguindo o pensamento de Esposito, o ser humano possui uma dupla natureza, na qual o corpo sempre representará a parte animal e estará submetida à orientação moral e racional da alma, onde se situa o único ponto de convergência com a Pessoa Divina. É por isso que, segundo esse autor, Santo Agostinho adverte “la necesidad de proveer a las demandas del cuerpo como una verdadera enfermedad”, pois eram consideradas profanas, carnis, terrenas e materiais (ESPOSITO, 2011, p. 18). Esta perspectiva teológica, portanto, desconsidera e deprecia o corpo e suas demandas que nada teriam de notáveis, à distinção da alma -associada ao que é puro, divino, celestial e imaterial.

É em razão dessa separação e hierarquização entre mente/alma e corpo que se referir a este acaba se tornando uma espécie de decaída, algo indecoroso em qualquer

âmbito, literário ou não, como explica Cristina Burneo Salazar, em seu ensaio “Cuerpo geminado” (2017):

Digo que descendemos al cuerpo porque pensarlo es una tarea baja: sus órganos, fluidos, tubos, orificios, funciones han sido reprimidos por siglos y aun suprimidos en nombre del alma, la mente, el espíritu. Los tubos que conducen a un orificio y un alma *elevada* no pueden ser parte de lo mismo. Hemos hecho arte, pensamiento, literatura, medicina, arquitectura, sin cuerpo. Prescindir del cuerpo para hablar de la existencia, de la cultura, prescindir del cuerpo para hablar del cuerpo. (...) (BURNEO, 2017, n. p.)

Entretanto este “prescindir del cuerpo” não se verifica em *Fruta podrida* que, em sua narrativa, instaura uma ordem outra, corpórea, orgânica, e instiga por novas configurações do pensamento, do sujeito e da existência. Ainda que aparente ser uma “tarea baja” num prisma personalista, quando indaga o corpo desde ‘baixo’, a narrativa recupera a dimensão animal depreciada do ser humano e recorda que esta também lhe é inerente. Por seu turno, em consonância com as ideias de Sontag, é válido ressaltar que este romance não afigura ter a pretensão de conferir um significado outro ao corpo, metafórico, fora da matéria, o que ademais incorreria novamente num dualismo corpóreo/imaterial, no esforço por abstrair o corpo para torná-lo metáfora de algo distinto. Por meio de um proceder semelhante ao de Zoila em seu caderno de poesia -ao convertê-lo em uma zona de contato com seu corpo-, o movimento da narrativa parece, de maneira análoga, acercar-se do corpo: tocá-lo. Este ‘tocar’ é pensado novamente de acordo com as considerações que faz o filósofo Jean-Luc Nancy sobre ‘escrever o corpo’, quando afirma que “escrever não é significar” ao passo que “toca o corpo, por essência” (NANCY, 2000, p. 11 e 12). Isso porque, para Nancy, o tato é a única forma viável de pensar o corpo pelo que é: matéria, substância; já o ato da escrita é propriamente o toque que torna possível o contato dos corpos: escreve-se a partir de um corpo cuja mão traceja a linha no corpo de um papel, que depois será tocado pelo olhar de outro corpo, conforme descreve Nancy, em seu livro *Corpus*:

Quer o queiramos quer não, há corpos que se tocam por essa página, ou melhor, ela própria é o contato (da minha mão que escreve, das tuas que seguram o livro). Este tocar é infinitamente desviado, diferido – máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos que se interpuseram ainda, mas resta o ínfimo grão obstinado, tênue, a poeira infinitesimal de um contato que por toda a parte se

interrompe e por toda parte se retoma. E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lêś-me, e eu escrevo-te. Algures, o contato tem lugar. (NANCY, 2000, p. 51)

Por suscitar este contato entre os corpos, Nancy propõe que a escrita é na verdade “excrita”, um neologismo que compreenderia também a exterioridade presente no ato de escrever: a “excrição do nosso corpo” (NANCY, 2000, p. 12) ou a inscrição do corpo-fora, uma “escrita excrita” que conceberia nada menos que a materialidade do texto. Nesta perspectiva, é possível supor que *Fruta podrida*, de certa maneira, potencializa esta ideia de texto ‘excrito’, já que a narrativa também se configura como uma ‘excrição’ dos corpos dos personagens com os quais o leitor entra em contato, a exemplo desta cena em que se tateia com os olhos o que se passa nos corpos de Zoila e María:

Alzo los ojos desde mi cuaderno y la observo, la examino: mi hermana trae la nariz inflamada por el trabajo. Su garganta irritada por los venenos. La mirada brillante. Se detiene en el medio de la sala y olfatea, husmea desconcertada. Se dirige a mi boca. Que la abra de inmediato. Que saque bien la lengua y le dé el aliento. Su nariz se me mete dentro, rastrea los vestigios adosados a mis encías. Y no hay cómo engañarla: de nada ha valido que me escobillara con fuerzas los dientes, que me enjuagara y hiciera gárgaras. (MERUANE, 2015, p. 79)

Dessa maneira, para uma experiência de leitura mais profícua do romance, talvez seja mais significativo lançar-se além da mera busca por metáforas com o fito de apreciar o corpo-fora da narrativa: espaço onde os corpos se tocam no limite do texto ‘excrito’ e se torna possível experienciar o sentido desse contato.

É pertinente notar, entretanto, que esta ordem corpórea instituída na narrativa afronta, particularmente, a personagem María que, no romance, sintetiza esta visão dualista da categoria de pessoa que se esforça por restringir o ser humano ao seu lado imaterial. Para María, anular seu corpo -feminino, de gestante- é um passo necessário e incontestado para ser produtiva e bem-sucedida em seu emprego como especialista em pesticida:

(...) Quería complacer al Ingeniero, porque era necesario demostrar que podía como cualquier hombre, sin reclamar, sin admitir jamás cansancio o preocupaciones, sin apelar a otras necesidades. Trabajar agachando el moño. Y se

afanaba trabajando de uniforme, con bototos pesados y pantalones estrechos, como si no fuera la que era, como si no tuviera el cuerpo que tenía. (MERUANE, 2015, p. 29)

Por ser uma experta que “había estado durante años estudiando” (MERUANE, 2015, p. 29), María -como é esperado- privilegia sua parte intelectual e sua ascensão professional parece estar associada à ideia de abandonar a dimensão ‘inferior’ do corpo representada, por exemplo, pelo suor e pela menstruação das mulheres que trabalhavam na colheita sazonalmente, as *temporeras*:

Así había ascendido peldaño a peldaño desde el primer piso hasta el segundo, dejando atrás el rumor y la fetidez del sudor y la sangre menstrual de temporeras y de supervisoras y de la nueva secretaria en práctica, para empezar a tomar decisiones ejecutivas sobre el futuro de la empresa. (MERUANE, 2015, p. 29)

Por seu turno, quando as *temporeras*, de súbito, começam a menstruar todas juntas de maneira que afete a produtividade no trabalho, a repugnância e o desprezo de María tornam-se ainda mais evidentes:

Y el sol impío sobre los techos de zinc, y las temporeras alegando por el calor, por la sed y el sudor, por la sangre que no paraba de correr entre sus piernas, todos esos fluidos saturados de bacterias que podían infectar el recinto, suspiró asqueada, mi hermana escuchando el relato del Ingeniero, mi higiénica hermana que en todos estos años de embarazos sucesivos no ha tenido casi oportunidad para experimentar esas descargas (...) (MERUANE, 2015, p. 102)

Desta passagem é possível deprender mais um traço relevante de María que concerne a essa percepção dualista da categoria de pessoa: a sua aversão a tudo que se relaciona à matéria orgânica e sua obstinação por higiene. Características estas que, muitas vezes, são descritas pela mirada crítica de Zoila:

(...) Y voy avanzando con urgencia hacia la cocina. (...) La claridad es el anuncio: una luz leve y verdosa se cuela por las cortinas y las superficies relucientes sueltan su aliento hospitalario: a cloro el suelo trapeado de la cocina, a desinfectante la mesa y los mesones secos. Es mi hermana quien barre día y noche detrás de los muebles, quien frota hasta romperse los nudillos el más inútil de los coladores. La loza de las paredes ha sido pulida por sus manos de escobillo. María ha guardado las palanganas ya despojadas de su grasa y los cubiertos relucientes.

Por si las cucarachas, por si las hormigas y las moscas,  
repite cada atardecer colocando una nueva bolsa en el  
basurero. (MERUANE, 2015, p. 36)

Segundo Foucault, a noção de higiene surge por volta do século XVIII e estaria associada a um esquema médico-político de controle da salubridade nas cidades. A higiene pública consistiria, desse modo, em uma “técnica de controle e de modificação dos elementos materiais do meio que são suscetíveis de favorecer ou, ao contrário, prejudicar a saúde”, dando origem à Medicina Urbana cujo objetivo era, igualmente, um controle político e científico do meio social (FOUCAULT, 2004, p. 86). María, não obstante, parece levar o conceito de higiene ao extremo, visto que para Zoila a cozinha - tamanha a sua limpeza- evocava mais perfeitamente a salubridade de um ambiente hospitalar. Traçando um paralelo com o pensamento da escritora Paula Sibilía, presente em seu livro *O homem pós-orgânico* (2015), essa pretensão de María em tentar controlar a todo custo qualquer forma de contágio ou contaminação revela um novo aspecto dessa concepção dualista de pessoa que ganha fôlego no século XXI. De acordo com Sibilía, a atualização dessa perspectiva -que a autora chama gnóstica cristã- ocorre ao se acentuar o lado imaterial do par dualista mente/corpo das mais diversas formas, não apenas valorando a “alma pensante” ou o “espírito puro”, mas enaltecendo também qualquer ciência ou biotecnologia que atenda os anseios gnósticos de superar as ‘limitações’ materiais da condição humana, em busca de um ser ‘pós-orgânico’:

Essa ambição é alavancada por uma repugnância provocada pelo orgânico em geral e, em particular, uma aversão pela viscosidade de configuração humana em sua encarnação anatômica e fisiológica. O corpo recebe, assim, uma grave acusação: é limitado, é perecível, imperfeito, impuro, fatalmente condenado ao descarte e à obsolescência. (SIBILIA, 2015, p. 97)

Apresentando-se como mais uma característica do discurso médico-mercantil, essa busca pelo ser ‘pós-orgânico’ parece ser também o anseio de María que se aparta ainda mais de seu corpo quando decide contribuir com “donaciones anuales a la ciencia” (MERUANE, 2015, p. 30) para pagar o tratamento que visa prolongar o tempo de vida do perecível corpo de Zoila:

Habla del viejo pacto con el médico: todas esas criaturas  
suyas trocadas por mi futuro. Todo ese firmar de  
documentos. Todos esos dineros entregados en sobres.  
Toda la esperanza puesta en la exportación destinada a

experimentos, a operaciones de trasplantes que alguna vez permitirían mi cura. (MERUANE, 2015, p. 117)

Ao engravidar e entregar os bebês para um escuso projeto experimental de transplantes de células com bebês recém-nascidos de um hospital no hemisfério norte, ela torna seu corpo também (re)produtivo e lucrativo -pois quiçá para ela seja a única serventia possível para um corpo. Assim, enquanto Zoila se empenha em recusar esse duvidoso tratamento, sendo capaz de afirmar em um momento da narrativa que nunca havia se sentido tão dona de seu corpo (MERUANE, 2015, p. 117), María dispensa a autonomia de poder conectar-se com seu próprio corpo e vive à mercê do “ciclo de sus engordes” (MERUANE, 2015, p. 51), impulsionada constantemente por esse anseio de superar as ‘imperfeições’ da matéria orgânica, seja em sua irmã mais nova, em si própria ou na fruta. Zoila, sempre em seu tom crítico, afigura possuir total discernimento dessa visão dualista e personalista de sua irmã María e igualmente sente asco -não do corpo-, mas das ambições ‘pós-orgânicas’ de sua irmã: “sospecho de sus intenciones (...): sus disquisiciones sobre la eficiencia productiva de la empresa, la obsesión con la perfecta esterilidad de la fruta, con la sanidad del cuerpo propio y ajeno. Me dan ganas de vomitar” (MERUANE, 2015, p. 105).

Tratando mais especificamente da matriz filosófica que compõe a categoria de pessoa, é possível afirmar que o dualismo presente nos primeiros escritos do filósofo René Descartes também contribuiu significativamente para esta perspectiva cindida do ser humano. Ainda que para Jean-Luc Nancy este dualismo tenha sido, na realidade, mal compreendido (NANCY, 2017, p. 9) -como será abordado mais adiante-, o que a acepção cartesiana sugere é que a mente (*res cogitans*) e o corpo (*res extensa*) seriam de naturezas tão incompatíveis que o corpo seria absolutamente prescindível à existência da mente, isto é, do eu-sujeito:

(...) Examinando com atenção o que eu era, e vendo que podia supor não ter eu corpo algum e não haver nenhum mundo ou lugar onde eu existisse, mas que eu não podia, só por isso, admitir que eu não existisse (...) enquanto que, se tivesse parado de pensar, ainda que tudo o mais que eu imaginara fosse verdade, eu não teria nenhuma razão de crer que eu existisse. Disso deduzi que eu era uma substância cuja essência ou natureza é somente pensar e que, para existir, não precisa de nenhum lugar nem depende de coisa nenhuma material. Assim, este “eu”, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo (...). (DESCARTES, 2006, p. 56)

Muito semelhante à noção de pessoa vigente na contemporaneidade, nota-se que para Descartes o “eu” refere-se exclusivamente à alma, ao pensamento e de modo algum ao corpo. Por sua vez, o dualismo cartesiano -ademais de servir aos anseios pós-orgânicos- coloca em evidência outra especificidade importante da categoria de pessoa: o entendimento de que é possível pensar sem a presença de um corpo. Neste viés, a inteligência consistiria em um processo de absoluta abstração mental, ou seja, equivaleria “a certa capacidade de lidar com símbolos formais, dispensando toda dependência em relação ao corpo orgânico” (SIBILIA, 2015, p. 112). Esta suposta autonomia do pensamento com respeito ao corpo é igualmente evocada na narrativa pela personagem María, à medida que esta valoriza a sua intelectualidade e anula o seu corpo o qual -para ela- nada teria a ver com sua expertise, conforme já foi comentado anteriormente. Não obstante, enquanto María, como personagem, se mantém alheada em sua visão dualista pós-orgânica, a estrutura narrativa, como “escrita excrita”, vai reconsiderando esta ‘independência’ entre pensamento e corpo, a exemplo desta cena na qual, desde a perspectiva corpórea de Zoila, esta narra justamente os gestos expertos de María:

En este instante crucial la Mayor se esmera: manda abrir los grandes tambores y lanza lejos la prescrita mascarilla. Arremangándose el uniforme, revuelve con su vara de madera los sedimentos químicos apozados en el fondo. El remolino despliega sus tóxicos aromas mientras la Mayor cierra los ojos y se vuelve toda olfato, toda ella una enorme y sensible nariz que aspira para cerciorarse de que las etiquetas correspondan al contenido de los tambores. Su absorbente nariz (el verdadero cerebro de mi hermana) se expande, se hincha de sangre, y minutos más tarde se encoge, analiza, decide cuántos cucharones de este recipiente y de ese otro serán necesarios para la pócima. (MERUANE, 2015, p. 78)

Assim como se pode afirmar que María era ‘toda paladar’ na cena em que experimenta a urina de Zoila, este fragmento ilustra como o conhecimento da irmã mais velha não está dissociado de seu corpo orgânico -ainda que ela não se dê conta. Ademais do conhecimento simbólico - “La Mayor toma nota, cierra su manual de golpe. Regará el campo de pesticida, aniquilará la mosca” (MERUANE, 2015, p. 76) -; o olfato perspicaz de María é imprescindível à produção de um pesticida eficiente e infalível contra a mosca da fruta. Por seu turno, é pertinente analisar mais detidamente a passagem em que a narradora Zoila aclara que o *nariz* de sua irmã seria seu “verdadero cerebro” o qual não

somente “se expande, se hincha de sangue” -atividade orgânica-, mas “minutos más tarde se encoge, analiza, decide...”, estas duas últimas consideradas operações ‘mentais’ que - numa visão personalista- ocorreriam exclusivamente no cérebro. Desse modo, por se abster de qualquer tipo de hierarquia entorno do par mente/corpo, é esta peculiaridade de *Fruta podrida* que distancia a narrativa de uma perspectiva meramente materialista -na qual a matéria teria primazia sobre a mente, notabilizando a sua complexidade. Em uma nova espécie de ‘caída’, quando a narrativa afirma que o cérebro de María é o seu nariz, tal imagem sugere que o ato de pensar pode acontecer em qualquer região do corpo, inclusive nas tachadas como ‘baixas’, inferiores, refutando a ideia personalista de que o pensamento estaria fixado na cabeça, parte ‘elevada’ da pessoa humana e dissociada do corpo. O pensamento, então, estaria por toda parte indistinto ao corpo.

Não por casualidade, ‘indistinção’ é um dos termos que emprega Jean-Luc Nancy para explicar a relação mente/corpo, em *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma* (2017). Nesta obra, Nancy revisita os últimos escritos cartesianos nos quais o próprio Descartes revê a disjunção mente/corpo, trazendo a lume a ideia de uma peculiar união que sucederia entre essas duas substâncias distintas, mas que se tocariam em uma só indistinção:

(...) El alma puede ser tocada por el cuerpo, y éste por el alma. (...) El tocar, para Descartes, toca siempre lo impenetrable: el espíritu “por así decirlo, mezclado al cuerpo” “es tocado por los vestigios impresos en él”. Ahí donde se tocan, el espíritu y el cuerpo son impenetrables el uno al otro y por eso mismo unidos. El toque hace contacto entre dos intactos. (NANCY, 2017, p. 44)

De forma semelhante à cena do romance descrita anteriormente, o que se reconheceria é esta união entre corpo/mente, olfato/pensamento, na qual os dois se tocam e se estimulam mutuamente, indistintamente, num movimento recíproco, de correspondência. É por essa razão que Nancy afirma que o corpo é a extensão da alma, pois “la sustancia extensa es la extensión y la exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituirse en interioridad” (NANCY, 2017, p. 11). Logo, não existiria o corpo como pura organicidade, tampouco o pensamento como pura abstração: o corpo é a extensão que liga o pensamento ao mundo sensível sem o qual não haveria estímulo à existência do pensamento. Igualmente, é importante notar que embora a ordem corpórea esteja instituída na narrativa de *Fruta podrida*, esta não apresenta o corpo somente como organicidade: o corpo é, mais que isso, uma extensão do pensamento, da

alma. E se para Nancy resultaria difícil compreender, apenas pela abstração, a natureza desta união entre mente/corpo cuja evidência somente poderia ser *experimentada* (NANCY, 2017, p. 38), novamente é possível pensar o limite da “escrita escrita” de Meruane como um espaço-convite à experiência de aproximação com a materialidade - depreciada- do corpo que é, a propósito, extensão da alma; experiência esta inconcebível à perspectiva personalista, que aparta mente/corpo.

Por fim, cabe uma ressalva. Pois se, por um lado, a narrativa instiga a uma experiência singular e impessoal de união entre mente/corpo, refutando mais uma vez a categoria de pessoa; por outra parte, sua trama delata como esta categoria se converte em um eficiente dispositivo de controle dos corpos a serviço da biopolítica, ao narrar as tensões provocadas entre a ânsia pelo domínio da matéria orgânica e esta que intenta rebelar-se a qualquer forma de objetificação ou assujeitamento, como se evidenciará no próximo tópico.

### **A categoria de pessoa como dispositivo de controle do corpo feminino enfermo**

*Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrivelmente do mundo.*

*Post-Scriptum, Gilles Deleuze.*

Se com base no que foi abordado anteriormente sobre as matrizes teológicas e filosóficas da categoria de pessoa, já seria possível considerá-la um *dispositivo*, por sua capacidade de forjar uma subjetividade, a sua matriz jurídica e seus desdobramentos biopolíticos e bioéticos na contemporaneidade evidenciam ainda mais este processo de subjetivação que estaria associado mais bem à ideia de assujeitamento ou de objetificação. A propósito disso, Esposito salienta que Foucault -um dos primeiros filósofos a formular o conceito de dispositivo- nunca teria dissociado a noção de subjetivação à de sujeição, ainda que parecessem processos contrários:

Precisamente en la sustancial indistinción entre estas dos figuras –las de sujeto y objeto, subjetivación y sometimiento– se sitúa la prestación específica del dispositivo de la persona. Es esto, justamente, lo que, al dividir a un ser vivo en dos naturalezas de diferente cualidad – una sometida al dominio de la otra-, crea subjetividad a través de un procedimiento de sometimiento o de objetivación. Persona es lo que mantiene una parte del

cuerpo sometida a la otra en la medida en que hace de esta el sujeto de la primera. (ESPOSITO, 2011, p. 65)

Dessa maneira, não é possível haver sujeito sem que haja um objeto submetido: “sólo sometiéndose – a otros o a sí mismo – uno se convierte en sujeto” (ESPOSITO, 2011, p.65). Por sua vez, este paradoxo na categoria de pessoa no qual é essencial objetificar o corpo, a si mesmo ou outrem para ser -somente assim- sujeito, tornou-se de extrema conveniência ao direito romano -que serviu de base para o direito moderno- como dispositivo jurídico cuja função era dividir os seres humanos em categorias entre os que gozavam ou não de certos direitos. Nas origens da concepção jurídica romana e da perspectiva cristã, resulta difícil certificar qual visão foi primordialmente influenciada pela outra com relação ao dualismo referente à categoria de pessoa. Entretanto, o que Esposito elucida é que, desde os primórdios do direito romano, o termo pessoa (*persona*) nunca coincidiu com o de ser humano (*homo*), sendo este último empregado, comumente, para nomear os escravos. Por outra parte, os *patres* (“pais de família”) eram as únicas pessoas juridicamente plenas, que podiam possuir propriedades e, sobretudo, detinham soberania sobre a própria vida e sobre a vida (e a morte) dos filhos, da esposa e de seus escravos, os quais se encontravam numa zona oscilante entre a categoria de pessoa e a de não pessoa. Desse modo, em Roma, era pessoa não somente quem possuía ‘bens materiais’ e dispunha do domínio sobre o próprio corpo, mas quem usufruía da capacidade de reduzir outrem à condição de “coisa” (ESPOSITO, 2011, p. 23). No que se refere aos filhos, por exemplo, estes apenas se tornariam pessoas com a anuência do *pater*, por meio de um ritual de emancipação; caso contrário, o *pater* estava autorizado a vendê-los, abandoná-los ou até matá-los. Portanto, este fato evidencia que, desde sua fundação jurídica, a categoria de pessoa nunca foi uma condição inerente a todo ser humano, a qual transcorreria imutável ao longo de sua vida, garantindo-lhe direitos. Longe disso, conforme aponta Esposito, a categoria de pessoa sempre foi um dispositivo jurídico que operava pela exclusão, dado que criava níveis entre os seres humanos, nos quais era necessário despersonalizar alguns para personalizar outros:

Desde su originaria prestación jurídica, [la categoría de persona] es válida exactamente en la medida en que no resulta aplicable a todos -y así encuentra su sentido, precisamente en la diferencia de principio entre aquellos a quienes se les asigna de tanto a tanto y aquellos a quienes no se les confiere nunca, o hasta cierto punto se les es sustraída-. (ESPOSITO, 2011, p. 22)

Assim, enquanto alguns poderiam chegar ao status de pessoa em determinado momento da vida, como o filho homem de um *pater*, outros nunca lograriam alcançá-lo - como no caso das mulheres, ainda que gozassem de mais ‘privilégios’ que os escravos. Por seu turno, haja vista que a categoria de pessoa perdura até os dias atuais na qualidade de dispositivo jurídico do direito moderno, torna-se ainda mais notória a contradição presente na eleição desta categoria como base para garantir os direitos universais dos seres humanos na contemporaneidade. Na sociedade ocidental atual, ainda que o direito assegure -em tese- a igualdade entre os seres humanos perante a lei e que não se constate essa explícita distinção hierárquica entre os seres presente na antiga Roma, o que se nota é que a categoria de pessoa continua estabelecendo níveis entre os seres humanos e segue atuando como um dispositivo jurídico de inclusão pela exclusão, o qual ‘modernizado’ compreenderia apenas “los hombres adultos y saludables” (ESPOSITO, 2009, p. 141), ou mais especificamente, o indivíduo do *sexo masculino* adulto e saudável, tal como põe em relevo o romance de Meruane, cujas personagens femininas -não por casualidade- nunca ocupam os mesmos altos níveis na estrutura de poder que ocupam o Médico Diretor do Hospital, o Engenheiro e o Enfermeiro, ou seja, os homens adultos saudáveis da narrativa.

Bem como Esposito pontua brevemente que as mulheres nunca foram consideradas pessoas juridicamente plenas, desde a origem desse dispositivo no direito romano, em sua obra *Problemas de gênero* (2019), a filósofa Judith Butler corrobora esta ideia de exclusão das mulheres da categoria de pessoa ao recobrar a crítica formulada por Simone de Beauvoir de que o masculino se encontra de antemão fundido ao universal, “diferenciando-se de um “Outro” feminino que está fora das normas universalizantes que constituem a condição de pessoa” (BUTLER, 2019, p. 34). Para Butler, esta perspectiva de Beauvoir implicaria

uma crítica fundamental à própria descorporificação do sujeito epistemológico masculino abstrato. Esse sujeito é abstrato na medida em que repudia sua corporificação socialmente marcada e em que, além disso, projeta essa corporificação renegada e desacreditada na esfera feminina, renomeando efetivamente o corpo como feminino. (BUTLER, 2019, p. 34)

Deste modo, na perspectiva de Beauvoir, esta recusa total do corpo masculino acaba por transformá-lo em um “instrumento incorpóreo de uma liberdade ostensivamente radical” (BUTLER, 2019, p. 35) ao passo que a mulher seria sempre

definida e limitada pelo seu corpo feminino. Butler, por seu turno, aprofunda a análise ao observar, à semelhança de Esposito, que o problema se encontraria precisamente no dualismo mente/corpo, que não sustenta apenas a teoria de que a mente pode subjugar o corpo, mas também nutre a idealização de que seria possível fugir completamente à corporificação- como de certa forma propõe a perspectiva personalista dos direitos humanos e o feminismo de Beauvoir, que não contesta mas reivindica tal perspectiva universalizante/descorporificada às mulheres. No entanto, para Butler, seria necessário contestar a hierarquia mesma entre mente/corpo, pois ela conservaria a desigualdade entre os gêneros, uma vez que o corpo subjogado à mente sempre estaria atrelado ao feminino; já a mente estaria sempre associada ao masculino, em fusão com o universal, que incorpóreo não necessitaria ter seu corpo marcado.

Por conseguinte, a relação hierárquica que se estabelece entre os personagens de *Fruta podrida*, de certa maneira, manifesta essa assimetria entre os gêneros atestada por essa distinção entre mente/corpo questionada por Butler. As personagens mulheres, invariavelmente corporificadas na narrativa, revelam este processo de assujeitamento e objetificação que se situa justamente em seus corpos femininos em contrapartida aos personagens masculinos, os quais na maioria das vezes se apresentam quase descorporificados, não apenas por não sofrerem as mesmas opressões que enfrentam as mulheres na narrativa, mas porque são eles mesmos os opressores, evidenciando essa desigualdade de gênero que a noção de pessoa aparentemente universal perpetua, já que se refere tão somente à superioridade da mente atrelada ao sexo masculino forjadamente descorporificado. Por sua vez, ademais da objetificação -que será detalhada mais à frente- da protagonista Zoila e de sua irmã María que, neste gesto de subjugar o corpo à mente, buscava negar seu corpo feminino no trabalho e “quería complacer al Ingeniero, porque era necesario demostrar que podía como cualquier *hombre*” (MERUANE, 2015, p. 29), há também as *temporeras* que eram exploradas pela empresa estrangeira de exportação de frutas. Estas trabalhadoras em condições laborais precárias, depois de menstruarem “de golpe, todas juntas, misteriosamente sincronizadas por las hormonas” (MERUANE, 2015, p. 102), decidem iniciar uma greve na qual

(...) pedían mejoras que ni siquiera ella [María] se había atrevido a solicitar: el pago de horas extraordinarias y el aumento de sueldos acorde con las ganancias de la exportadora. No solo pedían sino que exigían, aseguraban que ganaban la mitad porque no eran hombres, porque eran

jóvenes, porque estaban desesperadas. (MERUANE, 2015, p. 105)

A exploração da força de trabalho dessas mulheres pobres do campo chileno praticada por uma empresa estrangeira do Norte desvela outra limitação da categoria pessoa na defesa ‘universal’ da dignidade humana, notabilizando mais uma faceta deste dispositivo de exclusão: o seu caráter eurocêntrico e neocolonial, em consonância com as ideias das autoras Thula Rafaela Pires, em seu texto “Por uma concepção amefricana dos direitos humanos” (2020), e María Lugones, em seu artigo “Gênero e colonialidade” (2020)<sup>7</sup>. Segundo Thula Rafaela Pires, a pretensa universalidade dos direitos humanos, em realidade, pressupõe apenas uma forma de conceber a natureza humana, “ancorada na experiência europeia” (PIRES, 2020, p. 302) do modelo racionalista, sendo incapaz de compreender e alcançar a multiplicidade de existências possíveis do ser. Complementando as críticas de Esposito e Butler ao conceito de pessoa humana, Pires afirma que a condição humana eleita como padrão digna dos direitos inalienáveis “relaciona-se ao modelo de sujeito de origem europeia, masculino, branco, cristão, heteronormativo, detentor dos meios de produção e sem deficiência” (PIRES, 2020, p. 301). Dessa maneira, se em tese a pretensão dos direitos humanos, desde uma perspectiva eurocêntrica e neocolonialista, era ‘resgatar’ aqueles indivíduos os quais na periferia do Terceiro Mundo estariam apartados do padrão europeu e fadados ao ‘primitivismo’ e ao subdesenvolvimento, na prática, este mesmo discurso humanista perpetuaria uma relação de poder e dominação de matriz colonial e escravagista que acima de tudo legitimaria todo tipo de violação e exploração desses corpos cujas vidas são consideradas inferiores por não se adequarem ao modelo racionalista de pessoa jurídica do centro europeu. Neste mesmo viés de Pires, a autora María Lugones destaca sobretudo a questão de gênero, em intersecção com as noções de raça, classe e sexualidade, para apreender o processo de violência e exploração que sofrem as mulheres não brancas, vítimas da colonialidade do poder. Deste modo, a autora salienta que nesta forjada classificação dos seres humanos em que os homens brancos burgueses de origem europeia ocupam o topo da hierarquia, na outra extremidade, são as mulheres pobres de origem não europeia da periferia do

---

<sup>7</sup> Estes dois textos compõem o livro *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda. A proposta desta obra, que reúne 22 artigos de autoras de origem não europeia, é apresentar um panorama do pensamento decolonial feminista, cujo objetivo é questionar a colonialidade do saber, ao elaborar “uma revisão epistemológica radical das teorias feministas eurocentradas” (HOLLANDA, 2020, p. 13), e propor novas teorias para pensar os problemas de gênero, raça e classe, para além dos discursos hegemônicos de países historicamente dominantes.

Terceiro Mundo que mais distantes estão do ideal masculinizado e descorporificado da categoria de pessoa, por essa razão, são os seus corpos os que mais sofrem com a violência desse processo de dominação e exploração neocolonial. Em *Fruta podrida*, esta parece ser a situação das *temporeras* que, em condições precárias de trabalho, são exploradas porque ademais de pobres e de origem não europeia, “no eran hombres, porque eran jóvenes, porque estaban desesperadas”.

Por sua vez, nessa cadeia de exploração e sujeição do gênero feminino que o romance expõe, nem mesmo escapa a enfermeira do hospital estrangeiro, ainda que esta personagem feminina do Hemisfério Norte não sofra o mesmo grau de violência das *temporeras*. Isso porque, apesar de defender o discurso médico-mercantil, esta postura não a protege de ser subjugada, pelo contrário, apenas parece fazer com que ela aceite a própria sujeição, a obrigação de ser saudável:

Si contraigo una gripe me quedo sin sueldo: es así fácil. Es así también de cierto: está estipulado en mi contrato: no se admiten enfermeras enfermas en la Sala de Emergencias (...) Esta cláusula, subrayada en pie de página de mi contrato (...) indica que yo, tosiendo o expectorando, con un dolor agudo en las costillas de tanto sacudirme, que yo, culpable por exponerme al riesgo de agriparme y conseguirlo, que yo de manera voluntariosa y unilateral he roto mi contrato como enfermera de Urgencias. (MERUANE, 2015, p. 160)

Neste discurso médico-mercantil da enfermeira, no qual ela afirma que seria a única culpada se ficasse gripada, pois escolheu se expor ao risco, justificando a sua demissão, é interessante notar como ele delata uma lógica semelhante à do funcionamento da categoria de pessoa: esta também não admitiria os enfermos, pois a doença, na visão personalista, seria uma mera questão de escolha, dessa maneira, somente o ser humano que optou voluntariosamente por ser ‘saudável’ possuiria uma “vida digna de ser vivida” (ESPOSITO, 2009, p. 144), merecedora do exclusivo status de pessoa. Assim, voltando à sujeição que enfrenta a personagem Zoila, o seu maior desafio é o de garantir a soberania sobre si mesma e sobre seu próprio corpo feminino e enfermo, uma vez que ela se encontra nesta complexa zona oscilante entre ser pessoa e não pessoa, que a narrativa afigura notavelmente explorar. Por sua vez, posto que ninguém ‘nasce’ pessoa, à semelhança do filho do *pater* e da condição do ser ainda *não* adulto, Zoila está igualmente sob a tutela de sua irmã mais velha e somente quando atinge a maioridade legal pode,

finalmente, *não* assinar os documentos para participar do procedimento experimental de transplantes de células:

(...) El Médico me entierra su mirada rencorosa.  
Le impacienta mi no lo permitiré, mi no firmaré sus papeles, mi nunca los eximiría de responsabilidades, mi insistente por qué no me dice de dónde extraen esas células que pretende injertarme, y él sabe que no puede confesar ni menos obligarme, porque acabo de cumplir los años que necesito para poder negarme. Por apenas unos días me he escapado de sus manos y ahora comprende que sé demasiado. (MERUANE, 2015, p. 98)

No entanto, mesmo alcançando essa certa ‘autonomia’ na qual pode ao menos recusar o transplante, ainda assim, Zoila é submetida a um rígido e longo tratamento supervisionado por sua irmã María e pelos médicos e enfermeiros do hospital. Tratamento do qual não parece haver escapatória, independentemente da maioridade, já que a sua condição de mulher enferma é fator crucial de exclusão da categoria de pessoa, o que obriga Zoila a passar por um processo de objetificação no qual é *destituída* de seus direitos enquanto pessoa humana e *submetida* à autoridade de sua irmã mais velha e, principalmente, dos médicos:

Desde su oficina la Mayor ha instituido una jerarquizada cadena de mando.  
Su boca le envía órdenes precisas a mis oídos, que le transmiten las señales a mi cerebro para que yo las ejecute. Demasiadas órdenes, demasiado precisas. Pero no es ella quien inventó las reglas: primero las dictaron científicos extranjeros en conferencias internacionales, y después de leer sus reglamentados protocolos los médicos de los grandes hospitales las aplicaron; a continuación las obedecieron y las utilizaron el Director de nuestro hospital, el endocrinólogo, el nutricionista, los enfermeros. Las recetas para su cumplimiento las trae uno de ellos, raudo en su auto, en línea recta desde el escritorio del Médico hasta nuestra casa del Ojo Seco. Es el Enfermero quien nos transmite las nuevas aunque provisionales indicaciones, en voz alta y modulada. (MERUANE, 2015, p. 41)

Dessa maneira, na perspectiva da personagem Zoila, é evidente esta cadeia hierárquica na qual sua irmã María apenas cumpre ordens ditadas por cientistas aos médicos, os quais de fato exercem o controle não somente sobre a vida de Zoila, mas também sobre a vida de sua irmã mais velha, reafirmando a ideia de que as duas

personagens femininas são objetificadas na narrativa, ainda que de formas distintas. Daí seja possível intuir outra especificidade da categoria de pessoa como dispositivo jurídico, quando transposto ao âmbito político: o surgimento das “pessoas artificiais”. Segundo Esposito, o caráter disjuntivo da categoria de pessoa, que aparta mente e corpo biológico, permitiu que Thomas Hobbes, em *Leviatã* (1651), concebesse de forma análoga a separação entre “pessoas naturais” e as “pessoas artificiais”. Enquanto as primeiras se autorrepresentariam através de suas próprias palavras e ações, as “pessoas artificiais” representariam ações e palavras de outro sujeito ou de uma entidade não humana:

Si para constituir jurídicamente a una persona no se requiere más que su función de representación, este requerimiento también se le podrá reconocer a las asociaciones colectivas o a entes de variado carácter, como un puente, un hospital o una iglesia. De ahí la escisión, cumplida entonces, frente al referente biológico, desde el momento en que el mecanismo representativo admite o, mejor, prevé la ausencia material de sujeto representado; y también la primacía lógica – declarada por Hobbes- de la persona artificial con respecto a la natural. (ESPOSITO, 2011, p. 28)

Neste viés no qual a “pessoa artificial” teria predomínio sobre a “pessoa natural”, pode-se inferir que, a partir do momento em que não é permitido a Zoila ingressar no mundo das pessoas -em razão da sua doença incurável-, quem assume o papel de sujeito (“*pater*”) em Zoila é a autoridade médica que, amparada pelo saber científico, detém esta posição de “pessoa artificial” a qual pode representá-la, uma vez que se subentende que Zoila fracassou em seu processo de subjetivação no qual deveria sujeitar o próprio corpo e mantê-lo saudável. Assim, sem um referente biológico próprio, o status de “pessoa artificial” adquirido pela medicina lhe autorizaria submeter o corpo enfermo alheio, neste caso, o corpo de Zoila: eis o seu processo de objetificação.

Por outra parte, em um “nível” de ser humano ligeiramente acima de Zoila, encontra-se María cujo processo de sujeição pode ser tido como mais habitual, já que seria “consentido” pelo próprio sujeito. Retomando uma citação do jurista romano Gaio, Esposito especifica que, na Roma antiga, havia diferenças inclusive entre aqueles definidos como pessoas, pois alguns estavam dotados de estatuto próprio, enquanto outros estavam sujeitos a um poder externo, os denominados *Subiecti* ou “submetidos” que, na formação do Estado absolutista, remeteriam à noção de “súditos”: “a diferencia de los esclavos, súbditos son aquellos que aceptan conscientemente obedecer a la autoridad

soberana que los convierte en tales” (ESPOSITO, 2011, p. 25). Esta condição de “pessoa submetida” ou de súdito apresenta-se de modo similar em Hobbes, quando este propõe, também em *Leviatã*, que o poder soberano seria uma “pessoa artificial”. Este poder, então, representaria todas as demais pessoas as quais, num breve momento de autonomia, optariam -consciente e paradoxalmente- por sua própria condição de “súditas”. Condição esta que as privaria “de cualquier personalidad autónoma, absorbiendo los derechos que tenían en el estado de naturaleza a cambio de protección de sus vidas. Desde ese momento, el soberano es el único que puede definirse técnicamente como persona” (ESPOSITO, 2011, p. 29). Se se examina, desde esta perspectiva, o contexto em que transcorre a narrativa de Meruane, isto é, a sociedade chilena atual, marcada por uma política econômica capitalista neoliberal<sup>8</sup>, é possível observar a persistência dessa relação na qual a soberania não seria mais exercida diretamente pelo Estado, mas sim pelo mercado e seus interesses capitalistas representados por suas instituições e grandes corporações privadas internacionais (“pessoas artificiais”) aos quais os cidadãos estariam sujeitos, “submetidos”. E nesta forma de sujeição, portanto, que se encontraria a personagem María que, como já exposto anteriormente, anula seu próprio corpo voluntariamente, submetendo-se à empresa em que trabalha e ao experimento do Hospital, em troca de um certo status profissional e econômico para ser

---

<sup>8</sup> Sobre este aspecto, é oportuno frisar que, sob a ditadura militar de Pinochet (1973-1990), o Chile se tornou a primeira experiência de governo neoliberal no mundo, na qual -segundo o historiador Perry Anderson- se implementou uma dura política de “desregulação, desemprego massivo, repressão sindical, redistribuição de renda em favor dos ricos, privatização de bens públicos”(ANDERSON, 1995, p.17). Neste processo de privatização, em que várias empresas estatais foram incorporadas por empresas privadas (no geral, estrangeiras), grupos econômicos se tornaram grandes conglomerados e começaram a atuar em diversos setores, como na exportação de recursos naturais e nos serviços sociais (MADARIAGA, 2019, p. 92). Por sua vez, assim como afirma Madariaga que o Chile continua sendo, na atualidade, um dos países mais neoliberais do mundo (2019, p. 82), é interessante observar como a lógica neoliberal permeia o romance *Fruta Podrida*, especialmente pelo poder que exerce na narrativa a presença local do Hospital e da empresa de exportação, ambos não estatais e comandados por instituições estrangeiras. Além disso, no monólogo da enfermeira, por exemplo, nota-se esse processo econômico neoliberal, quando esta delata a privatização da saúde pública: “la Salud ... Antes era un problema público, le digo, un asunto del Estado. Pero los hospitales públicos empezaron a ser sistemáticamente acosados...” (MERUANE, 2015, p. 166); ou quando esta personagem afirma a falência do Estado: “(...) El Estado cada vez se interesa menos por hospitales. Se ha olvidado de los hospitalizados. El Estado es otro anciano con Alzheimer: sobrevive en estado vegetal pero ni siquiera podemos desconectarlo” (MERUANE, 2015, p. 167). Por outra parte, também é possível analisar a precarização das condições de trabalho das *temporeras* pela ótica neoliberal. Ademais destas trabalhadoras terem “un sueldo miserable, un sueldo de hambre” (MERUANE, 2015, p. 104) e serem exploradas pela empresa estrangeira de exportação sem acesso a direitos trabalhistas, a forma como a greve dessas trabalhadoras foi reprimida denuncia uma característica típica do neoliberalismo, a impossibilidade de organização sindical e de se mobilizar para reivindicar tais direitos: “El movimiento fue tan temporal como las temporeras. Fue aplastado por los militares, que vinieron tras la llamada del Ingeniero, que a su vez obedecía las órdenes en inglés de los gerentes extranjeros: todos movidos por intereses comerciales” (MERUANE, 2015, p. 104).

‘produtiva’/‘reprodutiva’ e sobreviver numa sociedade em que a lógica mercantilista neoliberal subjuga.

Via de regra, quando a “pessoa artificial” -outrora o Estado, agora a lógica capitalista neoliberal- é tecnicamente a única pessoa com autonomia plena, não há sujeitos: todos são, na verdade, ‘sujeitos *a*’, submetidos, apenas em níveis que variam. Por conseguinte, assim como não existe escapatória para nenhuma personagem feminina da narrativa, não há escapatória nem para María, como não há para Zoila, ambas ‘sujeitas *a*’ um poder externo diluído em diversas ‘pessoas artificiais’, tais como as grandes corporações e as instituições privadas que configuram o discurso médico-mercantil, que as controlam e objetificam os seus corpos, pondo em xeque, mais uma vez, a categoria de pessoa na narrativa, que existe meramente como dispositivo de exclusão dos direitos.

Em *Fruta podrida*, a ‘pessoa artificial’ preponderante, que detém o monopólio sobre o corpo de Zoila e voluntariamente sobre o de María, é a medicina que, na narrativa, é representada por personagens anônimos definidos apenas por suas funções, como o Enfermeiro e o Médico Diretor Hospital. Além disso, eles configuram uma complexa organização hospitalar: desde o Enfermeiro que frequenta a casa das duas irmãs, ao Médico Diretor Cirurgião do Hospital, próximo a Ojo Seco, que possui ‘negócios’ com o influente Hospital localizado numa grande cidade do Hemisfério Norte. Não por acaso, a antropóloga Paula Sibilía, ao analisar o contexto da biopolítica, assinala que a medicina - vinculada sempre à produção de um saber técnico-científico- se transformou num poderoso prolongamento dos interesses capitalistas:

Com suas práticas e técnicas em constante atualização ao longo da história moderna, a medicina se propôs a controlar os acontecimentos aleatórios que incidem sobre a multiplicidade orgânica e biológica dos seres humanos, lutando contra as patologias e impondo seus parâmetros normalizadores em concordância com os interesses da sociedade industrial. (SIBILIA, 2015, p. 205)

Para Sibilía, tais ‘parâmetros normalizadores’ impostos pela medicina estariam relacionados a um imperativo de saúde indispensável para uma vida “útil”/produtiva e crucial para a manutenção do capitalismo e sua lógica neoliberal. Imperativo de saúde este, notoriamente, fundamentado nesta visão dualista da categoria de pessoa na qual a mente deveria sobrepor-se ao corpo e a medicina, como ‘pessoa artificial’, deveria “controlar os acontecimentos aleatórios que incidem sobre a multiplicidade orgânica e biológica dos seres humanos”, retomando as palavras de Sibilía.

Com respeito, particularmente, ao processo de normalização, Foucault enfatiza que este é um exercício de poder de coerção e correção no qual “a norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo” (FOUCAULT, 2001, p. 62). Dessa maneira, mesmo que a princípio esta afirmação de Foucault possa parecer divergente da teoria de Esposito (quando este afirma que a categoria de pessoa é um dispositivo, sobretudo, de exclusão), ao invés disso, a ideia de “técnica positiva de intervenção” coloca ainda mais em evidência este aspecto paradoxal importante acerca do funcionamento desse dispositivo: a inclusão pela exclusão. Pois se, por um lado, o dispositivo de pessoa, como norma imposta, rejeita do âmbito jurídico os seres humanos que não se inserem em seu padrão excludente; por outro lado, tal dispositivo intervém biopoliticamente: *controla* estes corpos e busca ‘corrigir’ estes seres humanos que -por mais que desviem dessa norma- nunca estarão *fora* do domínio de um poder externo, normativo, como a medicina. É esta estrutura de poder, portanto, que enreda Zoila: pois, embora tenha sido excluída da possibilidade de usufruir dos direitos e da autonomia que o seletor ‘mundo das pessoas’ confere, ela está forçosamente incluída, quando é obrigada pelo discurso médico-mercantil a tratar a sua doença e adequar-se aos parâmetros normativos do que foi considerado pelo saber científico como ‘ser saudável’<sup>9</sup>. Eis o funcionamento da medicina como dispositivo de pessoa ‘artificial’:

Cada tres exactos meses mi hermana deja en el baño las botellas de conserva reservadas para mí: sus deslavadas etiquetas lucen las iniciales de mi nombre. Esas son las botellas donde esa otra que yo soy, esa otra llamada Z.E.C., dona obedientemente su orina para análisis microscópicos de sus constantes embustes. (MERUANE, 2015, p. 63)

Esta obrigação de realizar exames periódicos é apenas uma das formas de controle a que Zoila é submetida pela medicina a serviço da biopolítica. Por seu turno, é curioso notar que a narradora-personagem, ao se referir às doações, emprega precisamente o termo “obedientemente” que -na teoria foucaultiana- remeteria ao sujeito “que é sujeitado

---

<sup>9</sup> A propósito disso, vale ressaltar que a própria narrativa questiona esses parâmetros normativos relativos à saúde, ao descrever o abatimento e a indisposição dos mesmos personagens que impõem esta norma à Zoila. Tal constatação pode ser observada quando há a presença do Médico na narrativa: “rezongó la voz anémica del Director, Médico y Cirujano. Una voz que salía con esfuerzo de ese cuerpo doblado sobre el escritorio (...)” (MERUANE, 2015, p. 22); e, principalmente, nas ocasiões em que Zoila caracteriza sua irmã María: “(...) ella [María] entra transformada: desinflada, ojerosa, envejecida. Tiene un rictus de cansancio y no me saluda” (MERUANE, 2015, p. 61).

–e aquele que obedece” (FOUCAULT, 2011, p. 95). Usado de maneira irônica -uma vez que os exames constatariam os seus “constantes embustes” -, Zoila ‘padeceria’ na verdade do oposto à obediência, segundo os médicos: a *desobediência*, “otra enfermedad congénita, también irremediable” (MERUANE, 2015, p. 80). Isso porque, na prática, Zoila burla o tratamento e não segue as prescrições médicas:

Veinticuatro horas exactas de urea para rastrear el azúcar desperdiciada, el exceso de proteínas, toda suerte de partículas que el organismo de Z.E.C. va desechando por exceso o falta de insulina.

La orina no miente como miento yo.

Sé que más temprano que tarde aparecerán las primeras huellas del estrago, los indicios que contradicen el esforzado optimismo de mi hermana. (...)

Nunca lograré adulterar los resultados. No podré ni falsear las pruebas irrefutables de mi descuido.

(MERUANE, 2015, p. 63)

Zoila, portanto, se distancia da ideia de sujeito de Foucault: ela não se sujeita, não obedece. Por seu turno, é também por meio deste ato de desobediência e transgressão de Zoila que, na perspectiva do Didi-Huberman (2018), uma vida outra, soberana, ingovernável, tornar-se-ia possível à personagem. E se, tal como o afirmou Foucault, sempre existe a possibilidade de resistência quando se estabelece uma relação de poder (FOUCAULT, 2004, p. 213), é possível inferir que a desobediência de Zoila com sua “fome por tudo o que é proibido” constitui uma de suas estratégias de resistência dentro dessa relação de poder imposta por María, pela medicina e sua organização hospitalar:

Mi hermana engulle puntualmente sus comidas: después, igualmente rigurosa las vomita. Yo no desperdicio ni devuelvo nada: tengo más hambre que posibilidades de saciarla. Hambre de todo lo prohibido, hambre de lo que quedó pegado en las ollas, de lo que sobra y se despacha en las bolsas de basura. Llega la noche y ya no hay cómo apaciguar este rumor: un fuego rabioso y ávido me corroe las tripas. (MERUANE, 2015, p. 36)

Esta falta de apetite da irmã e seus constantes enjoos, durante toda a narrativa, contrastam com o apetite quase insaciável de Zoila, que desobedece a restrição alimentar imposta pelos médicos e controlada por María. Esta oposição fome/enjoo, por conseguinte, evidencia uma tensão entre duas grandes potências presentes na narrativa: por um lado, a vital, orgânica, corpórea, presente em Zoila; e, por outro, a normalizadora

(de corpos e almas), que conspira contra as potências da vida, por meio de seus “dispositivos desvitalizantes” (SIBILIA, 2015, p. 122), presente na medicina e em María<sup>10</sup>:

Cualquier tarde reconozco el sobre azul de los exámenes bajo la puerta.

Viene del laboratorio, sellado, pero sé que revela altas cifras de azúcar en mi sangre. Mi cuerpo es una fruta ya madura: pese a la delgadez que provoca mi extrema dulzura, estoy aumentando bajo la ropa, me redondeo por todos los lados. Está creciéndome pelo en lugares inesperados y de mí ahora surgen líquidos extraños.

No soy, nunca seré, la hermana desabrida y perfecta que la Mayor quisiera. (MERUANE, 2015, p. 81)

Constantemente aproximando seu corpo ao de uma fruta (que, de forma semelhante, deve adequar-se a padrões forjados de salubridade), neste trecho, é significativo notar que a desobediência de Zoila está presente, ademais, em seu corpo enfermo, que escapa ao controle da mente racional da narradora: “está creciéndome pelo en lugares inesperados y de mí ahora surgen líquidos extraños”. Essa potência corpórea imprevisível que surpreende até mesmo Zoila, novamente, contesta essa visão “elevada” do conceito de pessoa, na qual seria possível sobrepor a consciência ao corpo. E revê, também, a suposição de que o enfermo poderia ser responsável por sua própria doença, conforme as ideias defendidas por Sontag, independentemente se o enfermo contribui com o tratamento, pois seguir o tratamento rigorosamente não é garantia de cura frente à aleatoriedade imponderável das forças orgânicas. Não por casualidade, em entrevista ao Clarín (2012), a escritora Lina Meruane também contesta tal pretensão ao afirmar “que un enfermo no es responsable nunca de su enfermedad ni tampoco de su curación, esa idea también hay que volver a pensarla, críticamente. (...) La enfermedad está infectada por la culpa. Es importante resistirlo (...)”. A culpa, por sua vez, implicitamente, pressupõe uma infração cometida por esse “sujeito da consciência” que deve sofrer uma punição, o que corrobora para uma postura de “paciente”, obediente, que o torna ainda mais vulnerável a possíveis tratamentos médicos abusivos ou, simplesmente, indesejados.

---

<sup>10</sup> Em *Diálogos* (1998), ao indagar sobre as potencialidades do corpo, Deleuze também elucida essa tensão, advertindo sobre esses poderes desvitalizantes, que parecem igualmente permear a narrativa de Meruane: “o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar. Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 50).

Zoila, no entanto, não se coloca como “paciente” e tampouco carrega esta culpa -presente na visão da enfermeira, por exemplo. Quando Zoila recusa-se às prescrições médicas e entrega-se ao seu apetite de comer açúcar, por exemplo, desde baixo, desde seu corpo, afronta a visão limitada de vida saudável e produtiva dos discursos médico-científicos para os quais o principal intento é evitar a morte cujo limiar se define por uma ameaça, como o vírus ou a peste, sendo sua função controlar essa vida e restringi-la dessas ameaças (RECCHIA PAEZ, 2018, p. 159).

Por sua vez, outra forma de controle que se faz notar na narrativa de Meruane é a visita regular do Enfermeiro à casa onde vivem Zoila e María, em Ojo Seco. Esta característica do enfermeiro que extrapola os confins do hospital configuraria, na realidade, uma nova forma de controle do poder que, segundo Gilles Deleuze, superaria o modelo de confinamento estudado por Foucault, dos séculos XIX e XX, nos quais a ingerência do poder ocorria em espaços fechados, como nas fábricas e nos hospitais. Examinando as possíveis mudanças do biopoder, no limiar do século XXI, Deleuze constata, por exemplo, a crise do hospital como meio de confinamento. Considerado uma estratégia mais ‘dura’ de controle, na perspectiva de Deleuze, o hospital seria substituído por mecanismos de controle mais brandos, ao ‘ar livre’, simulando uma certa ‘liberdade’, como o atendimento em domicílio (DELEUZE, 1992, p. 219), o qual se torna, efetivamente, um dispositivo de controle, em *Fruta podrida*.

Entretanto é relevante salientar que o Enfermeiro não vai apenas ao encontro de Zoila, mas sim das duas irmãs. No caso de María, além de examiná-la por suas gestações constantes para o projeto científico experimental, os dois tratavam de negócios, já que María recebia dinheiro por suas gravidezes: “en un instante mi hermana ha dejado de ser la María y se transforma en la pesticida que saca cuentas, discute dosis, regatea el precio con el Enfermero” (MERUANE, 2015, p. 70). E, além disso, como insinua a narradora Zoila, eles pareciam ter uma relação mais íntima, carnal: “el enfermero se asoma por el umbral, se acerca por detrás, le besa la comisura. (Otros besos caerán más tarde sobre el resto de su cuerpo)” (MERUANE, 2015, p. 64). Situações essas que evidenciam ainda mais a relação complexa e ambígua de María com as instâncias de poder, posto que ela se subjugava, “la Mayor vive aterrada de no poder rendir cuentas ante sus superiores: sea el Médico y su Junta extranjera, sea el Ingeniero en su oficina (...)” (MERUANE, 2015, p. 82); mas, ao mesmo tempo, sempre pleiteia alguma forma de recompensa, tanto no trabalho como ao negociar com a junta médica. Por outra parte, com relação à Zoila, a finalidade da visita do Enfermeiro era, evidentemente, fazer o controle do seu tratamento,

examinando-a e retirando seu sangue. No entanto Zoila também tira proveito destes momentos com o Enfermeiro:

(...) El enfermero viene a buscarme.  
Respondo evasivamente a todas sus preguntas.  
Acepto sin interés sus compensaciones: jeringas desechables hechas a la medida de mi cuerpo, prospectos de relucientes y costosos artefactos para medir el azúcar en la sangre. Sus aparatos no me interesan, lo que quiero son los planos de las ciudades donde trabajan. Extiendo las manos, que me los entreguen. Y ellos me donan sus mapas: aceptan marcar con cruces la ubicación exacta de sus hospitales, trazan rayas rojas por las calles y trenes subterráneos que a diario recorren. (...)  
El Enfermero siembra paisajes en mi mente, planta en mí la ambición del destierro. (MERUANE, 2015, p. 48)

Além de sua desobediência voluntária e corpórea, ao longo de seu tratamento, Zoila -a par da estrutura de poder que a submete- arquiteta um plano para, com sua desobediência, desestabilizar o topo desta hierarquia: o poderoso Hospital no hemisfério norte, onde ocorrem os projetos experimentais de células com os bebês recém-nascidos (de María), antecipando o que será tratado no tópico a seguir:

Empiezo a contar los billetes, multiplico por fajos, saco la cuenta: estos ahorros me alcanzarían para pagar el viaje a la ciudad de mi Padre. En esa ciudad, en el centro mismo de la urbe, bajo el sol y el hielo y la nieve invernal que se derrama, cada año desde sus cielos, se encuentra el Gran Hospital del Trasplante. A ese Hospital ha ido a perfeccionarse, en temporadas sucesivas, nuestro Médico y Director General, y es ese Hospital el que manda especialistas a dar conferencias en el nuestro para reclutar pacientes. En ese Hospital surgen las normas de la cirugía y protocolos experimentales. Ahí, en el interior de sus muros blancos y brillantes, es donde voy a colarme. (MERUANE, 2015, p. 116)

Não obstante, por ora, é pertinente observar que Zoila se vale de toda oportunidade ao lado do Enfermeiro, em casa ou no Hospital local, para obter as informações necessárias, a fim de cumprir a sua “ambición del destierro”, como uma “fruta de exportación”. Dessa forma, o Enfermeiro acaba por se tornar um elo importante entre Zoila e a medicina- juntamente com toda sua organização hospitalar.

Sendo assim, opondo-se de certa maneira às previsões de Deleuze, o Hospital continua por configurar uma estratégia preponderante de controle do biopoder, tal como a narrativa de Meruane parece delatar. Um caso sintomático desse fato é a história de

outra personagem feminina subjugada no romance, a Anciã, cuja trágica morte é narrada pelo Enfermeiro à Zoila, enquanto tira seu sangue, e esta adverte que “sus cuentos favoritos son los casos terminales y los accidentes graves” (MERUANE, 2015, p. 65). Aparentemente com sintomas de uma doença que igualmente remeteria à diabete, tal Anciã era uma paciente habitual no Hospital, pobre e quase cega, que um dia aparece “arrastrándose como una mendiga, con la mirada perdida y las rodillas ensangrentadas, con piedritas incrustadas en las palmas” (MERUANE, 2015, p. 65): os dedos de seus dois pés estavam gangrenados. Os médicos tiveram de amputar seus dedos, porém não houve cicatrização, então, amputaram-lhe ambos os pés até os tornozelos e, para estranheza dos médicos, a Anciã permanecia com fortes dores nos pés mesmo sem tê-los mais: “arránquenmela porfavorcito el alma de los dedos, decía, porque las llagas permanecían abiertas, supurando” (MERUANE, 2015, p. 66). Nesta fala da Anciã, sobre “el alma de los dedos”, é intrigante notar como, de certa maneira, ela recupera a ideia do corpo como extensão da alma, contrapondo-se à noção personalista de que o corpo estaria apartado de sua parte imaterial: a alma estaria por todo corpo, sem hierarquias, também em seus pés. Outrossim, conforme relatava o Enfermeiro, “la Anciana rogaba que solo le quitaran el alma de los pies, pero nada más, porque hasta entonces solo le arrancaban pedazos para inyectarle más dolor” (MERUANE, 2015, p. 67). E, mesmo delatando seu sofrimento pela mutilação, a cada uma delas, o Médico se justificava:

Podrían culparnos de negligencia médica si dejamos que esas piernas se sigan descomponiendo. No podemos arriesgarnos a las denuncias, a los sumarios, a juicios que mermarían nuestro presupuesto y la creciente reputación internacional tan costosamente adquirida y siempre en riesgo. Recuerden (...) nuestros clientes son siempre también nuestros enemigos. (MERUANE, 2015, p. 67).

É por essa postura médica -na qual a única preocupação é a reputação internacional do Hospital e não o bem-estar real de sua paciente- que o Enfermeiro afirma que o Médico se tornou o maior adversário da Anciã. Em nenhum momento, a sua opinião, enquanto ‘sujeito consciente’ de si, foi levada em conta:

(...) La Anciana, ya en fase terminal, empezó a insistir que la dejáramos morir. Lo exigía, pero él [el Médico] se empeñó en que no, no, no, nunca, diciendo a quien quisiera escucharlo que la muerte era contraria a la ética médica.  
(...) Dejarla morir, ni muerto.  
(MERUANE, 2015, p. 67)

Nesta cena, em que a forjada “ética médica” se impõe sobre a enferma, resulta ainda mais evidente a relação de poder que o Hospital, enquanto ‘pessoa artificial’, exerce sobre a Anciã que -por sua doença e velhice- seria uma já *não* pessoa e, por isso, estaria desprovida de qualquer direito ou autonomia para decidir sobre sua própria morte. Por conseguinte, este trecho permite entrever outra atualização da biopolítica na contemporaneidade: o imperativo da imortalidade, que vai além do ‘simples’ intuito de adiar a morte, prolongando o derradeiro sopro de vida a qualquer custo, tal qual no caso da Anciã. Respalhada pela perspectiva personalista e impulsionada pelos anseios pós-orgânicos, para os quais -como uma vez pensou Descartes- o corpo seria prescindível à existência, a medicina estaria, assim, empenhada em superar tal organicidade. Conforme aponta Sibilía, o objetivo vigente da medicina seria:

(...) ultrapassar todas as limitações biológicas ligadas à materialidade do corpo humano. Estas são entendidas como rudes obstáculos orgânicos que restringem as potencialidades e ambições de cada indivíduo, bem como da espécie em seu conjunto. Um grande leque desses limites corresponde ao eixo temporal da existência; por isso, a fim de romper essa barreira imposta pela temporalidade humana, que é finita por definição, o arsenal tecnocientífico é colocado a serviço da reconfiguração do que é vivo, em luta contra o envelhecimento e a morte. (SIBILIA, 2015, p. 51)

Se, desde o século XIX, na composição das sociedades industriais modernas, a morte já era considerada um fato escandalosamente sem sentido para o discurso médico, como havia apontado Sontag, na atualidade, é possível inferir que, neste intento de superar a morte, a medicina localizada no centro do capitalismo neoliberal -como o poderoso Hospital do hemisfério norte da narrativa de Meruane- vem se apoderando de técnicas ainda mais avançadas que logram manipular e reconfigurar a matéria viva, a exemplo da mutação genética e dos projetos experimentais com células-tronco ou células embrionárias. Dessa maneira, este Hospital estrangeiro (que do topo da organização hospitalar envia as diretrizes médicas para o Hospital na periferia do capitalismo até chegar em Zoila) estaria, portanto, neste novo estágio da biopolítica no qual, ademais de controlar, ‘cria’ e ‘recria’ vidas. No último capítulo do romance, “Pies en la tierra”, o monólogo da Enfermeira proferido à Zoila, que já está em terras estrangeiras colocando em prática seu ato máximo de desobediência e transgressão, desvela algo do funcionamento deste imperativo de imortalidade no poderoso Hospital:

(...) Ahora almacenamos a los muertos: los bañamos, los afeitamos, les escobillamos los dientes y tras empolvarlos los guardamos. Es el reciclaje de los cuerpos. Los descerebrados deben quedarse entre nosotros por si el corazón, por si el hígado, por si las córneas sirven para algo, y también por si el trasplante de médula, por si el colesterol y por si el colágeno, o por si del cordón umbilical se pudiera engordar un clon al menos un órgano. (...) Ya no tendremos cadáveres sino materiales de repuesto, recauche de carne y hueso. (MERUANE, 2015, p. 183)

O Hospital, portanto, seria um grande armazém e os corpos seriam “matéria-prima” para “manutenção” e “fabricação” de outros corpos, isto é, de vidas. Claramente em defesa deste ‘imperativo de imortalidade’, mais à frente, a Enfermeira sentencia o que para ela parece ser um positivo prognóstico: “más temprano que tarde seremos inmortales” (MERUANE, 2015, p. 184). No entanto, a partir do momento em que a vida se converte em um produto da invenção humana, ela acaba por tornar-se também uma mercadoria que pode ser negociada (SIBILIA, 2015, p. 195): eis o “negócio” que empreende María ao vender seus bebês recém-nascidos para este projeto do Hospital estrangeiro que poderia, por conseguinte, prolongar a vida de Zoila. Esta disparatada negociação, uma vez mais, desnuda a categoria de pessoa como dispositivo de exclusão, pois fundamenta e legitima os cálculos da medicina que determinam quais vidas teriam valor ou não. No caso dos bebês recém-nascidos de María, estes seriam *não* pessoas, uma vez que não são adultos ‘sujeitos de si’ e, por isso, poderiam ser utilizados para estes projetos experimentais, sem empecilho algum, segundo as duvidosas classificações da bioética. Zoila, por outro lado, sempre muito atenta, na narrativa, a estes dispositivos de exclusão e de controle da vida, não consegue se sentir beneficiada pela posição que ocupa nessa hierarquia entre os seres vivos, em que excluem alguns para incluir outros:

Debía agradecer la aparición de la insulina que le extraían a los cerdos y las vacas y a los monos del África, les extraen el páncreas para molerlo y transformarlo en jarabe para diabéticos; agradecer también que la insulina no me hubiera matado de un ataque alérgico, agradecer que nadie me la hubiera puesto en grandes cantidades, como se hacía con otros, con los locos del manicomio: en vez de descargas eléctricas les ponían inyecciones de insulina y los dejaban lelos...  
Que agradezca que mi vida sea tanto más larga gracias al lento desarrollo de la ciencia.

Que agradezca haber sido privilegiada, premiada por la ruleta perversa de la medicina que alarga sin sentido mi inexorable deterioro. (MERUANE, 2015, p. 110)

Em complemento, é esta mesma roleta perversa da medicina que, partindo de uma perspectiva personalista, decide que os animais para experimentação, os loucos, os bebês recém-nascidos -como não “sujeitos de consciência”, improdutivos- não são vidas dignas de serem ‘salvas’. Outrossim, o fato de María ser uma especialista em pesticidas que deve prevenir a qualquer custo pragas nas frutas para exportação (para gerar lucro à empresa multinacional que, como o Hospital, explora o terceiro mundo), à semelhança dos preceitos médicos, corrobora a ideia de que toda forma de vida que possui um corpo orgânico faria parte de um contínuo de corporeidades que não caberia nos contornos de um sujeito, já que todos padeceriam de uma mesma lógica perversa de controle biológico, que possibilitaria a dominação econômica e a manutenção do capitalismo neoliberal: “las frutas del campo y también los frutos... los frutos del propio cuerpo de mi hermana... (...) fruta de exportación (...) cuerpos de exportación” (MERUANE, 2015, pp. 192-193). Nesta narrativa de Meruane, não há sujeitos autônomos, apenas corpos subjugados em níveis distintos: o corpo da fruta, de Zoila, de María, dos bebês recém-nascidos. Este enfoque não personalista da narrativa no qual o corpo recupera sua relevância, portanto, acaba por colocar em xeque a eficácia da categoria de pessoa como garantidora de direitos.

Para finalizar este tópico, é fundamental salientar que, mesmo com os dispositivos de controle do biopoder que se esforçam por dominar a multiplicidade orgânica dentro e fora do corpo humano, a potência vital do corpo orgânico busca resistir, rivaliza com essas potências desvitalizantes e se rebela, de modos distintos, na narrativa. Além da desobediência de Zoila e do surgimento imprevisto de uma nova praga, a “mosca de la fruta” que María logra conter, há também -como já foi mencionado- a momentânea greve das ‘temporeras’ que se inicia depois que todas, misteriosamente, menstruam de maneira sincronizada e começam a se desconcentrar do trabalho: “yendo sin cesar al baño y viniendo con la cara mojada y la ropa empapada; (...) las temporeras alegando por el calor, por la sed y el sudor, y la sangre que no paraba de correr entre sus piernas” (MERUANE, 2015, p. 102). Dessa forma, não bastasse a presença da doença e dos fluídos corporais, a narrativa de Meruane faz assomar outras organicidades que escapam do controle do sujeito da consciência, artificial ou não: as moscas da fruta, a praga, a fruta podre. No entanto a fruta podre, na narrativa, é produzida pela própria María que, sem ser

recompensada como gostaria na empresa em que trabalhava, decide vingar-se contaminando as frutas para exportação com cianeto. E, na iminência de ser presa, numa das cenas mais emblemáticas da narrativa, María pede a Zoila que lhe dê uma garrafa de veneno que escondia em seu armário, pois preferia a morte a padecer na cadeia e Zoila pondera:

Me miro al espejo y veo a María en el Reflejo.  
Encuentro la botella, no tengo más que un minuto para  
decidir qué hacer con ella.  
Los hombros de esos hombres ahora empujan la puerta.  
Por qué concederle una libertad a la que yo nunca tuve  
derecho.  
Por qué darle la posibilidad de una muerte que yo misma  
he deseado siempre. (MERUANE, 2015, p. 127)

Numa estrutura de poder que controla a vida, impondo a saúde e a pretensão de imortalidade como normas, a morte acaba por se converter em uma forma de resistência e libertação, que María, ao final da narrativa -quicá- tenha logrado compreender. Não se sabe se Zoila, efetivamente, entregou à irmã a garrafa de veneno. O importante, porém, é que Zoila, neste momento, parece ter alcançado sua emancipação definitiva da sujeição que sofria de sua irmã e dos médicos. Partiria, então, como uma fruta de exportação que ‘podre’, doente, tal qual a fruta produzida por María, perturbaria terras estrangeiras: o poderoso Hospital.

### **Hospital blues**

*Imagino que as prisões e os quartéis também devem responder a ritmos diferentes do grande ritmo. Às nove da noite o prisioneiro e o soldado devem pensar tal como nós que naquele instante as cortinas dos teatros se levantam, que as pessoas entram no cinema e nos restaurantes. Por razões diferentes mas análogas, a cidade nos marginaliza, e isso, de certa maneira mais ou menos clara, dói. Talvez essa dor faça com que algum de nós demorem a melhorar, que outros voltem à delinquência e que outros pouco a pouco descubram um prazer na ideia de matar.*

*Hospital blues, Julio Cortázar.*

Nos capítulos finais de *Fruta podrida*, Zoila põe em prática o projeto que havia arquitetado, ao longo de todo seu tratamento indesejado. Com o passaporte de sua irmã e com o dinheiro que ela havia guardado de seu trabalho e de seus escusos negócios, Zoila viaja ao centro do biopoder: seu destino é o Hospital onde os experimentos com bebês recém-nascidos ocorrem. Já debilitada e com um machucado na perna, feito por ela

mesma com uma tesoura, Zoila está determinada a sabotar tais experimentos e liberar os bebês recém-nascidos. Depois de conseguir passar pela mesma enfermeira com quem conversará no monólogo final, Zoila se depara com os bebês recém-nascidos “conectados a una sola gran botella llena de líquido que se distribuye en lentas pero exactas gotas hacia sus venas” (MERUANE, 2015, p. 148). Então, o estado de desobediência de Zoila que perdura por toda a narrativa, como forma de resistência, culmina neste potente ato transgressor que, narrado em segunda pessoa, parece ganhar ainda mais intensidade. Isso porque, além das especificidades da relação dialógica “yo-tú” apontadas no segundo tópico, nesta cena, mais uma característica fica evidente: a noção de *contemporaneidade* que rege essa relação. As expressões “aquí, ahora”, por exemplo e “el yo [que] siempre habla al tú en presente”, segundo Esposito, remetem à atualidade da situação espaço-temporal desse discurso (2009, p. 152). Assim, do mesmo modo que a situação do discurso só se realiza quando esse “yo” está falando, esta cena parece se ‘presentificar’ diante do leitor exatamente no momento em que o “yo” se pronuncia ao “tú:

Ante todas esas criaturas envueltas en sábanas tienes la convicción de que hay que impedirlo, hay que detener este proceso, aquí, ahora y todas las veces que sea necesario. Lo harás una y todas las veces que puedas, desenchufar esta maquinaria, detenerla.  
Y te vas acercando a las cánulas hundidas en sus venas.  
Una gota y otra gota van entrando hasta el corazón y el cerebro de estas criaturas mientras extraes tu herramienta del bolsillo, y riéndote como no te has reído nunca, casi a gritos, a gritos ahogados, empiezas a cortar una cánula tras otra (...) (MERUANE, 2015, pp. 148-149)

Se, como afirma o filósofo Didi-Huberman, para alcançar uma vida alternativa, ingovernável, entre outros aspectos, é necessário “una relación crítica consigo”: “desaprender” los conformismos y, entonces, un verdadero “coraje” que tiene “función de lucha” y de sublevación de cara al mundo entero” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20), talvez se possa inferir que Zoila, desde seu “cuaderno de Scomposición”, trata de travar uma relação crítica consigo mesma, que perpassa por sua desobediência frente às imposições e abusos médicos e de sua irmã, culminando no ato de transgressão e coragem no cerne do biopoder -o Hospital- a fim de abalar sua estrutura: eis a arte de uma possível vida outra. Zoila, enfim, realiza outras sabotagens no Hospital enquanto parece aguardar a morte à sua maneira, na neve, tal qual uma mendiga com a perna e pés desobedientemente em decomposição, evocando a imagem da Anciã morta no Hospital e

a epígrafe da narrativa, texto de Javier Tomeo: “hay gente que empieza a morirse por los pies, pienso” (MERUANE, 2015, p. 9). Ou nas palabras da ‘mendiga’ Zoila que, quase em silêncio, apenas sussurra sua própria história à enfermeira: por fim, “la muerte... se ha rendido a los pies de la mujer (...)” (MERUANE, 2015, p. 193).

## CAPÍTULO 2

---

### CORPO PÓS-ORGÂNICO, NO LIMAR DA TECNOLOGIA E DA ANIMALIDADE

*É inaceitável para qualquer mecânico, para qualquer engenheiro, que uma máquina se movimente no ar como um animal desorientado e preguiçoso ou com tempo para tudo pois as máquinas são animais que não têm tempo, não são feitas para passeios, mas para avançar em linha recta como alguém que obedece a uma ordem, (...) e o animal pode também ser definido como aquela máquina que gosta de desvios, o animal é feito, existe, foi posto por deus no mundo para se desviar; para ser imoral pelos caminhos, para nunca seguir em linha recta, e as máquinas foram postas pelos humanos para não se desviarem- e há aqui um conflito entre o animal astuto e a máquina rápida.*

*Animalescos, Gonçalo M. Tavares*

#### “<<Conexión de kentuki establecida>>”

Na trama que engendra *Kentukis* (2018), segundo romance da escritora argentina Samanta Schweblin<sup>11</sup>, um novo aparato tecnológico prolifera pelos mais diferentes lares, tornando-se uma febre entre as famílias de todo o mundo. Comercializado em diversos modelos de animais, a exemplo do coelho e do corvo, este novo dispositivo de difícil categorização, denominado “kentuki”, não é propriamente um bicho de estimação e tampouco pode ser considerado um mero robô<sup>12</sup>. Por seu turno, quando a narrativa se introduz, é a partir da postura curiosa e indagadora de Alina, uma das protagonistas do romance, que se apreendem mais detalhes a respeito desse novo dispositivo, tal como ocorre na cena em que essa personagem se depara pela primeira vez com os chamativos kentukis na vitrine de uma loja e decide, então, comprar um deles para si:

Fue cuando los vio por primera vez. Habría unos quince, veinte de ellos, apilados en cajas. No eran solo muñecos, eso estaba claro. Para que la gente pudiera verlos, varios modelos estaban fuera de sus cajas. Alina tomó una de las cajas. Eran blancas y de impecable diseño, como las del

---

<sup>11</sup> O primeiro romance da escritora se intitula *Distancia de rescate* (2014). Além destes, Schweblin tem publicados os seguintes livros de contos: *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2008) -com o qual ganhou o Prêmio Casa de las Américas- e *Siete casas vacías* (2015). É válido ressaltar também que *Kentukis*, assim como toda obra da autora, dialoga com a tradição literária latino-americana, uma vez que evoca aspectos da literatura fantástica, a exemplo das narrativas de Adolfo Bioy Casares, com *La invención de Morel* (1940), de Jorge Luis Borges, com *El Aleph* (1949), e de Julio Cortázar, com *Bestiário* (1951).

<sup>12</sup> Desde já, é interessante atentar-se aos distintos vocábulos empregados ao longo da narrativa para nomear este aparato ou para se referir às suas funções, os quais parecem justamente reforçar essa dificuldade de constituir o que de fato seria o kentuki, uma vez que oscilam do mero objeto inanimado (“peluche”, “muñeco”, “cargar”, “apagar”) a uma forma de vida efetiva (“mascota”, “animalito”, “chillar” “dormir”, “despertar”).

iPhone y el iPad de Sven [su novio], pero más grandes. Costaban 279 dólares, era bastante dinero. No eran lindos, y aun así había algo de sofisticado que no podía dilucidar. ¿Qué eran exactamente? Dejó el bolso en el suelo y se agachó para verlos bien. Las imágenes de las cajas mostraban distintos tipos de animales. Había topos, conejos, cuervos, pandas, dragones y lechuzas. Pero no había iguales, cambiaban los colores y las texturas, algunos estaban caracterizados. (SCHWEBLIN, 2018, p. 23).

A partir das minuciosas observações de Alina durante toda a narrativa, contata-se que o kentuki, em realidade, oferecia recursos simples e muito semelhantes aos de um telefone móvel, de modo que o inovador deste aparato -que “olía a tecnología, plástico y algodón” (SCHWEBLIN, 2018, p. 24)- está exatamente nesta mescla difusa entre o robô, o animal e o humano. Isso porque, se por um lado, o kentuki não falava e apenas emitia grunhidos -como um animal-; por outro, este dispositivo dispunha de 4G/wi-fi, carregador, rodas e olhos com um sistema de câmeras que eram controladas remotamente por um ser humano desconhecido que podia estar em qualquer lugar do globo: outra característica peculiar deste novo aparelho. Assim, nesta cobiça pelos kentukis, existia a possibilidade de <<tê-los>> ou de <<ser>> um deles, adentrando -via este aparato- na intimidade de um lar e submetendo-se a um <<amo>>:

La compra incluía un año gratis de datos móviles y no era necesario instalar ni configurar nada. Sentada en la cama [Alina] siguió un rato consultando el manual. Al fin encontró lo que buscaba: la primera vez que el <<amo>> de un kentuki ponía a cargar su dispositivo debía tener <<paciencia de Amo>>: había que esperar a que el kentuki se conectara a los servidores centrales y a que este se linkeara con otro usuario, alguien en alguna otra parte del mundo que deseara <<ser>> kentuki. Dependiendo de la velocidad de la conexión, se estimaba un tiempo de entre quince y treinta minutos de espera para que la instalación del software en ambos puertos se concretara. (SCHWEBLIN, 2018, p. 25)

Ademais dessa conexão estabelecida por Alina, o romance conta a história de outras dez conexões, nas quais é possível reconhecer certos vícios tecnológicos contemporâneos -como o voyeurismo e a dependência digital- que se evidenciam, de um modo particular, em cada uma das narrativas. Além disso, através das conexões, nota-se

que os protagonistas se empenham sobretudo em criar uma *realidade alternativa* para si, na qual tentam superar algum tipo de isolamento que vivenciam em sua *realidade dominante*<sup>13</sup>, isto é, na realidade exterior a essas conexões tecnológicas. À vista desse contexto em que se apresenta a narrativa de *Kentukis*, com base uma vez mais na crítica que elabora Sibilia (2015) acerca dos saberes tecno-científicos, que concebem o ser humano como um sujeito exclusivamente “mental”, interessa para este capítulo questionar o pretensioso anseio desse novo aparato que, na narrativa, tenta superar as limitações espaciais da matéria orgânica por meio de uma problemática virtualização do corpo humano que, na prática, não prescinde de um corpo tecnológico ao qual se delimita. Ou seja, apesar de aparentemente inovador, o kentuki consistiria numa tecnologia de certo modo restrita, já que não viabilizaria a virtualização do ser humano para um estado incorpóreo de “pura informação”. A cena em que Alina decide não criar qualquer forma de comunicação com o <<usuário>> desconhecido por trás de seu kentuki anuncia algumas das limitações físicas deste corpo tecnológico que, ademais de não ter o poder de fala, está inevitavelmente à mercê dos desígnios de um <<amo>>, à semelhança de um animal doméstico:

Era tierno que no hablara. Una buena decisión de los fabricantes, pensó [Alina]. Un <<amo >> no quiere saber lo que opinan sus mascotas. Lo comprendió enseguida, era una trampa. Conectar con ese otro usuario, averiguar quién era, era también decir mucho sobre uno. A la larga, el kentuki siempre terminará sabiendo más de ella que ella de él, eso era verdad, pero ella era su *ama*, y no permitiría que el peluche fuera más que una mascota. Al fin y al cabo, una mascota era todo lo que necesitaba. No le haría ninguna pregunta, y sin preguntas el kentuki dependería solo de sus movimientos, sería incapaz de comunicarse. Era una crueldad necesaria. (SCHWEBLIN, 2018, p. 29)

---

<sup>13</sup> Apropriando-se de termos utilizados por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* (1999), torna-se oportuno distinguir o que, para esta análise, se considera uma “realidade dominante” em relação a uma realidade “outra”, “alternativa” que se dá na narrativa de *Kentukis*. À semelhança da realidade virtual (cujo ambiente é gerado por um computador), no romance de Schweblin, as conexões que se estabelecem conformariam esta “realidade alternativa”, na qual se torna possível pensar modos existência para além da categoria pessoa, por meio dos kentukis. Em contrapartida, a “realidade dominante” seria esta que se impõe aos <<usuários>> fora dessas conexões tecnológicas, onde os corpos ainda estão confinados na lógica binária que sustenta a categoria de pessoa. Não obstante, é fulcral aclarar que tanto a realidade chamada aqui de “dominante” quanto a “alternativa” são consideradas igualmente uma “realidade tangível”, uma vez que ambas, a sua maneira, se constituem de *corpos em afeto*, conforme se examinará neste capítulo.

Desse modo, dialogando com a obra de Esposito, *Las personas y las cosas* (2016), na qual o filósofo sustenta que o corpo humano não configuraria a pessoa e nem poderia ser qualificado como coisa, constituindo um elo que transitaria entre esses dois polos, esta análise propõe examinar de que modo a perturbadora presença corpórea e indefinível do kentuki, de certa forma, recobra este elo o qual instaura “una suerte de prolongación simbólica y material” (ESPOSITO, 2016, p. 8) entre as pessoas e as coisas, em que se incluem os animais. Prolongação esta que, por um lado, remete à condição de exterioridade destes corpos que se *tocam*, à luz das ideias de Nancy (2000, 2017), em parte já investigadas no romance *Fruta Podrida*, e sugere a potencialidade destes corpos para produzir agenciamentos ou -utilizando uma expressão do próprio romance- para estabelecer conexões (de desejo) as quais, atravessadas por um contínuo de intensidades, podem propiciar *devires* (DELEUZE, GUATTARI, 1999, 2008)<sup>14</sup>. Por outro lado, esta espécie de prolongação conjuntamente põe em evidência a fragilidade destes corpos expostos ao mundo e à “crueldad” de outros corpos. Tendo essas ideias em vista, o foco deste capítulo é investigar como a narrativa *Kentukis* acaba por desestabilizar a lógica binária que separaria mente/corpo, humano/animal, pessoa/coisa, colocando em xeque os dualismos que sustentariam a categoria de pessoa para uma nova tentativa de existência no limiar dos corpos, da tecnologia e da animalidade.

### **Onze conexões e um impessoal “servidor central”**

A partir da análise do romance *Fruta podrida*, constatou-se que a alternância de vozes no decorrer da narrativa instaurava em sua estrutura um espaço literário sem dono, descentralizado, isto é, que sem se centrar em uma voz narrativa em particular se configurava, à sua maneira, como impessoal. De modo análogo, em *Kentukis*, é possível discernir um efeito do impessoal, porém que não decorre de uma variação na instância da narração, a exemplo do romance de Meruane. Haja vista que o narrador de *Kentukis* se apresenta invariavelmente em terceira pessoa, nesta obra de Schweblin, são os onze

---

<sup>14</sup> A potencialidade destes corpos é pensada aqui a partir da noção do “corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari, que se refere ao corpo desviante, aberto a novas conexões de desejo e que, por isso, não se limita ao organismo, à significação e à subjetivação. No texto “Como criar para si um corpo sem órgãos”, em *Mil platôs* (1999), os filósofos explicam que sob o corpo “organizado, significado, sujeito” (1999, p. 22) estaria o corpo sem órgãos que para liberar-se necessitaria abrir caminho entre estas camadas para estabelecer novas conexões: “instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 22).

diferentes relatos que compõem o romance que se alternam a cada breve capítulo, sendo a relação mais evidente entre eles o fato de que o personagem principal <<é>> ou <<tem>> um kentuki. Isso posto, para pensar a maneira como a impessoalidade permeia este romance, primeiramente, faz-se necessário concentrar-se na especificidade de sua voz narrativa em terceira pessoa, retomando brevemente a análise que elabora Esposito sobre a teoria de Benveniste acerca da simetria existente entre os primeiros pronomes pessoais “yo-tú” que não se estende ao pronome em terceira pessoa.

A relação dialógica “yo-tú”, conforme apresentado anteriormente, se caracteriza pelas noções de unicidade, correspondência e contemporaneidade que permitem que estes pronomes revezem entre si na posição de “yo-sujeito”, numa “relación de intercambio entre una <<persona subjetiva>>, el yo, y una <<persona no subjetiva>>, representada por el tú” (ESPOSITO, 2009, p. 154). Isto significa que, nesta relação de simetria, os dois primeiros pronomes implicam pessoas, já que sustentariam uma relação de pessoalidade. Em contrapartida, abrindo um “horizonte de sentido” para além deste processo de subjetivação, explica Esposito que o pronome em terceira pessoa corresponderia mais propriamente a uma *não*-pessoa, pois remeteria sempre a um referente externo à dialética discursiva “yo-tú”, a algo ou alguém “no individuable”, sem traços de pessoalidade, isto é, impessoal. Deste modo, nesta dinâmica dialógica “yo-tú” que presentifica o indivíduo, a terceira pessoa ou a *não*-pessoa seria “aquél que está ausente” (ESPOSITO, 2009, pp. 154-155).

Traçando um paralelo entre essas ideias e o narrador em terceira pessoa de *Kentukis*, em entrevista ao periódico argentino *Página/12* (2019), Schweblin destaca que, neste seu segundo romance, “el narrador es una suerte de servidor central capaz de ver todas las conexiones establecidas, pero que, como servidor, ni juzga ni siente”. Por sua vez, ao fazer esta asserção de que o narrador em terceira pessoa é uma espécie de máquina (ou seja, uma *não*-pessoa), pode-se inferir que, de algum modo, a autora abre esse “horizonte de sentido” no romance para se pensar a terceira pessoa, em realidade, como esta ausência de pessoa, este algo ou alguém “no individuable”, tal como propõe Esposito. Sob esta perspectiva, é possível sugerir que a estrutura narrativa de *Kentukis*, à sua maneira, coloca em cena esta noção de impessoalidade característica da terceira pessoa por meio deste narrador que -enquanto máquina- potencializa uma voz imparcial e insensível, a qual parece desprovida de qualquer traço pessoal. Portanto, esta instância narrativa -que desde sua estrutura já impugna a categoria de pessoa- consiste, então, nesta espécie de servidor central, isto é, um sistema computacional conectado à rede delimitado

tão somente a compartilhar dados das conexões estabelecidas às quais ele tem acesso: eis como se figuram as impessoais narrativas de *Kentukis*.

Destarte, ao delinear a estrutura narrativa deste romance, em consonância ao que propõe a autora, é possível inferir que cada história configura uma conexão de kentuki estabelecida aleatoriamente entre duas localidades do mundo pelo servidor central. Conexão esta à qual o leitor acede ou pela ótica do <<amo>> ou pela tela do <<usuário>> que controla o kentuki remotamente por meio de um aplicativo instalado num computador ou tablet. Por sua vez, destas onze narrativas, seis são breves relatos que aparecem apenas uma vez no romance, ao passo que as outras cinco histórias podem ser consideradas como centrais na obra, já que se apresentam mais extensas: prolongam-se e tensionam ao longo do romance até o seu desfecho. São elas as narrativas da aposentada Emilia que vive em Lima, Peru; da argentina Alina que passa uma temporada em um pequeno povoado mexicano próximo a Oaxaca com seu namorado artista, o sueco Sven; do menino Marvin, que vive em Antigua, Guatemala; do italiano Enzo que mora na cidade de Umbertide e divide a guarda de seu filho Luca com sua ex-esposa; e, por fim, do croata Grigor, que reside em Zagreb.

A conexão em Lima se estabelece quando a viúva Emilia ganha de presente um <<usuário>> de kentuki de seu filho que mora em Hong Kong. Ele, por seu turno, pouco parece saber sobre a vida e as dificuldades financeiras de sua mãe, que em outras ocasiões vendeu os presentes recebidos de seu filho para pagar suas “deudas de jubilada” (SCHWEBLIN, 2018, p. 16). Sendo assim, enquanto instala o aplicativo, Emilia se mostra hesitante frente a este desconhecido cartão de <<usuário>> que, por sua embalagem requintada, sinalizava valer muito dinheiro. Entretanto, para não desapontar seu filho, Emilia decide, enfim, seguir as instruções do aplicativo pela tela de seu ultrapassado computador:

(...) Por sobre los controles una alerta proponía la acción <<despertar>>. La seleccionó. Un video ocupó gran parte de la pantalla y el teclado de controles quedó resumido a los lados, simplificado em pequeños íconos. En el video, Emilia vio la cocina de una casa. (...)

Se oyó un murmullo suave, como un canto, y Emilia se acercó a la pantalla para intentar entender. Sus parlantes eran viejos y ruidosos. El sonido se repitió y descubrió que en realidad se trataba de una voz femenina: le estaban hablando en otro idioma y no comprendía ni una palabra. (...)

La chica volvió a hablar y el programa preguntó con otro recuadro se debía habilitarse el traductor. Emilia aceptó el recuadro, seleccionó <<Spanish>> y, cuando la chica le hablo, otra vez un subtítulo escribió sobre la imagen:

<<¿Me escuchas? ¿Me ves?>>

Emilia sonrió. (SCHWEBLIN, 2018, p. 17)

Colocando em evidência o tradutor simultâneo como mais um recurso indispensável a este dispositivo conectado a uma rede global, este trecho descreve os primeiros momentos de Emilia com a sua <<ama>>, a jovem alemã Eva que reside em Erfurt e mais adiante se relacionará com Klauss, um rude jogador de futebol. Embora este convívio com Klauss desestabilize a relação entre Eva e a sua kentuki posteriormente, por ora, este sorriso que esboça Emilia ao final deste excerto é quase um prelúdio desta nova conexão estabelecida. Isso porque na medida em que vai se familiarizando aos comandos do aplicativo, esta solitária personagem vai também apreciando cada vez mais a ideia de <<ser>> a kentuki de Eva, esta outra forma de vida dela mesma:

<<Esta eres tú>>

Emilia giró hasta su posición original y ahí estaba otra vez la chica. Sostenía una caja a la altura de la cámara, de unos cuarenta centímetros. La tapa estaba abierta y decía <<kentuki>>. Emilia tardó en entender lo que veía. El frente de la caja era casi todo de celofán transparente, podía verse que estaba vacía, y en los lados había fotos de perfil, de frente y de espaldas de un peluche rosa y negro, un conejo rosa y negro que se parecía más a una sandía que a un conejo. Con sus ojos saltones y dos largas orejas adosadas en la parte superior. Una hebilla con forma de hueso las unía, manteniéndolas erguidas unos pocos centímetros, y luego caían lánguidas, a los lados.

<<Eres una linda conejita -dijo la chica-. ¿Te gustan los conejitos?>> (SCHWEBLIN, 2018, p. 19)

Além de ser a coelhinha de Eva, é válido ressaltar que Emilia é a única personagem que ademais de <<ser>> um kentuki, depois de um período, se tornará igualmente <<ama>> de uma mascote da mesma espécie com a qual tentará espelhar a relação afetiva que acredita ter com sua <<ama>> Eva.

Por outra parte, na conexão estabelecida cerca de Oaxaca, conforme explicitado no tópico anterior, a personagem mendocina Alina é quem compra um kentuki corvo para si. Como a maioria dos protagonistas do romance, à semelhança de Emilia, Alina denota um modo de vida também solitário, haja vista que ela está afastada de sua terra natal e

passa uma temporada numa residência artística, localizada no pequeno povoado mexicano de Vista Hermosa, com o exclusivo propósito de acompanhar o apático namorado Sven nos preparativos de sua próxima exposição:

Tomó una mandarina del fuentón y se paseó por la sala pelándola, asomándose cada tanto por la ventanita de la cocina para ver si alguien entraba o salía de los talleres. El de Sven era el quinto, todavía no había bajado a conocerlo. Nunca antes lo había acompañado a una de sus residencias artísticas, así que medía sus movimientos cuidando de no molestarlo ni meterse en sus espacios. Se había propuesto hacer lo necesario para que él no se arrepintiera de su invitación.

Él era el que ganaba las becas, el que iba de acá para allá con sus grandes xilografías monocromáticas, <<abriendo el arte al pueblo>>, <<llevando tinta al alma>>, <<un artista con raíces>>. Ella no tenía un plan, nada que la sostuviera ni la protegiera. No tenía la certeza de conocerse a sí misma ni tampoco sabía para qué estaba en este mundo. Ella era la mujer de él. (SCHWEBLIN, 2018, p. 21)

Assim, enquanto Alina aparentava vivenciar um momento de crise existencial, o namorado artista, pelo contrário, estava em pleno processo de criação para uma misteriosa instalação, que culminará no desfecho não apenas do relato, mas de todo o romance. Por esse motivo, ele permanece a maior parte do tempo confinado neste espaço privado desconhecido por Alina, o seu ateliê, com uma nova assistente, que Alina tampouco conhece e apenas observa de longe. Por conseguinte, considerando-se que “Alina envidiaba la tranquilidad con que Sven hacía de su vida lo que quería”, de maneira que o kentuki era apenas parte de seu plano de “contingencia” enquanto Sven “avanzaba” e ela “oscilaba detrás de la estela que él iba dejando” (SCHWEBLIN, 2018, p. 51), é possível inferir que as motivações que a levaram a adquirir este dispositivo estejam relacionadas ao fato desta personagem sentir-se desorientada e deslocada em meio aos artistas e insegura com a presença da nova assistente de Sven. Logo, o corvo de pelúcia cinza e preto, o qual ela nomeia “Coronel Sanders” -como este “plano de contingência”- lhe serviria tanto para fazer companhia quanto para chamar a atenção de seu alheio namorado:

(...) Él [Sven] parecía sorprendido. Y cuando se agachó para verlo de cerca preguntó algo en lo que Alina no había pensado.

-¿Qué nombre le ponemos?

El kentuki giró y la miró.

-Sanders -dijo Alina- Coronel Sanders.

Era una tontería, y aun así tenía gracia. Se preguntó qué le habría hecho pensar que se trataba de un varón, y a la vez le pareció imposible pensar a ese cuervo con un nombre de mujer.

-¿Como el viejo de Kentucky Fried Chicken?

Alina asintió, era perfecto. Sven alzó al kentuki, que protestó cuando le dieron vuelta, le revisaron las ruedas y estudiaron cómo iban agarradas sus pequeñas alitas de plástico. (SCHWEBLIN, 2018, p. 49)

Ao fazer esta alusão ao fundador da *Kentucky Fried Chicken (KFC)*, rede de restaurante especializada em frango frito, para além das coincidências relacionadas ao nome “kentuki” e ao fato deste ser também uma ave, é plausível ponderar que a escolha de um nome masculino atrelado à imagem de um senhor idoso delata algo mais sobre o modo como Alina pensa este novo dispositivo e lida com seu próprio kentuki no decorrer da narrativa. Com respeito a isso, Schweblin revela à revista portuguesa digital *Delas* (2019) que Alina -sem mencionar as coincidências biográficas<sup>15</sup>- é a personagem com quem mais se sentiu conectada durante o processo de escrita justamente “porque é a única que pensa mais sobre o dispositivo kentuki, a que tenta entender mais o que acontece, mesmo que seja sempre de uma forma um pouco extrema e pessoal”. Desta maneira, assim como no trecho transcrito no tópico anterior, Alina analisa atentamente as embalagens de kentuki e se pergunta “¿Qué eran exactamente?” (SCHWEBLIN, 2018, p. 23), durante todo o relato, essa personagem encontra-se constantemente às voltas com seus pensamentos, conjecturando a respeito deste aparato sobre o qual pouco se sabe:

-Hola -dijo Alina.

Pasaron unos segundos, y entonces el kentuki avanzó hasta ella. Qué tontería, pensó, pero en el fondo le daba mucha curiosidad.

-¿Quién sos? -preguntó Alina.

Necesitaba saber qué tipo de usuario le había tocado. ¿Qué tipo de persona elegiría <<ser>> kentuki en lugar de <<tener>> un kentuki? Pensó en que también podía ser alguien que se sintiera solo, alguien como su madre, en la otra punta de Latinoamérica. O un misógino viejo y verde, o un depravado, o alguien que no hablaba español.

-¿Hola? – preguntó Alina. (SCHWEBLIN, 2018, p. 27)

---

<sup>15</sup> Nesta mesma entrevista ao *Delas* (2019), Schweblin afirma que, além de ser argentina, ela também esteve em residências de artistas, assim que muitos dos fatos narrados no relato de Alina são experiências que a própria autora vivenciou.

Ainda que tenha havido esse interesse inicial de Alina em saber quem era o <<usuário>> por trás de seu kentuki, já se sabe que essa personagem opta por tratá-lo essencialmente tal qual um bicho de estimação e, deste modo, ela não cria nenhum método de comunicação com ele, conforme mencionado antes. Entretanto, independentemente dessa escolha, quiçá por essa “forma um pouco extrema e pessoal” de pensar o kentuki, Alina insiste na ideia de que este <<usuário>> “quienquiera-que-fuera”, “desesperado por un poco más de atención” (SCHWEBLIN, 2018, p. 107), em realidade, era “un misógino viejo y verde”, isto é, um velho libertino:

Tuvo una imagen espantosa, la del <<Coronel Sanders>> como un hombre viejo y desnudo sentado en una cama de sábanas húmedas, maniobrando el kentuki desde su teléfono, golpeando a su puerta ansioso por volver a tocarla. Era una sensación repulsiva, pero cerró los ojos e hizo un esfuerzo por concentrarse, por verlo con toda claridad. Le daba tanto asco que llegó a sacar la lengua y doblar la punta de los dedos. Y sin embargo, con una urgencia que no pudo explicarse, dio un salto hacia la puerta y la abrió. (SCHWEBLIN, 2018, p. 109)

Desta maneira, a relação de Alina com o seu kentuki afigura estar constantemente mediada por esta imagem do velho pervertido, que parece induzi-la tanto na escolha do nome “Coronel Sanders” quanto na decisão de não se comunicar com ele. Na perspectiva de Alina, a incomunicabilidade caracterizaria, então, uma crueldade “necessária” (SCHWEBLIN, 2018, p. 29) justamente porque seria uma forma de se proteger desse <<usuário>> anônimo. Esta crueldade, entretanto, se desdobrará ao longo da narrativa em uma série de outras crueldades praticadas por esta mesma personagem, sobretudo quando o Coronel Sanders se torna alvo de disputa entre ela e Sven, o qual -à parte de sua namorada- dialoga com o kentuki, cujo <<usuário>> revelar-se-á ironicamente ao final ser apenas um garotinho, em torno de seus sete anos, tutelado por seus pais.

De forma correspondente, na pequena cidade guatemalteca de Antigua, é um garoto quem compra o aplicativo de <<usuário>> e estabelece a conexão de kentuki. Entretanto, o menino Marvin empreende toda esta ação às escondidas de seu desatento pai, acessando uma conta bancária que pertencia a sua falecida mãe:

Una semana atrás, cuando su padre descubrió sus verdaderas notas, le hizo prometer que permanecería en el estudio tres horas por día, rodeado de libros, estudiando. Marvin había dicho <<juro ante Dios permanecer tres horas al día frente al escritorio rodeado de libros>>, pero

no había dicho nada de estudiar, así que no estaba faltando a ningún juramento, y su padre tardaría meses en descubrir que había instalado un kentuki en la Tablet, si es que su padre volvía a tener tiempo para descubrir algo nuevo sobre su hijo. (SCHWEBLIN, 2018, p. 30)

No contexto deste personagem que permanece diariamente sozinho no escritório, tal como essa passagem revela, nota-se que mais uma vez há um estado de isolamento que afigura incitar esta conexão outra, alternativa, com o kentuki: a solidão advinda da displicência de um pai fisicamente presente, mas -na prática- ausente. E se, em sua vida em Antigua, Marvin era um garoto solitário e entediado, na sua conexão estabelecida com um povoado nórdico situado na Noruega, a ‘realidade’ alternativa posta em seu tablet era bastante distinta. Ademais de lograr <<ser>> um dragão -como tanto desejava-, pela tela de seu kentuki, Marvin descobre que nesta nova paisagem, tão distante da Guatemala, poderia realizar um sonho prometido pela sua falecida mãe: *tocar* a neve. Dessa maneira, para tentar concretizar esse sonho, Marvin estará disposto a superar todas as possíveis limitações de seu kentuki para o qual ele mesmo dará o nome de “SnowDragon”.

A primeira destas limitações será escapar da vitrine de uma loja de eletrodomésticos que adquirira o kentuki dragão exclusivamente para animar -como se fosse um “monito” (SCHWEBLIN, 2018, p. 67)- os clientes que passavam na rua. Não obstante, sobre esta primeira adversidade, Marvin não vacila em declarar que “no aceptaría, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado” (SCHWEBLIN, 2018, p. 32). Deste modo, “en esa otra vida”, para livrar-se da vitrine e seguir o seu propósito de *tocar* a neve, sem possuir exatamente um <<amo>>, Marvin contará com a ajuda da dona da loja de eletrodomésticos -que o libertará parcialmente- e de Jesper, um jovem hacker que lidera um “Club de liberación” de kentukis cujo objetivo é viabilizar uma certa autonomia a esse aparato.

Na cidade italiana de Umbertide, em uma “instancia de mediación” (SCHWEBLIN, 2018, p. 33), isto é, numa espécie de mediação familiar, Enzo é convencido pela psicóloga de seu filho e por Nuria, sua ex-esposa, de que seu garoto “necesitaba (...) un kentuki en la casa del padre”, pois “sería un paso más para la integración de Luca” (SCHWEBLIN, 2018, p. 33). E, apesar de Enzo não estar completamente persuadido, a conexão se estabelece:

-Deje de mirarme así- dijo Enzo-, deje de perseguirme por toda casa como un perro.

Le habían explicado que el kentuki era <<alguien>>, así que siempre lo trataba por usted. Si el kentuki caminaba entre sus pernas, Enzo protestaba, pero era solo un juego, empezaba a llevarse bien. Aunque no siempre había sido así, al principio les había costado acostumbrarse y a Enzo su sola presencia bastaba para incomodarlo. Era un invento cruel, el chico nunca se ocupaba y había que andar el día entero esquivando un peluche por toda la casa. (SCHWEBLIN, 2018, p. 33)

Enzo, portanto, começava a se acostumar com a presença de seu kentuki toupeira o qual ele chamava pelo nome de “Mister”. Este lhe fazia companhia enquanto Enzo se ocupava de sua horta e, de alguma forma, lhe ajudava a cuidar dos afazeres da casa e de Luca. Em contrapartida, o menino Luca rechaçava ter qualquer tipo de contato com o kentuki que o seguia pela casa e o fitava “como un tonto el día entero” (SCHWEBLIN, 2018, p. 34). Sua objeção era tal que Luca criava armadilhas para que Mister não chegasse ao seu carregador, pois “había averiguado que, si lograba agotarle la batería, el <<ser>> y el <<amo>> se desvinculaban, y el aparato no podía reutilizarse” (SCHWEBLIN, 2018, p. 34). Com efeito, o kentuki não possuía um botão que o ligasse ou o desligasse ao capricho de seu <<amo>>, tal qual um dispositivo comum, deste modo era necessário que a conexão estabelecida fosse finalizada pelo <<usuário>> ou pelo <<amo>> para que o aparato deixasse de funcionar para sempre, o que de maneira perturbadora alude à singular experiência de morte de um ser vivo:

Enzo ya estaba acostumbrado a despertarse en medio de la noche, ver la luz roja titilar cerca del suelo y al kentuki golpeándose contra las patas de la cama, rogando que alguien lo ayudara a encontrar la base de su cargador. El topo siempre se las ingeniaba para avisarle. Y Enzo, si no quería otra instancia de mediación, tenía que mantenerlo vivo. (SCHWEBLIN, 2018, p. 34)

Por conseguinte, a partir do momento em que se familiariza ao seu kentuki, a intenção de Enzo não era mantê-lo vivo apenas para não gerar problemas com Nuria e a psicóloga, mas também porque de fato estava afeiçoado ao Mister: “le encendía el televisor y pasaba de canal buscando el programa. Cuando al fin aparecían los culos, las tetas y los gritos, el kentuki ronroneaba y al oírlo Enzo sonreía” (SCHWEBLIN, 2018, p. 80). Essa cena -entre diversas outras- denota, ademais, uma certa perversão do kentuki que não parecia incomodar a Enzo, absorto em sua afeição. Por sua vez, este seu afeto

fica ainda mais notório em duas situações distintas desta conexão. A primeira delas, quando Enzo expõe para Míster o seu número de telefone com o intuito de conversar com o <<usuário>> por trás de seu kentuki e conhecê-lo melhor. Enzo, porém, termina completamente ignorado por Míster que demonstra não haver gostado nada dessa tentativa de aproximação. A segunda, quando Enzo não dá ouvidos à sua ex-esposa que muda de opinião e lhe pede que desconecte o kentuki, pois se inteira de centenas de casos de pedofilia envolvendo este aparato: “-Puede estar filmando a Luca, puede haber intentado tomar contacto con él, decirle cosas, mostrarle cosas (...)” (SCHWEBLIN, 2018, p. 120).

Entretanto, apesar desses indícios e da rejeição de Luca, sem que sua ex-esposa saiba, Enzo decide não desconectar Míster de imediato. Enzo somente compreende a necessidade de finalizar a conexão com seu kentuki no instante em que atende ao telefone e uma voz de homem com uma “respiración áspera y oscura” (SCHWEBLIN, 2018, p. 212) pergunta por Luca, ou seja: o mesmo <<usuário>> que, por trás de Míster, não queria comunicar-se com Enzo, provavelmente, buscava contactar-se com seu filho. Não obstante, essa conexão em Umbertide não se encerrará porque Míster não logra chegar a seu carregador, como arquitetava Luca. Agora tomado por um ímpeto de ódio, Enzo decide ele próprio capturar Míster para impor-lhe uma “morte” que se mostra ainda mais impetuosa, enterrando o seu kentuki em seu viveiro:

El topo intentó zafarse pero a Enzo no le costó nada atraparlo y levantarlo. Las ruedas giraban con desesperación, para un lado y para el otro. Lo acostó en la pequeña tumba, boca arriba. El topo sacudía la cabeza, ya no podía mover el cuerpo. Enzo arrastró los montículos que habían quedado alrededor del pozo y cubrió los lados del cuerpo, la panza y gran parte de la cabeza. El resto de la tierra la aplastó contra los ojos, que nunca cerraron. (SCHWEBLIN, 2018, p. 213)

Por seu turno, se essa cena choca por sua violência e perturba devido à condição indiscernível desse aparato, entre o animal e o humano, é significativo destacar que ela não é incomum no romance e se soma a distintas outras “mortes” brutais que acometem este aparato quando a conexão é finalizada: kentukis “suicidas” que se jogam da janela, pulam na piscina; kentukis “assassinados” cuja bateria é arrancada à força com uma chave de fenda ou que são afogados na torneira da pia da cozinha e, por fim, kentukis que simplesmente caem e quebram. Deste modo, como se examinará mais detidamente nos tópicos seguintes, esta “condição de mortalidade” dos kentukis revela a fragilidade

inerente ao seu corpo tecnológico e permite entrever a violência que permeia as relações entre <<amo>> e kentukis em praticamente todas as onze conexões que relata o romance<sup>16</sup>.

Por fim, em Zagreb, não apenas uma, mas várias conexões são estabelecidas por Grigor, que investe todas as suas economias e as de seu pai em um novo negócio, o qual ele intitula ‘plan B’. Com o intuito de melhorar a situação financeira de ambos e quiçá adquirir um kentuki para seu velho pai aposentado, o ‘plan B’ consistia em comprar cartões de <<usuário>> de kentukis e, em seguida, vendê-los por um maior valor com as conexões já pré-estabelecidas. Mais detalhadamente, Grigor se ocupava em instalar o aplicativo do cartão de <<usuário>> em tablets também comprados por ele e, depois que a conexão de kentuki era estabelecida, este personagem dedicava-se em manter uma boa relação com o <<amo>> enquanto coletava o máximo de informação acerca do kentuki - tais como sua cidade e seu entorno socioeconômico- para que a conexão pudesse ser vendida. Haja vista que o kentuki ainda se tratava de uma tecnologia nova que não tinha sido regulamentada, Grigor se aproveitava dessa “brecha” legal para, de certa forma, burlar a aleatoriedade das conexões estabelecidas pelo servidor central:

<<Regular>> no era organizar, sino acomodar las reglas a favor de unos pocos. Las empresas se apoderarían pronto del negocio que había detrás de los kentukis, y la gente no tardaría en calcular que, si se tiene el dinero, mejor negocio que pagar setenta dólares por una tarjeta de conexión que se encendería al azar en cualquier rincón del mundo, era pagar ocho veces más para elegir en qué lugar estar. (SCHWEBLIN, 2018, p. 61)

Assim, Grigor oferecia aos seus clientes a oportunidade de escolher as suas conexões, ou seja, “elegir en qué lugar estar” e o próprio Grigor às vezes disfrutava de

---

<sup>16</sup> A propósito, é válido assinalar que a violência se apresenta como um tema central na escritura de Schweblin. Em “Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin” (2020), Macarena Areco trata especificamente dessa temática, relacionando-a a um caráter tecnofóbico do romance. Segundo Areco, o romance suscitaria o medo à tecnologia ao representar o kentuki como uma tecnologia que, ao invés de conectar, “saca lo peor de sus usuarios, la violencia, el fetichismo, la perversión, la alienación, el exceso de confianza o la paranoia” (2020, p. 240), de maneira que na narrativa só lhe resta a potência negativa da (auto)destruição e “nadie se salva en el mundo kentuki” (2020, p. 239). Para além de *Kentukis*, na dissertação *Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin* (2018), por meio da seleção de alguns contos, Lia Cristina Ceron sustenta que os relatos de Schweblin “interpelam uma experiência de violência” que problematiza o real, suscitando um efeito perturbador peculiar em sua narrativa no qual ecoa o modo fantástico (2018, p. 25). Neste viés, é possível afirmar que a manifestação da violência também possui um efeito perturbador em cada um dos onze relatos de *Kentukis*, entretanto, neste estudo, a violência será pensada como uma forma de problematizar a desigual relação que se dá entre as pessoas e as coisas, conforme explicitar-se-á mais à frente.

suas conexões antes de vendê-las, ademais de gravá-las para expor aos seus clientes: “era como comprar un cachorrito sabiendo quién lo había cuidado hasta entonces y qué bien lo había portado. En cuanto subía a los clasificados tres o cuatro videos de algún kentuki, la conexión solía venderse en el día” (SCHWEBLIN, 2018, p. 97). Por consequência, suas vendas crescem e Grigor é compelido a contratar uma assistente, a sua vizinha Nikolina, que o ajuda a manter as conexões pré-estabelecidas ativas. Nikolina surpreende Grigor com sua habilidade em manejar os kentukis e, por um certo período, o ‘plan B’ prospera. Não obstante, após experienciar uma conexão traumatizante em um abate de aves na Colômbia e, com a ajuda de Nikolina, empreender um resgate de uma moça venezuelana de um sequestro no Brasil, Grigor decide encerrar seu negócio e se dedicar a outra ocupação.

Estas podem ser consideradas as cinco principais narrativas do romance que - intercaladas às outras seis efêmeras conexões- engendram a trama de *Kentukis*. A partir dessa breve apresentação dos relatos que serão foco da presente análise, é apropriado estar de acordo com a resenha de Guillermina Yansen quando a autora afirma que, apesar da contracapa do livro de Schweblin assinalar o voyeurismo “como línea principal de lectura” (assim como o fazem outras publicações acerca deste romance<sup>17</sup>), em realidade: “esta arista es (...) una más entre otras posibles, y solamente describe el núcleo de algunas de las historias narradas” (YANSEN, 2019, p. 143). Dessa maneira, embora o voyeurismo esteja de certa forma evidente em alguns relatos, a exemplo das histórias de Alina, Enzo ou Emilia, de modo a figurar uma chave de leitura comum e pertinente para pensar este romance, por outra parte, este ato centrado no prazer em *ver*, que concerne o voyeurismo, não demonstra ser o ímpeto fulcral que mobiliza a maioria das narrativas bem como não será o foco da análise deste estudo. Pois, nesses mesmos relatos, é possível constatar que a realidade dominante dos protagonistas se caracteriza sobretudo por uma certa precariedade de afeto e de comunicação preponderante em suas relações interpessoais, o que parece impulsioná-los a traçar linhas de fuga nas quais buscam superar as limitações espaciais dos corpos a fim de estabelecer novas conexões -quicá mais intensas- através

---

<sup>17</sup> Os títulos “El mal no es la tecnología; es quien está al otro lado” (2018), “Alguien te está mirando” (2019) e “Mirar o ser mirados” (2019), são exemplos de algumas publicações que, de algum modo, centram a discussão de *Kentukis* na temática do voyeurismo, as quais estão disponíveis respectivamente nos seguintes endereços eletrônicos: [https://elpais.com/cultura/2018/10/24/actualidad/1540396940\\_059247.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/24/actualidad/1540396940_059247.html); <https://www.pagina12.com.ar/167344-alguien-te-esta-mirando> e <https://revistadeletras.net/samanta-schweblin-mirar-o-ser-mirados/>.

dos kentukis. Por esse motivo, para além do mero impulso de *ver*, esta análise propõe pensar que estas conexões ou *devires* entre os corpos seriam, então, a possibilidade de abrir-se à experimentação de uma existência outra, numa realidade alternativa mediada pela tecnologia do kentuki.

É importante destacar, por fim, que a estrutura narrativa impessoal do romance ecoa nas onze narrativas, pois do mesmo modo que o narrador em terceira pessoa de *kentukis* reforça sua condição de *não* pessoa, por ser uma espécie de servidor central, as onze conexões estabelecidas que liberam os corpos para um contínuo de intensidades entre si também acabam por refutar e problematizar a categoria de pessoa. Isso porque ao invés de tentar negar o corpo -como supõe tal categoria-, a presença corpórea dos kentukis acaba por colocá-lo em evidência: tanto em sua potencialidade em estabelecer essas conexões nas quais os corpos em seus *devires*-kentuki não mais se delimitam à categoria de pessoa; quanto em sua vulnerabilidade, já que esses mesmos corpos, excluídos da categoria de pessoa, no limiar da tecnologia e da animalidade, encontram-se ainda mais expostos à violência de outros corpos, conforme se abordará nos tópicos a seguir.

### **Virtualização dos corpos: “el don de la ubiquidad” para estranhos devires**

*O corpo sem órgãos substitui o organismo, a experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade. Os fluxos de intensidades, seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas conjunções de afectos, o vento, uma segmentação fina, as micro-percepções substituíram o mundo do sujeito. Os devires, devires-animal, devires-moleculares, substituem a história individual ou geral.*

*Mil Platôs, Gilles Deleuze & Felix Guattari*

Em seu livro *O homem pós-orgânico*, já mencionado no capítulo anterior, Paula Sibilia sustenta que os saberes tecno-científicos contemporâneos estariam engajados em um novo e ganancioso projeto cujo propósito seria ultrapassar os limites da condição humana para além do tempo e do espaço. Com respeito a isso, em *Fruta podrida*, observou-se como este pretencioso projeto tecno-científico se estabelece por meio de um discurso médico-mercantil que, ao impor um imperativo de saúde e imortalidade, revela acima de tudo a sua pretensão em superar a limitação temporal do corpo orgânico -fadado à obsolescência- para torná-lo imperecível e, deste modo, mais produtivo. É por esta razão que, segundo a autora, estes saberes tecno-científicos vigentes, como a biotecnologia e a

teleinformática, perfeitamente alinhados aos preceitos capitalistas, “rejeitam o caráter orgânico e material do corpo humano e pretendem superá-lo buscando um ideal ascético, artificial, virtual, imortal” (SIBILIA, 2015, p. 44) e complementa:

(...) as subjetividades e os corpos contemporâneos se veem afetados pelas tecnologias da virtualidade e da imortalidade, bem como pelos novos modos de vivenciar os limites espaçotemporais que essas ferramentas inauguram. Na conjuntura do capitalismo que vigora no século XXI, (...) tais mutações estão muito longe, a ponto de redefinir radicalmente o que entendemos por ser humano, natureza e vida. (SIBILIA, 2015, p. 65)

Esta redefinição do humano, da natureza e da vida implica, portanto, sobrepujar a organicidade corpórea -considerada antiquada- para conceber o corpo a partir de um ideário contemporâneo pós-orgânico. Por isso, se no romance de Lina Meruane se idealiza a *imortalidade* do corpo, para além dos limites temporais da vida orgânica, nas onze conexões estabelecidas remotamente em *Kentukis*, almeja-se sobretudo a *virtualidade* do corpo orgânico, de modo a ultrapassar as barreiras físicas e espaciais que condicionam a existência humana. À vista disso, é interessante notar que, nesta obra de Schweblin, a superação das fronteiras espaciais se instaura desde logo no próprio corpo da narrativa, isto é, na estrutura do romance, uma vez que os relatos sucedem concomitantemente em diversos lugares do globo. No que concerne às conexões estabelecidas, esta experiência de virtualização corpórea é especialmente evidenciada no relato do croata Grigor, no qual o anseio de poder estar em outro lugar, ou melhor, de “elegir en qué lugar estar” (SCHWEBLIN, 2018, p. 61) afigura ser um dos principais atrativos que fomenta as vendas, especialmente, das conexões pré-estabelecidas de kentukis:

Había gente dispuesta a soltar una fortuna por vivir en la pobreza unas horas al día, y estaban los que pagaban por hacer turismo sin moverse de sus casas, por pasear por la India sin una sola diarrea, o conocer el invierno polar descalzos en pijama. (...) A veces los clientes no tenían claro qué era lo que buscaban, y Grigor les mandaba dos o tres planillas con registros de imágenes de video. A veces hasta él mismo disfrutaba de las conexiones que mantenía para vender. Ejercía secretamente el don de la ubicuidad. Miraba sus <<amos>> dormir, comer, ducharse. Algunos lo restringían a zonas específicas, otros lo dejaban circular con toda libertad (...). (SCHWEBLIN, 2018, p. 61)

Exercer “el don de la ubicuidad”, ou seja, usufruir da capacidade de ocupar simultaneamente distintos lugares e coisas, como empreende a própria estrutura narrativa de *Kentukis* e seus diversos personagens, apresenta-se como uma das vantagens excepcionais desta nova tecnologia que, à primeira vista, se mostra bastante promissora justamente porque forja a possibilidade de prescindir do corpo orgânico para atravessar os espaços e ‘deslocar-se’ sem restrições ou “inconveniências”, tais como sentir frio ou padecer de uma diarreia. Este ideal de virtualidade que presume oferecer o kentuki, por seu turno, instiga a pensar o modo como o saber tecno-científico logra reafirmar e atualizar o paradigma cindido e descorporificado da categoria de pessoa, adequando-a à dimensão digitalizada do mundo contemporâneo. Isso porque, conforme explica Sibilia, após a descoberta da estrutura da molécula de DNA, em 1953, começa-se a compreender a essência vital do ser humano como pura informação a qual pode ser traduzida, digitalizada e apartada do corpo orgânico. Assim, à esteira da tradição do pensamento filosófico, jurídico e cristão que concebe o ser humano como um ser cindido em duas dimensões distintas, estes novos saberes tecno-científicos acabam por reafirmar a separação mente/corpo da categoria de pessoa, quando, por um lado, enaltecem a mente humana ao equipará-la a um componente “virtualmente incorpóreo” (SIBILIA, 2015, p. 105) e, por outro, almejam descartar o corpo precisamente por sua constituição orgânica e, por isso, restrita. Tal constatação reforça o comentário de Nancy, quando este assevera que o pensamento cartesiano do século XVII foi mal compreendido ao longo das épocas, uma vez que o próprio Descartes revê a sua teoria de que o ser humano poderia se resumir a sua mente pensante. Neste contexto, é interessante observar como, em pleno século XXI, a tecnociência renova esta ideia abandonada por Descartes, ao reduzir a totalidade da vida a um código genético que -enquanto código- pressupõe conter informações que em sua imaterialidade podem ser traduzidas e transportadas para outros suportes, a exemplo do digital:

(...) As instruções contidas nos genomas das diversas espécies, inclusive a humana, estão sendo decifradas nos laboratórios por meio de equipamentos específicos denominados sequenciadores automáticos de DNA, usando toda uma aparelhagem computacional capaz de processar essa enorme quantidade de dados. A informação obtida dessa forma é traduzida para a linguagem digital: afinal, trata-se de cadeias de zeros e uns feitos de luz. E é nelas que reside o “segredo da vida”, de acordo com os discursos mais pujantes da tecnociência contemporânea (...). (SIBILIA, 2015, p. 93)

Desta maneira, assim como um *software* -com suas instruções e operações lógicas- encontra-se armazenado na memória de um computador para que este funcione, estes “discursos pujantes” da tecnociência aventam que o “segredo da vida” se reduz à dimensão imaterial dessas instruções do código de DNA as quais, por isso, podem ser digitalizadas, forjando a vida em um ambiente virtual. Eis o que seria o ápice da separação entre mente e corpo tal como propõe a categoria de pessoa, adequada aos dias atuais. À vista disso, é importante recordar que, no romance de Schweblin, conforme observa meticulosamente a personagem Alina, no que diz respeito à *tecnologia*, o kentuki não se caracteriza por dispor de um sistema computacional robótico vanguardista -a exemplo da Inteligência Artificial- ou por representar algum tipo de avanço tecno-científico revolucionário, tal como seria, de fato, conseguir dissociar a mente humana de seu corpo orgânico para conservá-la em um dispositivo eletrônico por meio de sequenciadores automáticos de DNA que lograssem digitalizar a dimensão imaterial do ser humano. Ao contrário do que alardeiam os saberes tecno-científicos vigentes, ironicamente, o kentuki é um dispositivo de tecnologia meramente trivial, com o aspecto de um bicho de pelúcia, que se limita a simular os gestos de um animal de estimação:

Cada tanto miraba al peluche, comprobando o memorizando detalles. Esperaba algún tipo de tecnología japonesa de última generación, un paso más hacia ese robot doméstico del que había leído desde que era chica en las revistas del diario dominical, pero concluyó que no había nada de nuevo: el kentuki no era más que un cruce entre un peluche articulado y un teléfono. Tenía una cámara, un pequeño parlante y una batería que duraba entre uno o dos días dependiendo del uso. Era un concepto viejo con tecnología que también sonaba a vieja. (SCHWEBLIN, 2018, p. 26)

Entretanto, assim como Alina pondera mais à frente que “así y todo, el cruce era ingenioso” e “que pronto habría un pequeño boom de animalitos como ese” (SCHWEBLIN, 2018, p. 26), o fato é que -na qualidade de *mercadoria*- o kentuki alcança uma relevância, por certo, nada trivial. A expectativa (frustrada) da personagem Alina de poder estar frente a frente a um robô com uma tecnologia de última geração revela que - embora o kentuki não possua tal tecnologia- ele a vende aos seus compradores como um ideal possível quando entrecruza, de maneira original, o androide, o animal e o humano, neste aparato de complexa definição. Por esse motivo, a despeito de sua tecnologia

simples, tanto para aquele que adquire o dispositivo e se converte em <<amo>> quanto para quem compra o cartão e torna-se <<usuário>>, o kentuki é o indício da viabilidade deste ser pós-orgânico para além do espaço corpóreo humano tão cobiçado pelos saberes técnico-científicos vigentes, em consonância com os interesses do mercado.

Não obstante, convém se fazer uma ressalva acerca de sua comercialização: apesar do ideal de virtualidade ser ‘vendido’ a ambos os compradores, a experiência de <<ter>> um kentuki e estar em sua presença face a face, à maneira da personagem Alina, não é a mesma de <<ser>> um deles. Com respeito a isso, em seu comércio de conexões pré-estabelecidas, o personagem Grigor começa a perceber uma tendência na venda dos kentukis, pois os preços dos códigos de <<usuário>> subiam cada vez mais, de maneira que “le salían más baratas las tablets que los códigos de conexión, que ya eran tan caros como los propios kentukis” (SCHEWBLIN, 2018, p. 96). Por esse motivo, para entender o aumento do preço dos códigos, ele pondera acerca dos prós e contras deste dispositivo, já que “elegir amos o kentukis nunca dejaban del todo claras las ventajas de cada bando”:

Poca gente estaba dispuesta a exponer su intimidad ante un desconocido, y a todo el mundo le encantaba mirar. Comprar un dispositivo era obtener algo tangible que ocupaba en la casa un lugar real, era lo más parecido en el mercado a tener un robot hogareño; comprar un código, em cambio, era gastar una suma importante de dinero a cambio de apenas dieciocho dígitos virtuales, con lo que encantaba a la gente sacar cosas nuevas de cajas sofisticadas. Un precio par mantendría por un tiempo cierta proporción en la demanda, y aun así, Grigor pensaba que, tarde o temprano, la balanza se descompensaría hacia los códigos de conexión. (SCHEBLIN, 2018, p. 96)

A partir de sua perspectiva comercial, Grigor apresenta, então, as distinções entre comprar um código ou um dispositivo de kentuki. Ademais de notabilizar que as pessoas gostavam mais de observar do que serem observadas, para Grigor, as pessoas também preferiam comprar “dieciocho dígitos virtuales”, algo novo, impalpável, que não se sabia exatamente o que era, numa caixa sofisticada, do que “obtener algo tangible que ocupaba en la casa un lugar real”. Estas conclusões de Grigor elucidam as causas mais evidentes para que, nestas conexões estabelecidas entre <<usuário>> e <<amo>>, haja uma maior preferência por <<ser>> um kentuki. Não obstante, parece existir uma razão outra -ainda mais contundente- para tal preferência. Razão esta somente possível de vislumbrar quando, logo após a sua reflexão, Grigor recebe a notificação da venda de mais uma

conexão pré-estabelecida que se referia a um kentuki pertencente a uma humilde garota indiana cujos pais eram ausentes. Grigor, contudo, se mostra incomodado com a mensagem “demasiadamente pessoal” da compradora que agradecia para o resto de sua vida porque para ela seria “lo más parecido a tener una hija”. Esta mensagem, por seu turno, sugere algo mais que Grigor, enredado em seu incômodo, evita enxergar: para além do prazer de mirar, a preferência por <<ser>> um kentuki expõe o mais íntimo desejo desses compradores de evadir-se de suas próprias realidades dominantes em direção a uma vida outra, alternativa, a partir de um ideal de virtualidade que o kentuki pressupõe oferecer. Entretanto, contraditoriamente, esta é uma vida outra que, sem escapatória, esbarra na materialidade tangível dos kentukis, como analisar-se-á a seguir.

Na conexão estabelecida em Antigua, por exemplo, este anseio de estar em outro lugar através do kentuki é notório quando se narra o desejo do garoto Marvin de evadir-se para ir além das paredes do escritório de seu pai e mais: para aventurar-se além da vitrine da loja de eletrodomésticos no povoado norueguês:

<<Quero ir más lejos>>, gruñó una noche el dragón. La mujer dejó de sacudir el plumero, tomó su anotador y su panilla del código morse y un momento después lo miró y lo sonrió.

<< *Tengo dos hijas sonsas -dijo-, he esperado toda una vida a que alguna diga algo parecido.*>>

<< *¿Adónde quieres ir, dragoncito Marvin?*>>

En el escritorio de su padre, la pregunta sonó como si le ofrecieran un cumplimiento de un deseo. Marvin levantó su mirada hacia los libros, el viejo empapelado de las paredes y el retrato de su madre. Si dejara esa casa, eso sería lo único que se llevaría consigo, aunque estaba demasiado alto como para alcanzarlo.

<<Quiero ser liberado>>, gruñó. (SCHWEBLIN, 2018, p. 68)

No período em que o kentuki de Marvin permanece exposto na vitrine, o jovem Jesper -líder do “Club de Liberación”- por vezes passa pela loja e escreve as seguintes mensagens: “¡Liberen al kentuki!”, “¡amos explotadores!” (SCHWEBLIN, 2018, p. 68), de modo que “ser liberado”, no contexto da narrativa, corresponde a não estar mais submetido a um <<amo>> e às suas possíveis explorações. Tendo em vista que Marvin não comprara às escondidas o <<usuário>> de kentuki para “volver a quedarse encerrado” (SCHWEBLIN, 2018, p. 32), estas mensagens de Jesper o encorajam a pedir à sua <<ama>> que o libere. A dona da loja, por sua parte, libera parcialmente o pequeno

dragão para que este possa explorar o povoado nórdico durante a noite. Dessa maneira, o kentuki vai se tornando uma espécie de passaporte (quase) sem restrições para que Marvin desde Antigua possa percorrer as ruas da Noruega a fim de realizar o sonho prometido por sua mãe de *tocar* a neve:

Lo que quería Marvin, lo que hubiera pedido si alguien se hubiera ofrecido a cumplirle un deseo, era llegar hasta la nieve. Pero un kentuki no podía trepar por la nieve y, si bien las montañas parecían cercanas, sabía que estaban a kilómetros de distancia. Tomó un terraplén hacia la derecha. A unos metros empezaba la playa. Marvin lamentó que no si pudiera agarrar nada con el kentuki, había caracoles y muchos tipos de piedritas. (SCHWEBLIN, 2018, p. 92)

Neste primeiro passeio do dragão pelas ruas do povoado nórdico, no entanto, é interessante acompanhar o kentuki de Marvin enquanto este vai se dando conta das limitações físicas de seu dispositivo que dificultariam o cumprimento do seu desejo. Isso porque, apesar de não sentir frio ou padecer de diarreia, tal qual o corpo orgânico, em realidade, a materialidade do kentuki -no limiar da pós-organicidade- apresenta restrições outras: ademais de não falar (à semelhança de um animal) e depender de uma bateria (como um telefone celular), este dispositivo não possuía pernas ou braços, de modo que não podia “trepar por la nieve” ou apanhar objetos, a exemplo dos caracóis na areia da praia.

Por seu turno, tal como Sibilia atenta para a obviedade rechaçada pelos saberes tecno-científicos de que “o cérebro existe no corpo e o corpo existe no mundo” assim que “algum tipo de corpo é necessário para que a atividade mental possa ocorrer” (SIBILIA, 2016, p. 116- 117), tais limitações constatadas por Marvin, na narrativa, desvelam que <<ser>> um kentuki -distante de algum estado pleno de virtualidade corpórea- resume-se, fundamentalmente, à experiência de *estar virtualmente em um outro corpo*, ainda que este não seja propriamente orgânico. Isto é, independentemente do ideal de virtualidade que cerca o kentuki, para se estar em outro lugar ainda é necessário que haja um corpo: o kentuki, portanto, é este corpo “tangible” que “ocupa un lugar real” no mundo. Sendo assim, a partir desta perspectiva de que o kentuki é um corpo -oscilante entre o androide, o humano e o animal-, propõe-se que o romance de Schweblin, à sua maneira, instaura uma ordem corpórea na narrativa a qual não apenas problematiza este ideal tecnológico de virtualidade, mas põe em xeque os dualismos mente/corpo, humano/animal,

pessoa/coisa, que constituem a categoria de pessoa e a concepção personalista dos saberes tecno-científicos vigentes.

A respeito destes dualismos, em seu livro *Las personas y las cosas*, Esposito explicita que o conceito de pessoa é um dispositivo disjuntivo de objetificação cujos efeitos vão além da cisão entre mente/corpo no ser humano, da separação que aparta humano/animal ou que qualifica pessoa/não-pessoa dentro do próprio gênero humano - tal como foi analisado no romance *Fruta podrida*. Segundo o filósofo italiano, esse dispositivo é também responsável pela grande divisão que organiza e separa o mundo, fundamentalmente, em duas distintas categorias: as pessoas e as coisas. Do mesmo modo que, no antigo direito romano, somente o *pater* detinha o status de pessoa que lhe outorgava o poder de possuir ‘bens materiais’, os quais se estendiam a toda espécie de entes, inclusive aos seres humanos que podiam ser reduzidos à condição de “coisa” (ESPOSITO, 2011, 2016), na atualidade, esta divisão permeia a configuração dos diversos âmbitos da sociedade, tanto de caráter jurídico, quanto filosófico, econômico e político, e se caracteriza sobretudo por uma “oposição mútua” que, de certa maneira, compreende todos os dualismos anteriores: “usted está de este lado de la división, con las personas, o del otro lado, con las cosas, no hay ningún segmento intermedio que pueda unirlos” (ESPOSITO, 2016, p. 8).

Este modelo dicotômico seria, portanto, consequência do dispositivo de pessoa que pressupõe um processo de assujeitamento e objetificação no qual para que haja um sujeito é necessário que haja um objeto submetido, seja este o que for: uma coisa, um corpo, um animal ou outro ser humano. Eis a relação de sujeito/objeto que se estabelece para categorizar as pessoas e as coisas: “la relación entre ellas es de dominación instrumental, en el sentido que el rol de las cosas es servir o al menos pertenecer a las personas” (ESPOSITO, 2016, p. 22). Por sua vez, de acordo ainda com o autor, este dispositivo somente consegue operar essa fratura hierarquizante entre pessoas e coisas porque, uma vez mais, se repete o gesto de negação do corpo que, neste caso, se realiza na dimensão corpórea dos seres humanos e na materialidade das coisas:

Mientras que en la concepción jurídica romana así como en la teológica cristiana, la persona nunca ha coincidido con el cuerpo viviente que la encarnaba, también la cosa ha sido de algún modo descorporeizada al ser reducida a la idea o la palabra en la tradición filosófica antigua y moderna. En ambos casos, es como si la división de principio entre persona y cosa fuera reproducida en cada

una de las dos, separándolas de su contenido corpóreo.  
(ESPOSITO, 2016, p. 10)

Dado que é preciso descorporificar pessoas e coisas tornando-as abstratas para se forjar esta lógica binária que as afasta, não por casualidade, para contestar essa lógica, Esposito acaba por fazer o movimento inverso do dispositivo de pessoa recuperando justamente a dimensão do corpo humano: “lo que ha sido excluido porque es ajeno al binomio entre persona y cosa, es precisamente el elemento que permite el tránsito de una a otra” (ESPOSITO, 2016, p. 12). O corpo -que por si só não é uma pessoa, mas que também não pode ser considerado coisa- seria, então, o elo de passagem entre as pessoas e as coisas, as quais são, com efeito, materialidade encarnada no mundo. Por sua vez, é oportuno que, para pensar esta correspondência entre pessoas e coisas, Esposito utilize justamente o termo “trânsito”, pois de certa maneira este ato de deslocar-se entre os corpos evoca a especificidade de *trânsito* que permeia o romance de Schweblin e propicia transpor os limites espaciais do corpo humano. Isso porque se a narrativa empreende “el don de la ubicuidad”, este “dom” -ainda que associado a uma habilidade divina, imaterialmente se torna realizável nas onze conexões estabelecidas através da materialidade dos corpos dos kentukis.

Não obstante, dentre os distintos personagens que compõem o romance, Marvin é quem afigura ter maior discernimento acerca da materialidade dos kentukis. Discernimento este que, ademais de atentar para as limitações físicas deste aparato pós-orgânico, contempla as suas potencialidades em direção à realização de seu sonho. É o que se nota, por exemplo, na ocasião em que, numa conversa na escola, Marvin contesta seus colegas que zombam do fato de a neve ser o grande atrativo de sua conexão:

A sus amigos les había contado lo de la nieve, pero eso no parecía haberlos impresionado. Después de hacerle chistes sobre por qué un culo de princesa y un departamento en Dubái eran mejores que la nieve, le habían dicho que, además, la nieve ni siquiera podía tocarse. Marvin sabía que estaban equivocados: si lograbas encontrar nieve, y empujabas lo suficiente tu kentuki contra un montículo bien blanco y espumoso, podías dejar tu marca. Y eso era como tocar con tus propios dedos la otra parte del mundo.  
(SCHWEBLIN, 2018, p. 63)

De início, é interessante perceber o modo como este fragmento deixa entrever a limitação de uma leitura exclusivamente voyeurística do romance de Schweblin, a qual

parece ser incapaz de abarcar a singularidade dos diversos relatos que o engendram. Pois, no que se refere a Marvin, ele não se adequa a esta visão mais comum que se tem da figura do voyeur no mundo atual digitalizado, como aquele que sente prazer no ato de observar espaços privados ou lugares remotos por meio de uma *webcam*: o desejo de Marvin não é meramente ver a neve através da câmera de seu kentuki, mas sim *tocá-la* com seu dispositivo. A particularidade desse desejo, por seu turno, torna-se ainda mais evidente quando seu dragão -que explorava as ruas cerca à loja de eletrodomésticos- é levado para o “club de liberación”, convertendo-se definitivamente em um kentuki liberado, o SnowDragon. Neste ambiente adaptado às necessidades desse dispositivo, onde “había cargadores en cada rincón” (SCHWEBLIN, 2018, p. 130), e que incluía uma <<zona segura>> no povoado para que os kentukis pudessem sair com certa segurança, Marvin, todavia, não se contenta em apenas poder observar a neve. Novamente, ele almeja ir “más lejos”, dessa vez, para além da zona segura -no limiar da neve:

En las noches siguientes había vuelto a nevar y Snow-Dragon había salido a la zona segura para ver el espectáculo lo bien de cerca. En realidad, lo que quería Marvin -aún más que abrazar a su dragón- era estar muy cerca de la nieve, hundir al kentuki en un tumulto bien blanco y espumoso. (SCHWEBLIN, 2018, p. 132)

Este movimento de afundar o kentuki na neve, que carrega consigo o gesto do toque, suscita a consideração de Nancy -apresentada no primeiro capítulo- de que somente mediante o tato é possível apreender o corpo pelo que ele de fato é: materialidade. Assim, quando Marvin afirma que impulsionar o kentuki de encontro à neve, deixando sua marca, era como tocar com os próprios dedos outra parte do mundo, o personagem também pensa esta experiência a partir da materialidade do corpo que enquanto tal propicia, através do toque, a passagem entre as pessoas e as coisas, conforme sugere Esposito, justamente colocando em contato o que estas têm em comum, seus corpos: a matéria dos dedos de Marvin que controlam o seu kentuki dragão o qual, por sua vez, afunda na neve.

Esta trajetória do toque delineada por Marvin faz assomar outra especificidade sobre o corpo: o toque pressupõe que sempre haja outros corpos em contato. Em *58 indicios sobre el cuerpo*, Nancy deslinda esta condição do corpo que nunca existe sozinho, isolado, intangível. Existem *corpos*, os quais compartilhem a experiência de estar no mundo e se tocam em seus limites:

Cuerpo cósmico: palmo a palmo, mi cuerpo toca todo. Mis nalgas a mi silla, mis dedos al teclado, la silla y el teclado

a la mesa, la mesa al piso, el piso a los cimientos, los cimientos al magma central de la tierra y a los desplazamientos de las placas tectónicas. Si parto en el otro sentido, por la atmósfera llego a las galaxias y finalmente a los límites sin fronteras del universo. Cuerpo místico, sustancia universal y marioneta tironeada por mil hilos. (NANCY, 2017, p. 21)

Do mesmo modo que o romance de Schweblin, à sua maneira, ressignifica “el don [divino] de la ubicuidad” ao torná-lo viável não pela presumível virtualidade incorpórea, mas sim por meio da materialidade dos kentukis, é curioso observar como Nancy subverte o termo “místico” que, como atributo do corpo, não se refere a um aspecto puramente sobrenatural ou imaterial. Para Nancy, o corpo é místico justamente porque, nesta trajetória infinita do toque, ele tudo toca e, assim, alcança o universal. Outrossim, considerando-se que o toque -conforme investigado no capítulo anterior- também se dá indistintamente entre alma e corpo, sendo este “la extensión del alma hasta las extremidades del mundo y hasta los confines de sí” (NANCY, 2017, p. 51), pondera-se que este percurso do corpo extensão da alma ao corpo místico/cósmico acaba por ser tornar outra passagem entre as pessoas e as coisas. Com respeito a isso, em sua obra, Esposito também enfatiza a importância filosófica do corpo humano que reside justamente em sua capacidade de se opor à tradição binária cartesiana, “al dirigir la atención a una entidad que no puede ser reducida a las categorías de sujeto y objeto” (ESPOSITO, 2016, p. 115). Isso porque, mais que um objeto em oposição a um sujeito, o corpo é em realidade o *trânsito* entre o sujeito da consciência e as coisas: “la conciencia es la tensión hacia las cosas por medio del cuerpo, así como el cuerpo es lo que conecta las cosas a la conciencia” (ESPOSITO, 2016, p. 117). Portanto, é neste viés que se pode inferir que as conexões estabelecidas de *Kentukis* interpõem esse trânsito entre as pessoas e as coisas por meio do contato entre os corpos.

Por conseguinte, tais especificidades que envolvem as conexões estabelecidas entre os corpos implicam um abalo fundamental na lógica binária entre as pessoas e as coisas forjada pelo dispositivo de pessoa. Haja vista que este dispositivo tem a função de separar pessoas e coisas, descorporificando-as numa relação em que as coisas se tornam tão somente objetos concernentes às pessoas, sob outra perspectiva, quando se pensa essa relação em sua materialidade, a partir da conexão entre os corpos que se tocam, estes convertem-se numa espécie de contra dispositivo que, de certo modo, desestabiliza esta dicotomia sujeito/objeto. À vista disso, nas cenas em que Marvin confessa que gostaria

de “estar muy *cerca* de la nieve” para empurrar ou afundar SnowDragon “*contra* un montículo bien blanco y espumoso”, o uso dos termos “cerca” e “contra” evoca a tensão inerente que envolve a “vida em comum” entre os corpos os quais, segundo Nancy, “son fuerzas situadas y tensadas unas contra las otras”, de modo que “el “contra” (en contra, al encuentro, “cerquita”) es la principal categoría del cuerpo” (NANCY, 2017, p. 20). Por conseguinte, é mediante esta tensão de forças dos corpos “en contra” que estes acabam por afetar-se mutuamente numa relação que não se limita à mera subordinação de um objeto a um sujeito:

Estar en común, o estar juntos, y aún más simplemente o de manera más directa, estar entre varios (...), es estar en el afecto: ser afectado y afectar. Es ser tocado y es tocar. El ‘contacto’ -la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión- es la modalidad fundamental del afecto. (NANCY, 2017, p. 60)

Deste modo, depreende-se que é esta condição de “estar en el afecto”, produzido pela tensão do encontro dos corpos, que torna possível vislumbrar uma lógica outra às pessoas e às coisas, na qual estas não são simples objetos inertes, mas sim corpos que - neste tocar e ser tocado- também afetam as pessoas, assim como estas afetam as coisas. Assim, nesta relação de mutualidade, em que “las cosas nos afectan al menos tanto como nosotros las afectamos a ellas” (ESPOSITO, 2016, p. 122), o filósofo italiano especifica que as coisas, tal qual os seres vivos, “también tienen corazón, sepultado en su quietud o su movimiento silencioso”. Por esse motivo, especialmente se *não* entram no circuito de produção em série, as coisas em sua existência são também únicas e não perdem seu poder simbólico, carregando em si uma experiência antiga ou contemporânea, palpável, visível e reconhecível (ESPOSITO, 2016, p. 120). Nesse sentido:

Tan pronto como entran en nuestras casas, encuentran una relación con nuestro cuerpo; las cosas vuelven a ser particulares, como si cada una adquiriera nombre propio (...). Desde ese momento, empezamos a sentirnos relacionados con ellas por un vínculo que va más allá de su precio de mercado. (ESPOSITO, 2016, p. 120)

E assim como Esposito chama a atenção para a peculiaridade dos objetos tecnológicos, os quais parecem “dotados de uma vida própria”, sendo cada vez mais difícil “agruparlos en una función exclusivamente servil” (ESPOSITO, 2016, p. 9), de modo semelhante, os kentukis afiguram potencializar esse vínculo entre as pessoas e coisas, pois o engenhoso cruzamento entre o humano, o animal e o androide, faz com este

“peluche” que “traía consigo <<una única vida>>” (SCHWEBLIN, 2018, p. 50) se aproxime ainda mais dos seres vivos. E, embora sejam, com efeito, uma mercadoria, constata-se pela personagem Alina que até mesmo a sua fabricação era singular: “había topos, conejos, cuervos, pandas, dragones y lechuzas. Pero no había iguales, cambiaban los colores y las texturas, algunos estaban caracterizados” (SCHWEBLIN, 2018, p. 23). Eis, portanto, o que engendram as conexões estabelecidas de kentukis que, ao ensejarem este trânsito entre os corpos em contato, à sua maneira, franqueiam as pessoas e as coisas para esta experiência outra do “estar en el afecto” que desorganiza os binarismos forjados pelo dispositivo de pessoa. Assim, “establecer una conexión” é, de algum modo, permitir “ser tocado y es tocar” bem como “ser afectado y afectar” por meio do kentuki, que tampouco pode ser considerado uma “coisa” inerte, descorporificada, meramente submetida a um <<amo>>.

Logo, tendo como base a apresentação das principais conexões de *Kentukis* realizada no tópico anterior, é possível induzir o modo como a experiência de “estar en el afecto” perpassa todos os onze relatos do romance, nos quais <<amo>> e <<usuário>> se afetam respectivamente através do kentuki, ainda que de maneiras distintas, já que - vale ressaltar novamente- a experiência de <<ser>> não é mesma de <<ter>> um deles. Na conexão em Umbertide, por exemplo, em que se tem a perspectiva do <<amo>>, Enzo se afeta de distintos modos com a presença de seu kentuki Míster cuja companhia a princípio lhe trazia um copioso bem-estar:

Cada tanto, cuando lo veía sosteniéndolo la puerta mosquitero para que él pudiera sacar la basura, o cuando en la noche el kentuki iba y volvía de su habitación al pasillo para indicarle que se había olvidado otra vez la luz de afuera prendida, Enzo se quedaba mirándolo con una mezcla de pena y gratitud. Sabía que ese peluche no era en realidad una mascota y se preguntaba qué tipo de persona podría necesitar cuidarlos tanto -un viudo quizá, o un jubilado sin mucho que hacer-, pero más que nada, si no habría algo él pudiera hacer a cambio de tanta atención. (SCHWEBLIN, 2018, p. 83)

Contudo estes gestos de carinho e atenção de Míster cessam a partir do momento em que Enzo propõe que conversem por telefone. Míster começa, então, a ignorá-lo sem que Enzo entenda o porquê, deixando-o confuso, irritado e triste:

No iba a dar el brazo a torcer, si el topo ya no quería participar del ritual de media tarde del vivero, entonces que se echaran a perder las plantas que estaban a su cargo.

(...) Su amigo Carlo, de la farmacia, lo había invitado a pescar. <<Te vez peor que nunca>>, le había dicho dándole unas palmadas en el hombro, quizá sabiendo que, como ya era de costumbre, Enzo no aceptaría la invitación. Pero ahora se lo estaba pensando. Hacía demasiado tiempo que únicamente se ocupaba del chico, la comida, el vivero y las cuentas. Y ese bendito kentuki, el desaire de Míster lo estaba envenenando. (SCHWEBLIN, 2018, p. 143)

“El desaire de un aparato de treinta centímetros”, à semelhança de um veneno que entra em contato com o corpo, acaba por produzir-lhe um afeto tão negativo que para Enzo “era algo insoportable” (SCHWEBLIN, 2018, p. 116). Por isso, antes de dar-se conta de que o <<usuário>> de Míster poderia ser realmente um pedófilo, Enzo tentará de todos os modos, sem sucesso, reconciliar-se com seu kentuki. Até mesmo Alina que, durante toda a narrativa, tenta exercer o controle de <<ama>> sobre seu kentuki e que, ao contrário de Enzo, não quer nenhuma forma de comunicação, afirmando que “no permitiría que el peluche fuera más que una mascota” (SCHWEBLIN, 2018, p. 29), acaba sendo afetada por ele. Isso se nota especialmente no desfecho do relato e de sua conexão, quando descobre na exposição de Sven que o <<usuário>> por trás do Coronel Sanders era apenas uma criança que nada tinha a ver com a imagem do “viejo verde” (tal como a imagem do provável pedófilo por trás de Míster, ironicamente). Por outra parte, nas conexões em que os personagens são os <<usuários>> de kentukis, este “estar en el afecto” afigura ter uma intensidade distinta, quizá porque <<ser>> um kentuki franqueia ao usuário a possibilidade de uma forma de existência outra através desse corpo pós-orgânico, no limiar tecnologia e da animalidade. À vista disso, centrando-se uma vez mais na conexão de Marvin, em que o personagem <<é>> um kentuki, é possível notar que sua experiência de estar em afeto se inicia ainda antes de seu kentuki ser liberado, quando entra em contato com a dona da loja de eletrodomésticos:

Marvin miró hacia arriba, quería saber si ella todavía sonreía, y vio la mano pasar sobre él. No podría decir qué hacía esa mano, el brazo de la mujer había quedado suspendido sobre el kentuki, conectándolos de alguna forma extraña. Un ruido corto y áspero se repitió en los parlantes de la Tablet, y Marvin al fin lo entendió: lo estaban acariciando. Hizo un gruñido entrecortado, que imaginó como un ronroneo de un gato y abrió y cerró los ojos varias veces, lo más rápido posible, mientras el movimiento del brazo hacía que el delantal ondulara frente a la pantalla. (SCHWEBLIN, 2018, p. 65)

Especialmente este fragmento evidencia o kentuki como este corpo (contra)dispositivo que tocado pela mulher de avental -num gesto de carinho- conecta os dois, a dona da loja e Marvin, “de alguma forma extraña”. Marvin, por seu turno, retribui o carinho grunhindo e abrindo e fechando os olhos de seu kentuki, numa experiência de afeto para ele tão intensa que, em sua percepção, em nada se assemelhava às suas relações na sua realidade dominante em Antigua:

Así vestida y hablándole con tanta ternura, le recordó a la mujer que limpiaba su propia casa, esa casa demasiado grande de Antigua llena de adornos que habían sido de su madre y ya nadie se animaba a quitar. Pero esa mujer cuidaba a Marvin como otro adorno huérfano. La mujer del delantal verde, en cambio, lo había tocado. Le había rascado la cabeza con el amor sincero con el que se rasca a los cachorros y en cuanto lo soltó Marvin giró reclamando más. (SCHWEBLIN, 2018, p. 65)

Neste trecho, é significativo perceber o curso das conexões estabelecidas de kentukis, rumo a esta experiência de “estar en el afecto”, que sutilmente vai se esquivando da lógica binária que separa as pessoas e coisas, inclusive a que parece organizar o entorno de Marvin. Tendo em vista que para forjar esta lógica binária é necessário descorporificar coisas e pessoas, numa relação de objetificação na qual qualquer ente pode ser reduzido à coisa, a exemplo do ser humano ou do animal; de modo semelhante, é possível notar que Marvin, em sua casa, enquanto ser humano, sentia-se reduzido a um “adorno huérfano”, isto é, um objeto descorporificado, assim como os adornos de sua mãe, nos quais ninguém colocava a mão. Por outra parte, quando decide estabelecer uma nova conexão, no corpo do kentuki dragão, ele se sente amado e não mais um adorno, justamente porque foi *tocado* pela dona da loja e acariciado como se fosse um animal: eis a potência do afeto dos corpos que se tocam para além das dicotomias mente/corpo, humano/animal, pessoa/coisa.

Por conseguinte, para perscrutar a peculiaridade da potência do afeto que experienciam os personagens que <<são>> kentukis, a exemplo de Marvin e Emilia, propõe-se pensar que tal potência somente é possível porque as conexões estabelecidas de kentukis criam através desse dispositivo os já mencionados “corpos sem órgãos”, os quais -mais do que um conceito, como explicam Deleuze e Guattari (1999)- referem-se a uma prática: são um exercício de experimentação em que se abre o corpo a novas

conexões por onde circulam fluxos de intensidade de afetos para além dos limites do organismo, da significação e do sujeito. Por seu turno, entende-se por “organismo, significação e sujeito” toda forma de estratificação que se sedimenta por cima do “corpo sem órgãos” para mantê-lo “organizado, significado, sujeitado” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 22). Nestes termos de Deleuze e Guattari, o dispositivo de pessoa pode ser considerado um modo de estratificação que controla e confina os corpos para torná-los inteligíveis e estáveis nos contornos dessa categoria que determina que somente o ser vivente que anula/objetifica o corpo é qualificado a possuir o status de pessoa. Em alternativa, o “corpo sem órgãos” seria “o plano de consistência do desejo”, isto é, onde o desejo se inscreve como um processo de produção contínuo (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 15), abrindo passagens através dos estratos para compor agenciamentos cujas intensidades ultrapassam os confins da categoria de pessoa:

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 16)

Considerando-se que, na perspectiva de Deleuze e Guattari, existe uma alegria imanente ao desejo que se distribui em intensidades e povoa os “corpos sem órgãos”, resulta ainda mais notório o motivo pelo qual essa experiência de afeto pode ser tão potente aos <<usuários>>, uma vez que os agenciamentos de desejo liberam estes fluxos contidos em seus corpos através das conexões estabelecidas de kentukis, por onde as intensidades de alegria e outros afetos se distribuem, movimentam-se e circulam, formando um contínuo de “corpos sem órgãos”. Logo, este contínuo de “corpos sem órgãos” converte os <<usuários>> em “singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais”, ou seja, que não mais cabem na categoria de pessoa ou nos binarismos que a sustentam, propiciando estranhos *devires*: *devir-dragão*, *devir-coelho*, *devir-kentuki*.

Por conseguinte, agregando um aspecto mais às ideias de Esposito e Nancy, Deleuze e Guattari (2008, p.42) declaram que “os afectos são devires”, justamente porque esta condição de “afectar y ser afectado” acarreta transformações nos corpos dos indivíduos que estariam num processo constante de “vir a ser”: “às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o

afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes externas ou das próprias partes”. Assim, o kentuki, nesse transcurso de estabelecer conexões entre os “corpos sem órgãos”, produz intensidades de afeto que “compõem” e “modificam” o <<usuário>> para um *devir*-animal no limiar da tecnologia. Isso porque, ao desviar-se das estratificações, o <<usuário>> do kentuki traça uma linha de fuga, de desterritorialização, que -além de reconectá-lo à sua dimensão corpórea- se compõe com o animal e o androide, fazendo deste <<usuário>> um *devir*: uma *indiscernibilidade* - entre a pessoa e a coisa, o humano e animal, a mente e o corpo- que a categoria pessoa não consegue abarcar. Estes *devires* dos <<usuários>>, por sua parte, engendram uma vida alternativa e anônima a estes personagens que, uma vez mais, problematiza a categoria de pessoa como única forma possível e reconhecível do ser.

Na conexão estabelecida em Lima, por exemplo, Emilia mostra-se cada vez mais entregue à sua outra vida como *devir*-coelha em Erfurt: a “conejita” sem nome de Eva. Em contraponto à displicente relação que mantinha com seu filho que residia em Hong Kong, Emilia se comovia ao saber que, em outra parte do mundo, alguém tinha o cuidado de carregar a bateria de seu kentuki toda noite para depois colocá-lo na “cucha”, onde costumam dormir os animais de estimação. Para ela, “era toda una atención” (SCHWEBLIN, 2018, p. 44) na cidade de Erfurt, que possivelmente Emilia não encontrava em sua vida em Lima ou em Hong Kong. Assim, nesta experiência de estar em afeto com outros corpos, Emilia vai se habituando ao limiar de seu corpo kentuki: ronronava quando algo lhe chamava a atenção ou quando queria que sua <<ama>> a retirasse de sua “cucha” para poder caminhar pelo apartamento e pela intimidade de Eva ao lado de seu novo namorado Klaus. Não obstante, Emilia fica surpresa e - temporariamente constrangida- ao se dar conta de que, em sua vida em Lima, à semelhança de um animal, estava ronronando para si mesma em um supermercado:

En Lima, en el supermercado, una tarde en que había ido a comprar sus galletitas de coco y granola y había encontrado el estante vacío, ronroneó también en silencio, para sí misma. Se avergonzó de inmediato, preguntándose cómo podía andar haciéndose la conejita en cualquier sitio. Entonces una de sus vecinas cruzó el pasillo y Emilia la vio tan vieja, gris y coja, murmurando desgracias por lo bajo, que recuperó cierta dignidad. Estaré loca pero por lo menos estoy actualizada, pensó. Tenía dos vidas y eso era mucho mejor que tener apenas media y cojear en picada. Y al final, qué importaba hacer el ridículo en Erfurt, nadie

la estaba mirando y bien valía el cariño que obtenía a cambio. (SCHEWBLIN, 2018, p. 42)

Neste fragmento, no qual Emilia termina vangloriando-se de suas “dos vidas”, desperta certa curiosidade o seu entendimento -provavelmente alicerçado numa lógica binária personalista- de que “hacer la conejita” era associadamente “hacer el ridículo en Erfurt”, quiçá porque ser “la conejita” de alguém, de alguma forma, pressupunha colocar-se numa condição inferior à categoria de pessoa, ao lado da dimensão corpórea, dos animais, das coisas. Não obstante, mesmo assim, esta vida anônima, alternativa, para além da categoria de pessoa, valia a pena para Emilia pelo “cariño que obtenía a cambio” ou, em outras palavras, pela possibilidade de estar em afeto com outros corpos. Dessa maneira, imersos nessa potência de afeto que experienciam os <<usuários>>, tanto Emilia quanto Marvin acabam oscilando entre essas “dos vidas”, de modo que muitas vezes pendem demasiadamente aos seus *devires*-kentukis, causando prejuízos a suas vidas em suas realidades dominantes, fora destas conexões. Emilia, em seu relato, abala-se ao descobrir que seu filho também <<tinha>> um kentuki cuja <<usuária>> era uma mulher que parecia ter a sua idade e que mandava presentes a ele: algo que Emilia enquanto mãe nunca havia pensado em fazer. Entretanto, ainda que essa personagem se mostre enciumada e indignada, porque acreditava ter mais consciência que seu filho acerca “de la exposición y el riesgo que implicaba la relación con esos bichitos” (SCHWEBLIN, 2018, p. 202), Emilia estava mais preocupada em vigiar Klaus em Erfurt que, na ausência de Eva, roubava dinheiro de sua carteira e maltratava o seu kentuki coelho:

Después de un gran suspiro cerró el explorador y conectó el controlador de kentuki. Klaus estaba circulando otra vez por la casa. Emilia se enderezó en su silla y se acomodó los anteojos. Se enfocaría en Erfurt y en la chica, que no estaba llevando su vida nada bien. De su propia vida y de la de su hijo se ocuparía más tarde, tenía todo el tiempo del mundo. (SCHWEBLIN, 2018, p. 126)

Seguindo então o seu plano de focar-se em Erfurt para proteger Eva, essa “chiquita” que “quería más que nunca” (SCHWEBLIN, 2018, p. 89), Emilia ironicamente também dá início a uma relação mais íntima e -sobretudo- arriscada com Klaus. Esta protagonista descobre o número de telefone dele nas redes sociais e, após enviar-lhe a mensagem de texto “sé que sacas dinero de la billetera de Eva” (SCHWEBLIN, 2018, p. 163), na qual constava o seu número em Lima, o rude jogador alemão começa a lhe fazer periodicamente lascivas chamadas telefônicas:

Las primeras veces, Emilia veía su número brillar en la pantalla y temblaba. Iba y venía por la casa con el teléfono sin saber qué hacer. Al final siempre atendía. El alemán le hablaba en un inglés cerrado e inentendible, gran parte se le escapaba, y sin embargo, al tercer o cuarto llamado, empezó a familiarizarse con esa voz grave y se dio cuenta de que descifrar lo que decía tampoco era tan importante. Sospechaba, con toda la apertura mental de la que había resultado capaz en esos últimos meses, que quizá había algo más en la lascivia y la agresividad de esos llamados. Se dijo a sí misma que era necesario a ver el esfuerzo de escucharlo, era una oportunidad para deducir más detalles de la realidad de la chica. Lo hacía por Eva, es decir por las dos. (...) (SCHWEBLIN, 2018, p. 203)

Enquanto em Lima, Emilia se enredava nestas conversas ao celular, com a justificativa de estar protegendo sua <<ama>>, em Antigua, Marvin igualmente parecia importar-se cada vez menos com o fato de que, nas horas em que passava no escritório, deveria estar estudando e não manejando secretamente o seu kentuki dragão liberado: “las notas llegarían en tres semanas y serían espantosas, pero a esas alturas Marvin ya no era un chico que tenía un dragón, sino que era un dragón que llevaba dentro a un chico. Las notas eran un tema menor” (SCHWEBLIN, 2018, p. 91). Logo, imerso em sua obstinação por *tocar* a neve, Marvin seguia às escondidas comprando equipamentos de Jesper com o propósito de dar mais autonomia para que seu kentuki liberado explorasse o povoado norueguês, de modo que -se pudesse- prescindiria de seu corpo orgânico para com efeito ser “un dragón que llevaba dentro a un chico”: “podría vivir sin comer en absoluto, y tocar la nieve el día entero, cuando al fin la encontrara” (SCHWEBLIN, 2018, p. 34). E, haja vista que a conexão de kentuki, na qualidade de um *devir*, pressupõe um estar em afeto *com* outros corpos e não *dentro* deles, infere-se quão problemática pode ser esta vida alternativa almejada por Marvin:

No era tan fácil ni rápido cruzar el pueblo, pero le gustaba pensar que, incluso ahora que en la cuenta de su madre no quedaba ni un euro, podría vivir como un kentuki un siglo sin preocuparse por el dinero. Podía comer y dormir en Antigua atendiendo cada tanta su cuerpo mientras en Noruega los días pasarían tranquilamente, cargándose de base en base, sin añorar un pedazo de chocolate, ni una manta para pasar la noche. No necesitar nada de eso para vivir tenía algo de superhéroe, y si al fin lograba encontrar la nieve, podía vivir el resto de su vida en ella sin que

siquiera le diera un poquito de frío. (SCHWEBLIN, 2018, p. 158)

Nesta passagem, Marvin novamente reconhece a dificuldade de locomoção de seu dispositivo que -apesar de liberado e equipado- necessitava ter sua bateria carregada de “base em base” para cruzar o povoado e encontrar a neve, o que reforça a ideia de que este protagonista possui algum discernimento de que <<ser>> um kentuki não é um estado pleno de virtualidade corpórea, mas sim a experiência de *estar virtualmente em um outro corpo*. Contudo, apesar disso, em consonância com saberes técnico-científicos vigentes, Marvin também idealiza o kentuki como este ser pós-orgânico que -como um “superhéroe”- seria capaz de superar o ‘obsoleto’ corpo orgânico cujas necessidades poderiam ser desconsideradas, reduzidas ou mais bem *esvaziadas*, tal como conjectura em seu processo de *devir-dragão*. Por conseguinte, a presença desse desequilíbrio entre as “dos vidas”, nos dois relatos em que os personagens centrais <<são>> kentukis, desvela que -através destas conexões estabelecidas- os agenciamentos de desejo liberam fluxos contidos de intensidades de afectos os quais, a despeito de encerrarem uma alegria inerente, não necessariamente se compõem de um modo profícuo com os corpos dos <<usuários>> que, ao invés de povoarem-se, podem se tornar corpos vazios. Por esse motivo, os filósofos Deleuze e Guattari (1999, p.10) sinalizam que a ‘prudência’, em certas doses, seria uma “regra imanente à experimentação” dos “corpos sem órgãos”, quando estes produzem um *devir*:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não se compor com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 43)

Dessa maneira, a prudência seria necessária, uma vez que não se sabe o que pode o corpo em afeto com outros corpos: destruir, destruir-se, trocar ações e paixões ou tornar-se mais potente. Entretanto ainda que haja o perigo da destruição, os filósofos salientam que o intuito de se criar um “corpo sem órgãos” não é destruir o organismo, a significância e o sujeito absolutamente, pois tal destruição poderia significar a morte do próprio indivíduo. Em virtude disso, considera-se indispensável a existência das estratificações para que o corpo possa, assim, compor linhas de fuga *com* outros corpos:

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se atinge o CsO [corpo sem órgãos] e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 21)

Por conseguinte, conservar o suficiente destes estratos “para poder responder à realidade dominante” afigura ser a prudência que falta a Emilia, que se esvaece em seu afeto por Eva, e que sobretudo lhe falta a Marvin, quando ele se abstém de seus estudos e de sua realidade dominante em Antigua para encontrar a neve em seu *devir-kentuki* liberado. Na conexão em Lima, Emilia ganha de sua amiga um kentuki coelho que se assemelhava à ‘conejita’ de Erfurt, tornando-se assim a única personagem a qual ao mesmo tempo em que <<era>> um kentuki também <<possuía>> um da mesma espécie. Desse modo, ademais de devanear, perguntando-se se Klaus dizia a Eva as mesmas palavras que falava para ela ao telefone, Emilia -em um gesto de espelhamento- presume que com sua ‘conejita’ havia a mesma relação de afeto e respeito mútuos que imaginava compartilhar com Eva:

Emilia intentó no entregarse a los encantos de ese animalito. Creía que verse tan genuinamente representada, ser en Erfurt algo tan parecido a lo que se movía el día entero a sus pies, podía parecer engañoso, podía hacerla confiar más de lo que debía. Pero era notable el respeto que sentía de parte del kentuki. (...) Era como verse a sí misma cada rato, parecían almas gemelas en casi todo lo que podían serlo, y a veces hasta dolía dejarla encerrada para salir a comprar en la esquina. (SCHWEBLIN, 2018, p. 204)

Entretanto, mesmo sabendo que essas semelhanças entre as duas kentukis poderiam ser enganosas, de maneira imprudente, Emilia se entrega aos encantos de sua ‘conejita’ e confia “más de lo que debía”, mostrando-lhe toda a sua intimidade, inclusive as suas conversas com Klaus e as fotos que tirava dele, as quais ficavam estampadas em sua geladeira, ao lado das fotos de Eva. Nessas circunstâncias, implicada em seu afeto agora duplicado entre <<ser>> e <<tener>> um kentuki, sem que Emilia pudesse notar,

o <<usuário>> de sua ‘conejita’ entra em contato com Eva e Klaus e os deixa a par de tudo que se passava na casa de sua <<ama>> em Lima, enviando fotos da própria Emilia em sua privacidade. Eva e Klaus começam, então, a zombar da “vieja” por trás do kentuki em Lima e insinuam gestos sexuais à frente da câmera da ‘conejita’ de Erfurt. Emilia, totalmente desorientada com tais imagens, decide finalizar sua conexão:

<<Desea anular su conexión?>>

Emilia aceptó y dejó sus manos aferradas al respaldo de mimbre. Apretó el tejido hasta hacerlo sonar, marcándolo irremediavelmente. Un cartel rojo saltó en la pantalla: <<conexión finalizada>>. Era la primera vez que Emilia veía algo tan grande y rojo en su computadora y su cuerpo no parecía capaz de responder a ningún nuevo estímulo. Se quedó inmóvil, agotada de tanto espanto y maltrato. (SCHWEBLIN, 2018, p. 208)

Assim, este fim abrupto da conexão entre Lima e Erfurt sugere pensar que Emilia em seu *devir* kentuki experiencia uma intensidade de afetos que ao invés de compor com seu corpo, aumentando sua potência, em realidade, o desfaz, dado que “su cuerpo no parecía capaz de responder a ningún nuevo estímulo”. Por isso, por alguns instantes, ela permanece “inmóvil, agotada”, isto é, esvaziada: sem potência de agir. Por seu turno, se para Emilia lhe faltou a prudência necessária em sua conexão como <<usuária>> e enquanto <<ama>>, de maneira a afetar a sua realidade dominante, na conexão em Antigua, a falta de cautela de Marvin afeta também suas “dos vidas”, porque do mesmo modo que este personagem é imprudente ao conjecturar ser viável esvaziar o corpo orgânico para viver num corpo pós-orgânico de kentuki, em sua vida como *devir*-dragão, Marvin igualmente negligencia o fato de que este corpo pós-orgânico *não* era dotado de poderes sobre-humanos como o de um “superhéroe”: o kentuki era tão somente um corpo em afeto com outros corpos. Ou seja, havia nele o perigo da destruição.

Dessa maneira, quase como na forma de um prenúncio acerca do desfecho da conexão em Antigua, Deleuze e Guattari (1999, p. 22) esclarecem que o “pior não é permanecer estratificado -organizado, significado, sujeitado- mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca”, assim como eles parecem recair sobre Marvin, em sua última cena, quando seu *devir*-kentuki também se precipita e cai. Por sua vez, este é o momento em que as “dos vidas” de Marvin se tocam de maneira decisiva. Em sua vida no povoado norueguês, apesar de tentar soar o alarme para que Jesper o resgatasse, SnowDragon acaba capturado enquanto

planejava seu percurso até a neve. O kentuki-dragão é, então, jogado na caçamba de frutas de uma caminhonete que se dirigia rapidamente a um destino oposto ao da neve, num trajeto tão violento que Marvin não consegue segurar seu kentuki que cai, girando violentamente em meio aos pedregulhos da tortuosa estrada. Neste mesmo instante, em sua vida em Antigua, o pai de Marvin entra no escritório com o seu boletim em mãos:

Rodaba y su padre abrió la puerta. Marvin apartó la tablet y la dejó sobre los libros, apretó tanto sus dientes que le pareció que no podría mover ninguna otra parte del cuerpo. El ruido de la caída seguía oyéndose, metálico en la habitación. ¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? Hizo un esfuerzo y logró respirar. ¿Podría escucharlo caer? ¿Entendía que el ruido de la tablet eran sus propios golpes contra el ripio? (...) Marvin bajó de la silla, Cuando pasó junto a su padre vio el cuaderno de notas del colegio colgando de su mano. Era como si Marvin no sintiera el piso, caminaba en el aire. (SCHWEBLIN, 2018, p. 194)

Marvin cai em seu *devir*-kentuki e, em seguida, na sua realidade dominante, quando o calor contrastante de Antigua o retira de seu “ensueño” (SCHWEBLIN, 2018, p. 195) e ele tem de sair do escritório e descer degrau por degrau as escadas com seu pai empurrando as suas costas, sendo assim o fim de sua conexão. Para terminar, convém mencionar que a situação repentina em que se dá o fim da conexão estabelecida por Marvin e por Emilia repete-se de distintas maneiras nos onze relatos que engendram o romance de *Kentukis*, nos quais <<amos>> e <<usuários>> se desestabilizam, compõem, decompõem-se, modificam-se em meio a essa potência de afetos que bruscamente se finaliza.

Sem embargo, tendo em vista que a conexão finalizada significa a ‘morte’ do kentuki que, tal qual um ser vivente, traz consigo apenas uma ‘vida’, isto é, “<<una conexión por compra>>” (SCHWEBLIN, 2018, p. 59), constata-se que muitas vezes esta ‘morte’ ocorre de maneira brutal aos kentukis, cujos corpos encontram-se mais vulneráveis à violência e à crueldade oriunda de outros corpos. Tal vulnerabilidade, por seu turno, permite entrever a perversidade que permeia a relação entre <<amos>> e seus kentukis os quais, a despeito de traçarem linhas de fuga que propiciam modos de vida alternativos a exemplo dos *devires*, não logram escapar por completo dos efeitos do dispositivo de pessoa. Ou seja, neste romance de Schweblin, os kentukis carregam uma

potência que pode desestabilizar os dualismos que sustentam a categoria de pessoa, mas não são capazes de os anularem efetivamente. Apesar disso, conforme propõe-se analisar mais detidamente no próximo tópico, os kentukis continuam opondo-se, atuando como uma espécie de contra dispositivo que, nesta experiência de estar em afeto, torna também evidente a violência à qual todos os corpos estão expostos quando objetificados e submetidos à lógica binária hierarquizante presente entre as pessoas e as coisas, que - paralelamente aos *devires*- segue operando ao longo de todo o romance.

**<<Ter>> kentuki, <<ser>> kentuki: as pessoas, as coisas e “el alboroto de los cuerpos”**

*En efecto, ¿cómo fue posible para generaciones enteras de hombres, reducir a los otros seres humanos al estado de cosas, si no para someter totalmente sus cuerpos a su voluntad?*

*Las personas y las cosas, Roberto Esposito*

Conforme remonta Esposito, desde tempos longínquos, a civilização tem se fundamentado na notória divisão que separa as pessoas e as coisas: “las personas han sido definidas, sobre todo, por el hecho de no ser cosas, y las cosas por el hecho de no ser personas” (ESPOSITO, 2016, p. 21). Mais tarde, esta grande divisão foi legitimada pelo antigo direito romano cuja influência resultou decisiva na organização da sociedade moderna, de modo que nesta brecha instituída entre as pessoas e as coisas parece não haver mais nada: “ni el sonido de las palabras ni el alboroto de los cuerpos” (ESPOSITO, 2016, p. 21). Entretanto em “el sonido de las palabras” do romance de Schweblin, é possível perceber “el alboroto de los cuerpos” dos kentukis que, ao converterem-se num sucesso de vendas, começam a gerar uma série de perturbações na lógica binária hierarquizante que sustentaria a ordem social vigente. Por meio dos noticiários que se assomam por alto no transcorrer das narrativas, nota-se que a crescente presença dos kentukis em diversos âmbitos da sociedade provoca debates em que se conjectura, entre outros temas, acerca das responsabilidades legais desses “nuevos ciudadanos anónimos” (SCHWEBLIN, 2018, p. 117) que, engendrando vidas alternativas no limiar da tecnologia e da animalidade, não eram considerados sujeitos jurídicos plenos bem como escapavam, de algum modo, a qualquer classificação de ordem binária em oposição à noção de pessoa, ou seja, não podiam ser categorizados como legítimos animais de estimação e tampouco reduzidos a meros objetos.

Em meio às comoções sociais que os kentukis suscitavam, ademais das discussões acerca das responsabilidades legais deste novo aparato, havia também os movimentos que lutavam pelos seus direitos, a exemplo do ‘Club de liberación’ de Jesper, que possibilitou que o kentuki de Marvin fosse liberado. Para tratar de entender o que seria esse clube, ao pesquisar na Internet, Marvin descobre que, apesar de incipientes, existiam outros clubes espalhados pelo mundo os quais começaram a surgir quando

a alguien se le había ocurrido que maltratar un kentuki era tan cruel como tener un perro atado el día entero bajo el sol, incluso más cruel si se consideraba que, del otro lado, había un ser humano, y algunos usuarios habían intentado fundar sus propios clubs y liberar kentukis que consideraban maltratados. (SCHWEBLIN, 2018, p. 129)

Embora à primeira vista lhe parecesse estranho que os <<usuários>> quisessem liberar os kentukis que sofriam maus-tratos ao invés de simplesmente finalizar a conexão, prontamente Marvin pondera que “él mismo había ansiado su libertad sin pensar ni una sola vez en la posibilidad de apagarse” (SCHWEBLIN, 2018, p. 130). Outrossim, Marvin se surpreende ainda mais ao descobrir que foi resgatado pelo clube de Jesper porque sua condição na loja de eletrodomésticos constava na lista de abusos contra os kentukis como “<<encierro o exposición para promociones comerciales>>”:

¿Había vivido casi dos meses dentro de una vidriera? Pensó en todas las veces que el chico le había golpeado el vidrio y había escrito los mensajes de liberación. Y aun así, la mujer seguía pareciéndole alguien confiable, alguien que nunca hubiera querido hacerle daño. (SCHWEBLIN, 2018, p. 130)

Como já mencionado anteriormente, é certo que a mulher da loja de eletrodomésticos tinha algum apreço pelo kentuki de Marvin, a ponto de liberá-lo parcialmente, permitindo que ele pudesse passear pelos arredores da loja à noite, com a obrigação de permanecer na vitrine durante o dia. Entretanto essa obrigação de voltar à vitrine, de acordo com os desígnios da dona da loja, indica que nem mesmo esta experiência de afeto, que os conectava “de alguna forma extraña” (SCHWEBLIN, 2018, p. 65), logra tornar sem efeito a lógica de domínio e submissão que pressupõe a relação entre o <<amo>> -aquele que dá as ordens- e *seu* kentuki -que deve tão somente obedecê-las.

Por sua vez, se para Marvin a condição de submissão de seu kentuki não lhe estava de todo evidente, afigurando compreender apenas a posteriori que seu dragão podia, com efeito, ter sofrido uma sorte de abuso, em contrapartida, na conexão de Vista Hermosa, a personagem Alina parece ter plena consciência de seu domínio como <<ama>>, desde o primeiro contato com seu kentuki, quando determina que ele não seria nada mais que um bicho de estimação: “no le haría ninguna pregunta, y sin sus preguntas, el kentuki dependería solo de sus movimientos, sería incapaz de comunicarse. Era una crueldad necesaria” (SCHWEBLIN, 2018, p. 29). Não obstante, o que se verifica nesta relação é que à medida que Coronel Sanders se aproxima de seu namorado Sven, frequentando diariamente o ateliê, desconhecido por Alina, mais essa personagem tira proveito de sua posição de <<ama>> para maltratar o seu kentuki corvo, de maneira que essa “crueldad” dita “necesaria” toma proporções cada vez maiores:

Al final, tuvo que empujarlo con el palo de escoba para poder sacarlo. Dos veces llegó a sacarlo, pero el kentuki volvía a meterse [debajo de la cama]. La tercera vez logró agarrarlo y colocarlo sobre la banqueta, en medio de la habitación. Acomodó la taza-atril y su teléfono y le dejó un video de Carcass a máximo volumen. Era imposible saber qué tanto disfrutaba o rechazaba el Coronel ese tipo de música, aunque estaba segura de que los siete minutos y doce segundos de decapitaciones que acompañaba <<Zombie Flash Cult>>, cruzados por una nueva línea en medio de la pantalla, serían para el Coronel información de lo más ilustrativa. Ahora que llevaba una vida de artista era bueno estar abierto a otro tipo de experiencias. (SCHWEBLIN, 2018, p. 150)

Assim, quiçá como uma forma de castigar o seu kentuki que (ao contrário de sua <<ama>>) “llevaba una vida de artista”, Alina urde um modo de imobilizar Coronel Sanders dentro de uma vasilha para que ele escutasse um rock pesado no último volume e assistisse a um vídeo de decapitações. Além disso, valendo-se da equivocada suposição de que o <<usuário>> por trás de seu kentuki era um velho pervertido, em outra ocasião, de maneira semelhante, depois de mostrar-lhe os seus seios desnudos, Alina coloca-o de cabeça para baixo em uma tigela e o obriga a ver um filme pornô com outros kentukis: “todavía quedaban treinta y siete minutos de acción, y no había ningún lugar adonde escaparse” (SCHWEBLIN, 2018, p. 111). No entanto, sobretudo para chamar a atenção de Sven, com o intuito de que ele visse, Alina também pratica abusos que causam danos

físicos ao seu kentuki, como nesta cena que perturba por sua violência, a propósito, nada incomum nas demais conexões estabelecidas de *kentukis*:

Llevó el banco al medio del cuarto, bajo el ventilador, trepó con el cuervo en las manos y, a fuerza de maniobrar un buen rato, logró atarlo del casco del ventilador, cabeza abajo. Se alejó para verlo y tomar algunas fotos. Parecía un pollo colgado de las patas, y si intentaba moverse, las ruedas mordían el hilo y lo balanceaban para un lado o para el otro. El cuervo chilló. Ella abrió el segundo cajón y sacó una tijera. Era una tijera grande y fuerte, y Alina la abrió y la cerró varias veces, preguntándose si estaría lo suficientemente afilada. El cuervo la vio y volvió a chillar. -¡Silencio! -gritó ella deseando su desobediencia, que era el impulso que necesitaba para su gesto final.

Cuando el cuervo chilló por tercera vez, ella se estiró hacia la banqueta y, tijera en mano y en solo dos saques, le cortó las alitas. (SCHWEBLIN, 2018, p. 152)

Em mais um episódio torturante para Coronel Sanders, chama a atenção que Alina espere um “chillido” de ‘desobediência’ para, de alguma forma, justificar e impulsionar o seu “gesto final” de cortar as pequenas asas de seu kentuki corvo. À vista disso, o seu ato de violência ao indefeso corpo suspenso de Coronel Sanders, além de enfatizar a posição submissa dos kentukis, que devem obediência aos seus <<amos>>, delata como esta relação de domínio torna os corpos dos kentukis suscetíveis a abusos, uma vez que estes pertencem aos seus <<amos>>. Logo, essa lógica de domínio e submissão que permeia as conexões de kentukis permite inferir que a condição de <<amo>> no romance de Schweblin seria nada mais nada menos do que uma versão outra -*atualizada*- da figura do *pater* presente no antigo direito romano.

Como já elucidado previamente, na antiga Roma, somente o *pater* gozava do status de pessoa juridicamente plena e, por isso, era o único que podia <<ter>> um *patrimônio* (ESPOSITO, 2016, p. 29). Por seu turno, é pertinente recordar que dispor de um patrimônio não significava apenas possuir bens materiais, mas também exercer o domínio sobre os corpos de outros seres humanos que não detinham o status de pessoa, tais como os filhos, as esposas, os devedores e os escravos, os quais eram reduzidos à condição de “coisa” (ESPOSITO, 2011, p. 23). Esta seria, então, a *summa divisio* (grande divisão) do antigo direito romano, que se definia não por uma oposição, mas por uma relação de mútua dependência entre as pessoas e as coisas, na qual para se disfrutar do status de pessoa era necessário possuir coisas, ao passo que a coisa era tudo aquilo que

pertencia a alguém, isto é, a uma pessoa (ESPOSITO, 2016, p. 24 e 29). É por essa razão que Esposito afirma que o direito romano era essencialmente patrimonialista, numa lógica em que *ter* estava acima do *ser*, pois “*persona* no era lo que uno es, sino lo que uno tiene” (ESPOSITO, 2016, p. 33), ou seja, *pater* seria aquele que *tem* o status de pessoa e que *tem* o domínio sobre as coisas.

Em correspondência, no romance de Schweblin, é possível depreender essa mesma lógica nas conexões de kentukis, nas quais <<ter>> um kentuki estava acima de <<ser>> um kentuki, numa relação análoga de interdependência em que para se ocupar a posição de <<amo>> era necessário <<ter>> o domínio sobre um kentuki, ao mesmo tempo que <<ser>> kentuki implicava necessariamente pertencer a um <<amo>>. Eis a relação binária entre as pessoas e as coisas que opera nas conexões estabelecidas de *Kentukis*, ao mesmo tempo em que estes produzem *devires*. Por conseguinte, isso significa que ao passo que os kentukis vão traçando linhas de fuga que produzem vidas alternativas para além da categoria de pessoa no limiar da tecnologia e da animalidade, tão logo essas vidas acabam capturadas pela grande divisão, porque nesta lógica binária não há alternativa: se os *devires*-kentukis *não têm* o status de pessoa, prontamente, são capturados e considerados coisas. É por esse motivo que as conexões de kentukis podem desestabilizar as dicotomias que sustentam a categoria de pessoa, mas não podem escapar por completo da grande divisão que separa as pessoas das coisas e que enreda e submete os kentukis no momento em que as conexões com os <<amos>> são estabelecidas.

Neste viés, é oportuno destacar que, assim como o tópico anterior propõe pensar os *devires*-kentukis por meio da potência dos “corpos sem órgãos” que liberam os corpos estratificados a intensidades de afeto, em oposição, na lógica binária que também permeia as conexões, os kentukis são reduzidos à condição de coisa justamente porque o <<amo>> impõe o seu domínio sobre este mesmo *corpo* que, então, lhe pertence. Em outras palavras, se o corpo -em afeto- é o elo que possibilita o trânsito entre as pessoas e as coisas, em contrapartida, para separá-las em uma lógica binária hierarquizante, torna-se necessário sujeitá-lo, de modo que “el uso y el abuso del cuerpo es lo que conduce a la personalización de algunos y la cosificación de otros” (ESPOSITO, 2016, p. 32). Não por casualidade, os recorrentes abusos que comete Alina, ao longo de sua conexão, possibilitam entrever este processo paulatino de personalização desta protagonista, que se empodera enquanto <<ama>>, e de coisificação de Coronel Sanders que, cada vez mais acochado, “se veía raro sin sus alitas” (SCHWEBLIN, 2018, p. 188).

Não obstante, quando narra “el uso y el abuso” do corpo do kentuki, o romance de Schweblin não notabiliza apenas a violência à qual os kentukis estão expostos na convivência com seus <<amos>>, mas evidencia também a violência inerente a esta grande divisão hierarquizante que engloba toda a ordem social vigente na qual as conexões de kentukis estão inseridas. Esta violência em comum, para além de <<amos>> e kentukis, é especialmente relatada na narrativa de Grigor que, em meio às diversas conexões pré-estabelecidas, havia transformado seu quarto numa espécie de “ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo” (SCHWEBLIN, 2018, p. 97). Entretanto Grigor nem sempre aprecia o que “vê”. Em realidade, mais do que *ver*, numa de suas conexões, Grigor -como kentuki- experiencia “algo en lo que prefería no pensar y que sin embargo no podía sacarse de la cabeza” (SCHWEBLIN, 2018, p. 98). Na conexão estabelecida em Cartagena das Índias, na Colômbia, o kentuki controlado por Grigor pertencia a um menino que mal lhe dava atenção, cujos pais brigavam incessantemente. Nesta casa, havia um homem -talvez o tio do garoto- que gostava de maltratar o kentuki: colocava-o, por exemplo, em lugares altos, perigosos ou insólitos, como no banheiro. Em uma ocasião, este homem venda a câmara do kentuki de Grigor e o leva para um lugar desconhecido. Quando retiram a venda da câmara, Grigor se dá conta de que seu kentuki estava numa espécie de gaiola com incontáveis pintinhos “que estiraban la cabeza para poder respirar”, em mais uma desconcertante cena de crueldade e horror:

Se pisaban y se picoteaban, gritaban de asfixia y de espanto, lo picaban a él. No era únicamente una caja enrejada, eran cientos, pasillos y pasillos de cajas enrejadas. Los polluelos gritaban, les habían arrancado los picos y las heridas estaban abiertas. Una espesa nube de plumas sobrevolaba el techo y los pasillos de la gran bóveda de chapa. Vio las plumas de grises y sintéticas de su kentuki volar entre las plumas amarillas. Uno de los polluelos que tenía enfrente, o encima, o debajo -todo se movía muy rápido-, golpeó su cámara enloquecido. Acababa de perder su pico, y cuando en su histeria intentaba defenderse, manchaba la cámara de sangre. Fue un nuevo chillido lo que paralizó a Grigor, uno de terror intolerable que, filtrado por el ruido agudo de los parlantes de su escritorio, lo obligó a desconectar de un tirón los cables de audio, y a apagar la tablet. (SCHWEBLIN, 2018, p. 99)

Nesta passagem atroz, Grigor descobre que seu kentuki se encontrava possivelmente em um abatedouro junto a desesperados pintinhos que estavam sendo cruelmente mutilados. Por seu turno, esta cena narrada da perspectiva de um personagem que <<é>> um kentuki, cujas penas cinzas e sintéticas misturavam-se às penas amareladas, mobiliza uma potência de afeto outra, que traz à tona “el alboroto de los cuerpos” os quais -na separação entre as pessoas e as coisas- pareciam estar ausentes. Não obstante, o corpo do kentuki, no limiar da tecnologia e da animalidade, logra *tocar* esses corpos alvoroçados, de maneira que a câmara suja de sangue e o “chillido” de terror que preenche o escritório de Grigor não permitem simplesmente “sacar de la cabeza” os abusos sistemáticos que os corpos dos animais sofrem todos os dias no processo de abate, apenas porque, nessa lógica binária, tal como os kentukis: os animais estão ao lado das coisas.

Por conseguinte, se Grigor decide finalizar a conexão de Cartagena em meio à potência de afeto vivenciada no abatedouro, após uma nova experiência dramática, ele opta por encerrar não apenas a conexão, mas todo seu “plan B” para dedicar-se a outra atividade. Isso porque na conexão estabelecida num pequeno povoado de Roraima, no Brasil, a sua assistente Nikolina, ao manejar o seu kentuki panda por entre as humildes casas, depara-se com um cativado onde se encontrava uma jovem garota venezuelana que, ao ver o kentuki, lhe pede ajuda. Para comunicar-se com o aparato, a garota escreve em um guardanapo sujo o seguinte bilhete: “-<<Soy Andrea Farbe, me raptaron. Teléfono de mamá:+584122340077;por favor!>>” (SCHWEBLIN, 2018, p. 180). Grigor, que afirmava não trabalhar “con personas, sino con dispositivos vinculados a determinados números” (SCHWEBLIN, 2018, p. 176), a princípio, hesita em ajudar Nikolina no resgate de Andrea. Porém, Grigor logo se rende à apreensão de Nikolina e ambos empreendem uma série de esforços até que a polícia venezuelana e brasileira encontrassem a garota.

Neste ínterim, o kentuki panda é apanhado e, após alguns dias, Grigor e Nikolina percebem que o dispositivo estava com a garota finalmente resgatada, agora em sua casa, com sua família na Venezuela. Nikolina, aliviada e exausta, resolve então descansar, enquanto Grigor decide dar uma volta pela casa de Andrea, planejando -sem perder mais tempo- coletar dados para a venda dessa conexão pré-estabelecida. Porém, quando o kentuki chega à cozinha, Grigor se depara com a garota e sua mãe conversando alegremente em espanhol, alheias à conversa em inglês de dois homens que estavam à mesa. Para Grigor um desses homens era “seguramente el padre” de Andrea (SCHWEBLIN, 2018, p. 200), o qual quiçá estava mais próximo à figura de um *pater* ou

de um <<amo>>, pois quando se atenta à conversa, desconcertado, Grigor compreende que o próprio pai da garota havia orquestrado o seu rapto, colocando-a “à venda”: “-Su chiquita regresó, hombre. ¿No lo entiende? Si la chica regresa a su casa, el dinero regresa a la billetera del Don” (SCHWEBLIN, 2018, p. 200). Sem saber ainda se contaria a Nikolina, é neste momento que Grigor determina que não estabeleceria mais conexões:

Y entonces lo entendió: no quería seguir viendo a desconocidos comer y roncar, no quería volver a ver ni un solo pollito gritando de terror mientras el resto lo desplumaba de los nervios, no quería mover a nadie más de un infierno a otro. No iba a esperar a que las benditas regulaciones internacionales llegaran para sacarlo del negocio, ya habían tardado demasiado. Iba a salirse solo. (...) Accedió a la configuración general y, sin molestarle siquiera en sacar antes al kentuki de esa casa, cortó la conexión. (SCHWEBLIN, 2018, p. 200)

Ao finalizar essa conexão, Grigor declara em tom frustrante que “no quería mover a nadie más de un infierno a otro” e, com efeito, não parecia haver resgate possível para essa garota cujo corpo -à semelhança dos corpos femininos de *Fruta podrida*- já estava capturado de antemão. Tendo em vista que à mulher nunca lhe foi permitido possuir o status de pessoa e, por consequência, o domínio sobre o seu próprio corpo, não por casualidade, o que se nota é que o inferno sem saída dessa garota está visceralmente ligado a essa condição que objetifica as mulheres e encerra os corpos femininos ao lado das coisas, as quais devem pertencer às pessoas. Desse modo, reproduzindo de alguma forma a relação de domínio e submissão entre <<amos>> e kentukis, nesta relação entre Andrea e seu pai, era ele quem *tinha* o domínio sobre o corpo de sua filha que, como parte de seu *patrimônio*, poderia ser vendido a outro homem. Ou seja, ao lado dos kentukis e dos animais no abate: Andrea também estava reduzida a uma coisa.

Portanto, as distintas formas de violência que permeiam os relatos apresentados neste tópico, em consonância aos demais relatos que compõem o romance, tornam possível vislumbrar a dimensão dessa grande divisão servil e hierarquizante que se estende e organiza a ordem vigente de maneira global, de acordo com uma lógica binária em que, fundamentalmente: ou se *tem* o status pessoa ou se *é* coisa. Dessa maneira, esta relação entre <<tener>> e <<ser>> que propõe o romance, para além dos kentukis, faz pensar como qualquer modo de vida alternativo que escape à categoria de pessoa pode acabar enredado em um processo de coisificação que consiste necessariamente em

alguma forma de violência contra esse corpo desviante que se torna suscetível a abusos, a exemplo do corpo do kentuki.

Em síntese, se em sua obra Esposito instiga “a buscar una manera diferente de ver las cosas y las personas desde el punto de vista del cuerpo” (ESPOSITO, 2016, p. 10), de forma análoga, elaborar uma leitura do romance de Schwebelin a partir desta perspectiva, possibilitou pensar o corpo do kentuki como uma espécie de prolongação que reconstrói o elo entre as pessoas e coisas, basicamente, por duas trajetórias distintas. Por um lado, para além da relação servil que se interpõe entre as pessoas e as coisas, as conexões de kentukis suscitam uma experiência de contato entre os corpos que -ademais de viabilizar que <<amos>> e <<kentukis>> se afetem mutuamente- logra franquear os corpos dos <<usuários>> a um fluxo de intensidades de afeto que podem produzir *devires*-kentuki e engendrar vidas alternativas onde os corpos compõem, se decompõem e se tocam num limiar indiscernível *entre* as pessoas e as coisas. Por outra parte, ao ensejarem este contato entre os corpos, estas mesmas conexões conferem visibilidade à violência inerente a essa lógica binária que, para forjar a separação hierarquizante entre as pessoas e as coisas, comete abusos contra os corpos, delatando assim a fragilidade dos corpos coisificados que, neste estar em afeto, se encontram mais expostos à crueldade de outros corpos. Assim, de um modo ou de outro, agitados de alegria ou de desespero, na escritura de Schwebelin, aí está “el alboroto de los cuerpos” que, por meio das conexões estabelecidas de kentukis, faz vacilar os modelos dicotômicos que sustentam a categoria de pessoa.

### **A instalação artística de *Kentukis* e o imprevisível encontro dos corpos**

Para concluir essa análise, é oportuno destacar que estas trajetórias entre devires e violências, analisadas separadamente nos tópicos anteriores, a partir do corpo do kentuki, se dão de maneira simultânea na narrativa de Schwebelin, de modo que é curioso notar que -à diferença de todos os outros relatos- justamente aquele que encerra o romance não termina quando a <<conexão de kentuki é finalizada>>. O desfecho de *Kentukis* se realiza com a conexão de Alina que, mesmo depois de encerrada, prolonga-se numa experiência de afeto em que os abusos cometidos por ela contra Coronel Sanders reverberam nela mesma, afetando-a intensamente. Isso ocorre porque Alina decide ir à inauguração da misteriosa instalação artística de Sven, dias antes de regressar à sua cidade natal, numa viagem em que planejava levar consigo o seu kentuki, deixando-o esquecido no compartimento da cabine do avião para que nenhum outro seio desnudo ficasse

“azarosamente” destinado ao Coronel (SCHWEBLIN, 2018, p. 190). Contudo, conforme expor-se-á, este plano de levar Coronel Sanders não se tornaria mais possível.

Ao chegar à “galería del Olimpo”, Alina entra no hall principal, uma sala em que “parecía haber tanta gente como kentukis”, cujo piso “estaba cubierto de círculos de plástico violetas y cada círculo contenía em palabra: <<tócame>>, <<sígueme>>, <<quíereme>>, <<me gusta>>”, para que kentukis e humanos interagissem entre si, de modo que “juntos componían una interminable secuencia de chillidos, conversaciones telefónicas y erráticos saltos de cíemulo en círculo” (SCHWEBLIN, 2018, pp. 215-216). Enfim, Alina havia descoberto o tema da enigmática exposição de seu namorado: os kentukis. E, assim, esta protagonista vai adentrando no que pode ser considerada uma genuína instalação de arte contemporânea que, nos termos de Florencia Garramuño, em seu livro *Frutos extraños* (2014), se caracteriza por ser uma arte multimídia que “aposta no inespecífico”, isto é, que explora o entrecruzamento de formas e elementos diversos, a exemplo do audiovisual, da palavra escrita e, neste caso, dos próprios kentukis, compondo um espaço de contiguidade entre eles que torna essa obra um “fruto extraño”, que foge de qualquer categoria específica.

Mais que isso, à semelhança da sala com círculos de plástico violetas, na qual os visitantes humanos e os kentukis interagem entre si, segundo Garramuño (2014, p.21), este tipo de instalação de arte busca desenhar um espaço contíguo com o real que “cava dentro de si um lugar para o espectador” onde ele é convidado a descentrar-se, a confrontar a si mesmo em direção ao outro, perdendo a sua posição enquanto mero espectador para estar em afeto com os diversos elementos que compõem a instalação. Para Garramuño, o potencial crítico e político da arte contemporânea estaria justamente nesta “aposta no inespecífico”, “já que” -explica a autora- “na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre ação e contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo “cenário de igualdadad”, que configuraria uma “comunidad expandida” (GARRAMUÑO, 2014, p. 27). Ou seja, ao não reconhecer qualquer coisa como própria de uma espécie, propondo o inespecífico como uma experiência impessoal, imprópria, de “estar em comum”, a linguagem estética propiciaria novos modos de pensar não somente a arte, mas também de reorganizar a sociedade e a cultura, a partir de uma ideia de comunidade para além de qualquer hierarquização ou exclusão pautada no pertencimento a uma espécie.

De forma correspondente, talvez seja profícuo pensar como o desfecho de *Kentukis*, ao retratar esta instalação de arte contemporânea, de alguma maneira, sugere

uma suspensão temporária do discurso de espécie que separa e hierarquiza pessoas, coisas e animais, para uma vez mais vislumbrar a potência que o afeto mútuo entre os corpos pode ser capaz de produzir. Neste viés, impelida a descentrar-se, Alina segue e, num novo ambiente da instalação, depara-se com seu kentuki, agora desconectado, “empalado em um pedestal” (SCHWEBLIN, 2018, p. 217), como uma espécie de totem no centro da sala, expondo as marcas de seus maus-tratos, em meio a dois telões que se encontravam na parede. Sem demora, Alina compreende que esses telões reproduziam imagens das duas perspectivas do kentuki: de um lado, via-se o <<amo>> através da câmera do dispositivo e, do outro, a tela exibia as cenas do próprio <<usuário>> manejando o seu kentuki. Perguntando-se como Sven havia conseguido essas imagens suas e do <<usuário>> de seu kentuki, é neste momento que Alina, tomada de espanto pelo que via, descobre que o <<usuário>> de seu kentuki não era um velho misógino, mas sim um garotinho de sete anos que, sentado no colo do pai, gritava alegre toda vez que Alina aparecia na câmera de seu kentuki e que “a veces se quedaba mirándola, embelesado, hurgándose la nariz” (SCHWEBLIN, 2018, p. 218). Não obstante, essas imagens do telão também exibiam, para que Alina e todos presentes na exposição vissem, os abusos que ela como <<ama>> havia praticado contra o seu kentuki:

A veces el chico estaba rojo como un tomate, la cara húmeda de tanto llorar aún antes de que Alina apareciera. Una vez el padre entró a la habitación y lo obligó a apagar todo y salir con él. Pero el chico siempre regresaba. Estaba ahí frente a las decapitaciones, paralizado de terror; estaba ahí la tarde en que lo colgó del ventilador, le cortó las alitas y, frente a cámara, las prendió fuego con un encendedor de cocina. Estaba ahí anoche cuando, aburrida en la cama y ya sin saber qué hacer, lo levantó del piso y, con el cuchillo que había usado para almorzar, le apuñaló los ojos hasta rayar la pantalla. (SCHWEBLIN, 2018, p. 219)

Após acompanhar no telão as suas cenas de abuso reverberando no garotinho por trás de Coronel Sanders, Alina decide deixar a exposição. Porém, de volta ao hall principal, onde estava Sven rodeado de admiradores, o corpo de Alina paralisa e não consegue ir mais longe:

(...) Se quedó donde estaba, se sentía tan dura entre la gente, los círculos y los kentukis, que su cuerpo le pareció una nueva clave de la exposición. Sven la había exhibido en su propio pedestal, le había separado tan pulcramente

en todas sus partes que ahora ella no sabía cómo moverse.  
(SCHWEBLIN, 2018, p. 219)

Tal como propõem as práticas estéticas contemporâneas, este fragmento sugere que a instalação artística de kentukis logra “cavar dentro de si” um lugar para Alina no momento em que Sven a exhibe “en su propio pedestal” e a separa “en todas sus partes”, de modo que descentrada ela não pode mover-se e seu corpo se torna “una nueva clave de la exposición”. Entretanto, paralisado no hall principal, nesse espaço contíguo aos outros corpos que compunham essa instalação (kentukis, círculos de plástico, telões, cenas de seu abuso, do garotinho desolado, a presença de Sven), o corpo de Alina não podia nada mais que experienciar fluxos de afeto negativos, que diminuían a sua potência de agir:

Un hormiguero le pinchaba todo el cuerpo, y se preguntó si no estaría dándole un ataque; de nervios, de pánico, de furia. De hartazgo. Tenía el impulso de gritar, pero no podía. Solo podía moverse dentro de si misma, como un gusano de manera arrastrándose entre sus propios túneles, hurgando un cuerpo completamente rígido.  
(SCHWEBLIN, 2018, p. 219)

Alina permanecerá, então, nessa experiência de afeto paralisante até o desfecho iminente do romance. Assim, tendo em vista as cenas que se sucedem na instalação artística de Kentukis, não parece casualidade que precisamente a protagonista que mais se empenha em manter seu kentuki distanciado e sob controle, exercendo de maneira extrema o seu papel de <<ama>>, encerre o romance de Schweblin sendo confrontada com seus abusos numa experiência de afeto que não somente a destitui da posição de <<ama>>, mas que a descentra de si mesma em meio à comunidade de corpos que compõem a obra de Sven. E se, mesmo com o corpo rígido, Alina ainda consegue imaginar-se de mãos dadas com o garotinho de seu kentuki, num encontro suave entre esses dois corpos, esse desfecho de *Kentukis* incita a pensar que, a despeito de toda violência e opressão, os corpos seguem em afeto, propiciando encontros cuja potência é imprevisível porque, afinal, nunca se sabe o que pode o corpo.

### A VOZ ANÔNIMA DE UM CORPO PENSANTE

*Se há céu para os de quatro patas ele está em frente, no horizonte, essa linha afastada, lá ao fundo, substitui o céu, os deuses não estão no alto, estão lá ao fundo, ou seja, pisam o mesmo solo, comem as mesmas merdas -e é isso que o Jesus dos animais deseja: obrigar homens a andar de quatro patas, homens que avancem como as gazelas ou mesmo que rastejem para que o céu não seja um assunto de dar saltos, ou de olhar para cima, mas de olhar em frente como é natural*

*Animalescos, Gonçalo M. Tavares*

#### **Buenos Aires e seus *Paraísos* possíveis**

Além de evocar a ideia de um lugar aprazível, da ordem do transcendente ou do celestial, os *Paraísos* (2012) que nomeiam o terceiro romance do escritor argentino Iosi Havilio<sup>18</sup> se referem também a uma espécie de árvore cujas copas largas com pequenos frutos venenosos povoam as ruas bonaerenses, cenário onde transcorre a maior parte desta narrativa. Neste romance, o autor dá sequência à trama da protagonista de seu primeiro livro, intitulado *Opendoor* (2006): uma personagem feminina anônima, ex-estudante de Veterinária, que narra em primeira pessoa acontecimentos de sua vida cotidiana. O título do livro faz menção à primeira colônia psiquiátrica a oferecer o tratamento de “portas abertas” que -à diferença do modelo manicomial- permite aos seus enfermos deambular ao ar livre pelas ruas, tornando-os de algum modo indistintos de um cidadão comum. Fundada pelo médico argentino Domingo Cabred no início do século XX, esta colônia configura, então, o povoado de Open Door, que está localizado na cidade Luján, no interior da província de Buenos Aires.

Em *Opendoor*, a personagem central narra sua mudança da cidade de Buenos Aires para essa localidade rural, em que começa uma nova vida, após sua namorada Aída desaparecer sem explicações, sugerindo um possível suicídio. No dia anterior ao misterioso desaparecimento, a protagonista faz sua primeira viagem ao povoado próximo

---

<sup>18</sup> Apesar de já possuir sete romances publicados, a trajetória literária de Iosi Havilio é recente e pouco conhecida no Brasil. Por isso, vale salientar que o seu primeiro romance *Opendoor* (2006) foi bem recebido pela crítica e surpreendeu escritores como Fabián Casas e Beatriz Sarlo, conforme se destaca na contracapa do livro que ganhou uma nova edição em 2021. Posteriormente, Havilio publicou também os seguintes romances: *Estocolmo* (2010), *Paraísos* (2012), *La serenidad* (2014), *Pequeña flor* (2015), *Jacki, la internet profunda* (2018) e *Vuelta vuelta* (2019).

da colônia psiquiátrica, a pedido da dona da clínica veterinária em que trabalha, para examinar um cavalo doente chamado Jaime, que curiosamente pertencia a um trabalhador rural de mesmo nome. Este, por sua parte, se apresenta como um homem rústico e ensimesmado por quem a protagonista sente alguma forma de atração: “pensé que si quería podía enamorarme de Jaime” (HAVILIO, 2009, p. 49). Depois de algumas viagens ao povoado de Open Door, a protagonista se muda para casa de campo de Jaime e ali eles começam a compartilhar uma pacata vida a dois até o surgimento de Eloísa, uma impulsiva e vivaz adolescente com quem a narradora inicia um lascivo relacionamento paralelo:

Es así, medio tonto, las cosas revelan su otro lado, su costado inminente. Como esta pendeja que apareció en el momento justo, esta pendeja bruta, hermosa, elemental, que sólo pienso en tocar, tocar y tocar, y sí, hay que divertirse, vamos a divertirnos un rato y volvemos. (HAVILIO, 2009, p. 150)

Dessa maneira, se Jaime é descrito como um “amante bruto, sin recursos” (HAVILIO, 2009, p. 63), por não dispor de um repertório que logre forjar a vida íntima do casal, em contrapartida, quando Eloísa é caracterizada como uma “pendeja bruta”, este mesmo termo adquire um significado distinto para a protagonista que, nesta relação, é arrebatada pela desenfreada energia pulsional da jovem mulher. Assim, o romance desenrolar-se-á entre essas duas relações da narradora: por um lado, um convívio de “siestas” e “sexo calmo” (HAVILIO, 2009, p. 144) com Jaime, de quem ela terá um filho no decorrer da narrativa; e por outro, uma vida de festas, consumo frequente de drogas e sexo intenso com Eloísa. Por esta razão, tal personagem torna-se fundamental à narrativa, pois -em oposição a uma certa impassibilidade dos demais personagens- parece ser justamente a energia pulsional de Eloísa que mobiliza as ações não somente de *Opendoor*, mas também dos capítulos finais de *Paraísos* (GASPAR, 2021, p. 32).

Já nesta sequência do romance inicial, que será o foco da análise deste terceiro capítulo da tese, a protagonista faz o percurso inverso e relata o seu retorno à cidade de Buenos Aires, alguns anos depois de mudar-se para o campo. À semelhança de *Opendoor*, a narrativa de *Paraísos* se inicia com a morte inesperada do companheiro da protagonista, o que de alguma forma a leva a mudar de vida novamente: “Jaime murió al comienzo de la primavera. Alguien que no lo vio o que lo vio demasiado tarde para desviarse se lo llevó por delante mientras cambiaba una rueda al costado de la ruta” (HAVILIO, 2012,

p. 9). Após ficar viúva, a protagonista encontra-se, então, desamparada legalmente para manter-se na propriedade de Jaime que prontamente é adquirida por uma empreiteira para a construção de um “country club”. Agora sem-teto, a protagonista decide voltar à cidade de Buenos Aires com seu pequeno filho Simón nos braços:

Llegamos a la ciudad con la inundación. Bajamos en Pacífico cerca del mediodía. Un rato antes habíamos oído el granizo ametrallando el techo del micro y la oscuridad total pasando por la ventanilla. En realidad, lo sentí yo sola, Simón siguió durmiendo como si nada. El diluvio habrá durado media hora, suficiente para convertir avenidas en ríos y calles en arroyos. (HAVILIO, 2012, p. 39)

Em meio a essa inundaç o que -tal qual o dil vio b blico- prefigura o fim de uma era para o início de uma nova, a protagonista procura um ref gio e hospeda-se provisoriamente num modesto hotel cujo nome igualmente alude   ideia de um recomeço: “F nix”, a ave mitol gica que simboliza a imortalidade, o renascimento e a natureza cíclica.   nesta ocasião que a narrativa de *Opendoor* parece com efeito encerrar-se para dar lugar a *Paraísos*, conforme se desvela no próprio sonho da protagonista, em sua primeira noite no Hotel F nix, o qual parece delimitar este fim: “en el entresue o, no puedo evitar pensar en la casa de Open Door que imagino tapada de agua. Sumergida, o flotando a la deriva. También en Jaime, que debe estar chupando frío bajo tierra” (HAVILIO, 2012, p. 49).

Não obstante,   oportuno destacar que este movimento de transi o ocorre sobretudo de modo alheio   personagem central que não altera sua maneira de ser e de se relacionar com os episódios que lhe sucedem. Conforme a perspectiva crítica de Alice Favaro, em seu artigo “Escribir desde los márgenes”: “la protagonista sigue siendo, como en la primera novela, una mujer que se deja arrastrar por las circunstancias, sin ambiciones, que se esfuerza por sobrevivir en un estado de resignaci n” (FAVARO, 2017, p. 344). Apesar desse “estado de resignaci n” denotar um caráter particularmente negativo no artigo de Favaro -com o qual esta análise não coincide plenamente, como será explicitado nos próximos tópicos-,   fato que essa “condi o resignada”, de alguma forma, permeia o foco narrativo da personagem feminina que a partir de *Paraísos* passará a relatar episódios fortuitos de sua rotina na cidade grande onde busca tão somente um novo modo de subsistência para si e seu filho.

A exemplo da casualidade em que se dá a primeira viagem da protagonista ao povoado de Luján, originando a narrativa de *Opendoor*, é possível constatar que, de forma correspondente, em *Paraísos*, os fatos desencadeiam-se de maneira nada mais que circunstancial, sem que a protagonista necessariamente os tencione. Assim, sem muitas pretensões ou “sin ambiciones” -nas palavras de Favaro-, a protagonista, em pouco tempo, torna-se funcionária do zoológico da cidade, após conhecer, no hotel Fénix, a melancólica imigrante romena chamada Iris que -entre outras assistências inesperadas- lhe auxilia a obter esse emprego no mesmo local em que trabalhava:

Hoy volví a trabajar después de cuatro años. Un poco más, un poco menos, da igual, por ponerle un número redondo. Me pasé todo este tiempo sin una ocupación seria, formal, tampoco informal, sin jefe, ni horarios, ni sueldo. Sin darme mucho cuenta, ni sentir culpa, dejándome llevar por los días y el campo. Allá, la gente trabaja sin que parezca, porque no hacen otra cosa o porque no hacen nada, al revés que en la ciudad. Vuelvo al trabajo y en algún lugar, por contagio, por rechazo, me siento tan estúpida como orgullosa, según, por momentos, en general más lo primero que lo segundo. (HAVILIO, 2012, p. 63)

É por acaso ademais que a personagem logra instalar-se em uma residência fixa em “el Buti”: um prédio ocupado na periferia bonaerense. A mudança ocorre a convite de Tosca, uma senhora obesa e enferma em quem a protagonista aplicava morfina duas vezes ao dia e que também vivia nesta mesma ocupação:

Al edificio, además de la torre como lo llaman algunos, la gente del barrio lo conoce como el Buti por uno que vivió acá y murió resistiendo un intento de desalojo diez años atrás, al comienzo de la toma. Un pibe, me cuentan, al que le decían así. En las paredes que suben junto a las escaleras, en el fondo del hueco del ascensor, bien grande, en aerosol rojo, tallado en las barandas de hierro sin pintar, sobre el óxido, en los cielos rasos, en las puertas, también en los muros de afuera, incluso en los caños tapados de mugre, se lee:

#### EL BUTI VIVE Y RESISTE

Hasta la noche de la mudanza, lo que conozco del lugar se reduce al mundo de Tosca, la señora, como le dicen casi todos. Ese espacio multiuso: dormitorio, comedor y cocina. El taxi nos deja a media cuadra, el chofer decide sin preguntarme que mejor nos bajemos ahí porque si no tiene que dar toda la vuelta. No termino de entender si lo

hace para cuidar mi plata, por pereza o por temor a que lo asalten. (HAVILIO, 2012, pp. 101-102)

Na frase que se lê nas paredes -“el Buti vive y resiste”-, é significativo notar que “el Buti” pode se referir tanto ao garoto quanto ao precário prédio ocupado que, com os seus rumores metálicos que se mesclam aos ruídos de seus ocupantes, parece de fato engendrar um modo de existência singular na narrativa, constituindo uma “rara comunidade” (HAVILIO, 2012, pp. 104-105). Assim, pela perspectiva da narradora, o romance põe em cena elementos da periferia de Buenos Aires, na qual as ruas não exibem apenas seus arbóreos paraísos, mas também seus antigos prédios ocupados, as suas calçadas intransitáveis de lixo acumulado, as praças meio abandonadas, os hospitais negligenciados pelo poder público e seus singulares habitantes socialmente invisibilizados, já que também estão situados à margem. Este cenário, por seu turno, contrastará com a descrição da narradora acerca da luxuosa mansão do personagem Axel, um jovem judeu rico, que surgirá no decorrer da narrativa como amante de Eloísa que, neste segundo romance, também vive em Buenos Aires. Por traçar uma espécie de registro etnográfico da desigual cidade de Buenos Aires dos anos 2000, após a crise econômica que assolou o país, é plausível afirmar que, de certo modo, o romance de Havelio se insere num grupo específico de textos literários que compõem a literatura latino-americana do início do século XXI, de acordo com o que teorizam Beatriz Sarlo, Sergio Chejfec e Josefina Ludmer, em suas respectivas críticas.

Em seu artigo “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (2006), Beatriz Sarlo pondera haver uma “disjunção conceitual” entre a literatura argentina dos anos 80 -que em sua escritura buscava interpretar o passado recente marcado pela ditadura- e certa literatura que se produz no começo dos anos 2000, na qual “las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente”. Presente este que -para Sarlo- não se mostra mais “como enigma a resolver sino como escenario a representar” (SARLO, 2006, p. 2), a exemplo da narrativa *La villa* (2001), de César Aira, que reconstrói o presente de Buenos Aires ao registrar a penosa rotina dos invisíveis “cartoneros” ou catadores de papel e, dessa forma, delata a presença de um modo de sobrevivência miserável em pleno século XXI. A ideia de um presente sem um “enigma a resolver” confere um enfoque instigante para iniciar a investigação acerca da casualidade em que se constrói a trama de *Paraísos*, uma vez que esta também não dá indícios de que exista um significado oculto que exceda os limites do presente da

narrativa ou mais bem que transcenda a materialidade do cenário etnográfico no qual os personagens periféricos estão inseridos. Seguindo a hipótese de Sarlo, este presente sem enigma estaria relacionado a uma espécie de abandono do fio condutor da trama, como um gesto específico do narrador do início dos anos 2000, que não mais direciona os fatos narrados a um desfecho definitivo e tampouco permite ao leitor vislumbrar um sentido teleológico na narrativa, distanciando-a “de una historia “interpretable”” (SARLO, 2006, p. 4): daí o carácter essencialmente etnográfico dessas obras cujo tempo referencial é sempre a instantaneidade do presente narrado.

Esta ausência de um princípio teleológico pode estar associada à própria precariedade do cenário que envolve a vida destes personagens retratados nessas obras etnográficas dos anos 2000, para os quais a rotina penosa se torna um eterno presente, conforme explicita Chejfec em “Sísifo em Buenos Aires” (2005). Em seu artigo, Chejfec também analisa o romance *La villa* juntamente com o ensaio “Proximidades y distancias...” (1996) de Daniela Soldano que, à semelhança de Aira, procura retratar a complexa existência dos catadores de Buenos Aires que se encontram mergulhados em um estado de silêncio e passividade frente à absurda exploração a que são submetidos. Valendo-se da epígrafe do ensaio de Soldano, Chejfec traça um paralelo entre *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, e a rotina dos catadores de Buenos Aires que, de alguma forma, também estavam condenados a realizar repetidamente um trabalho árduo e sem valor de maneira alienante. Se estes seriam, então, os Sísifos em Buenos Aires, por extensão, é possível abarcar os personagens de *Paraísos*, pois -ainda que não ocupem a função de catadores- a maioria deles se encontra numa condição marginalizada na qual se vive tão somente o presente imediato sem que se possa vislumbrar algo além dessa condição.

O livro *Aqui América latina: uma especulação* (2013), de Josefina Ludmer, apresenta uma perspectiva ainda mais profícua para pensar o presente etnográfico do romance de Havelo, uma vez que a autora propõe um trajeto pelas literaturas dos anos 2000 a fim de encontrar “territórios”, isto é, espaços literários que excedem as divisões sociais tradicionais, apagando qualquer oposição binária. Por isso, o “território” de Ludmer pressupõe um espaço de fusão pré-individual, onde os humanos compartilham o mesmo plano com os animais e os corpos se atravessam mutuamente. Em consonância com as ideias de Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, a autora explica que

(...) um território é uma organização no espaço por onde deslizam os corpos, uma intersecção de corpos em

movimento; o conjunto do movimento dos corpos que acontece em seu interior, assim como os movimentos de desterritorialização que o atravessam. Isso se pode ver através das ficções. (LUDMER, 2013, p. 111)

Especular territorialmente seria, então, um modo distinto de imaginar a realidade da América Latina contemporânea, para além das formas tradicionais de organização espacial, tal como o fazem certos textos literários dos anos 2000 que, a título de exemplo, não traçam mais uma fronteira clara entre o campo e a cidade ou entre a civilização e a barbárie. Neste viés, é interessante observar a maneira como *Paraísos*, em sua ficção, especula um espaço de fusão no qual o ambiente urbano de Buenos Aires afigura estar contaminado por uma esfera natural e selvagem que vai além da presença dos arbóreos paraísos e dos animais do zoológico, conforme evidencia o próprio Havelio, em entrevista concedida ao blog da Editora Eterna Cadencia:

Este libro está plagado de animales. Voy a ser evidente: enjaulados y no. Efectivamente todos son más o menos salvajes, más o menos decadentes, más o menos honestos. En esa más o menos honestidad dentro de la animalidad hay algo paradisíaco, sin duda. (HAVILIO, 2012)

Em correspondência com este cenário, de certo modo, “paradisíaco” de Buenos Aires, onde todos os personagens -sem distinções- são mais ou menos selvagens, decadentes e honestos em sua animalidade, Ludmer afirma que a literatura dos anos 2000 faz desvanecer a oposição entre o urbano e o rural, de maneira que a cidade se barbariza: “aparece uma literatura urbana carregada de droga, sexo, miséria e violência” (2013, p.116). Esta cidade barbarizada representaria a especificidade da cidade latino-americana do presente que em seu interior conformaria outros territórios os quais seriam uma sorte de “ilha urbana”. Com limites, fissuras e sobreposições, a ilha urbana constituiria um mundo à parte dentro da cidade, com regras e sujeitos específicos: uma região que está no interior e -ao mesmo tempo- fora, à margem da cidade. Desse modo, a ilha seria uma forma transversal à sociedade para ver os anos 2000:

No interior da ilha, o urbano já não se opõe ao rural, assim como o humano ao animal. O regime apaga essas diferenças, promovendo sua mistura, superposição e fusão. Também apaga as diferenças sociais, igualando seus habitantes ao uni-los com traços pré-individuais, biológicos, pós-subjetivos; algo como um fundo "natural", como o sangue, o sexo, a idade, as doenças ou a morte. (...) A ilha iguala a todos através de algo que temos como

animais humanos, algo que está fora da sociedade, da história, da política, algo que não varia e não sofre mutações históricas. (LUDMER, 2013, p. 120)

Tendo em vista os distintos espaços comunitários que compõem o cenário etnográfico de *Paraísos* -a saber, o hotel, o zoológico, o prédio ocupado e a mansão-, sob esta ótica do território, é permitido pensar que eles formam uma espécie de ilha urbana dentro da cidade de Buenos Aires, um espaço ao mesmo tempo marginal e transversal, com suas próprias regras, onde as oposições binárias, de certa forma, se dissipam e há tão somente corpos em afeto. A ilha urbana torna-se, então, a ficção de um território para especular as especificidades do hoje e imaginar “outras subjetividades, identidades e políticas” (2013, p. 122). Isso posto, sem a intenção de reduzir a obra de Havelio a um mero “presente sem enigma” ou a um eterno presente de Sísifo, mas levando em consideração a perspectiva de Ludmer, para quem a ilha é uma forma de pensar o presente como o “tempo da imanência” (2013, p. 124), esta análise propõe perscrutar outros modos pelos quais o romance de Havelio “especula o presente em fusão”.

Haja vista que ao longo deste estudo, à luz das ideias de Esposito, tem se buscado demonstrar como uma certa literatura hispano-americana contemporânea, ao inscrever o corpo em sua materialidade enquanto extensão da alma, problematiza a perspectiva dualista da categoria de pessoa que, em última instância, separa a *vida* em duas dimensões distintas -uma corpórea, visível, e outra imaterial, intangível-, esta análise instiga a pensar que, se há paraísos possíveis no romance de Havelio, estes ironicamente não ensejam a oportunidade de uma vida outra que transcenda a dimensão material do cenário etnográfico onde transcorrem os fatos. Ao contrário disso, devido à polissemia que se opera no próprio título do romance, no qual os distintos significados de “paraísos”, de alguma forma, coincidem num único e mesmo plano, isto é, nas precárias ruas de Buenos Aires, infere-se que -justamente por designar a obra como tal- esse caráter polissêmico do título é também um convite a especular de que maneira uma “dimensão transcendental” e outra “etnográfica” podem confluir entre si no decorrer da narrativa, engendrando no romance o que Deleuze e Guattari denominaram *plano de imanência ou de consistência*, um espaço de fusão onde há tão somente *uma vida*, de maneira que a única forma de sobrevivência possível é esta que se dá na materialidade dos corpos e na precariedade da ilha urbana que conforma a narrativa de *Paraísos*.

Sendo assim, o objetivo deste último capítulo é investigar o modo como a narrativa de *Paraísos* neutraliza as oposições entre corpo/mente, humano/animal e

sujeito/objeto que sustentam a categoria de pessoa precisamente quando cria este único e mesmo *plano de imanência* da vida que abre espaço para uma experiência outra: de puro *acontecimento* onde, sem distinções, os corpos singulares se encontram, em consonância com a teoria que desenvolvem Deleuze e Guattari ao longo de sua trajetória. Esta teoria - que não por acaso encerra o livro *Tercera persona*- implica, para Esposito, um ‘verdadeiro giro’ de todo horizonte acerca da filosofia do impessoal, pois mais do que problematizar a categoria de pessoa, Deleuze e Guattari elaboram uma noção do *acontecimento* efetivamente pré-individual e impessoal que, nas palavras do filósofo italiano, “no se reduce a la personalidad del sujeto enunciativo, ni a la objetividad de un estado de cosas incluido en una cadena de causas y efectos, ni a la generalidade universal de un contexto abstracto” (ESPOSITO, 2009, pp. 204-205). Nesta perspectiva, as pessoas e as coisas, uma vez mais, se esquivam de uma lógica binária hierarquizante que subordina sujeito/objeto ou agente/paciente para liberarem-se em puro *acontecimento*, tal como ilustram Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*:

É o próprio lobo, ou o cavalo, ou a criança que param de ser sujeitos para se tornarem acontecimentos em agenciamentos que não se separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida. A rua compõe-se com o cavalo, como o rato que agoniza compõe-se com o ar, e o bicho e a lua cheia se compõem juntos. (...) O clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, pp. 49-50)

Portanto, o *acontecimento* se caracteriza como *impessoal* e -mais que isso- *singular* porque concerne a esses agenciamentos que escapam de qualquer controle individual ao mesmo tempo em que não cessam de acontecer a todo instante, atravessando as corporeidades de maneira única -nunca repetida- no tempo e no espaço (ESPOSITO, 2009, p. 206). Eis o que compreenderia, então, o próprio fluxo da vida que, como bem assinalam Deleuze e Guattari, não está apartado de um corpo singular seja ele qual for -animado ou inanimado-, de modo que, nestes agenciamentos, não existe uma dimensão interna e outra externa da vida. Há sim “uma vida” singular, neutra, anônima, que se dá no *acontecimento* entre as singularidades que o compõem inseparavelmente, conforme explica também Esposito:

Precisamente en cuanto impersonal, en suma, el acontecimiento coincide con una emisión de

singularidades que no tienen la forma aperceptiva del yo ni la trascendental de la conciencia. Es aquello que Deleuze define como plano de imanencia, un ámbito de vida que coincide por entero consigo mismo, en el cual, por así decir, la causa concuerda con su propio efecto y el agente es una misma cosa con su propio paciente. (ESPOSITO, 2009, p. 206)

À diferença do que expõe Esposito nesse excerto, observa-se que, em suas críticas, tanto Sarlo quanto Favaro, de algum modo, parecem reiterar uma lógica binária entre agente/paciente ou entre sujeito/objeto que pressupõe uma relação de causa/efeito. No caso de Favaro, isso se dá quando esta afirma que a protagonista assim como os demais personagens de *Paraísos*, ao não se adequarem ao habitual papel de “agentes”, permanecem “apáticos, víctimas de sí mismos y de su estado de pasividad” (FAVARO, 2017, p. 343), isto é, de seu estado paciente frente aos episódios narrados que, por essa razão, decorreriam ao acaso. Neste mesmo viés, Sarlo caracteriza como “fortuitos” os episódios da literatura argentina do início do século XXI justamente porque eles não reproduzem uma relação teleológica de causa e efeito -em que os fatos narrados se direcionariam a uma causa final que transcenderia a realidade material. Seguindo a esteira de Deleuze e Guattari, esta análise do romance *Paraísos* aspira a uma crítica literária que mobilize categorias do impessoal, isto é, uma crítica em que os personagens “resignados” e os episódios “fortuitos” convertem-se em singularidades que se atravessam numa experiência do *acontecimento* que se dá num *plano de imanência* constituído pela própria narrativa.

Por fim, atualizando noções já abordadas nos capítulos anteriores, torna-se apropriado aclarar que tais singularidades da narrativa de Havelio nada mais são do que *corpos em afeto*, cujo encontro é justamente este *acontecimento* que ocorre incessantemente no *plano de imanência* onde a categoria de pessoa e suas dicotomias se neutralizam para serem corpos singulares que se compõem e se afetam sem hierarquias. São estes corpos singulares que, em sua potência vital, não apenas problematizam a categoria de pessoa em distintas dimensões do romance, conforme se verá nos tópicos a seguir, mas que acima de tudo: concebem modos de existência também singulares. Na entrevista supracitada, Havelio corrobora esta ideia ao revelar que a razão de sua escritura está em tentar buscar um âmbito de sobrevivência através do relato. Segundo o autor, “esa es la clave: encontrar cuántos relatos posibles hay en las supervivencias posibles”. Neste decurso se situa, portanto, a protagonista do romance que, no ímpeto de proteger e criar

seu filho, se abre a cada *acontecimento* para uma *nova vida*, anônima, singular, forjando o seu próprio modo de sobrevivência em meio à precariedade da cidade de Buenos Aires do início dos anos 2000. Eis o convite deste terceiro capítulo para uma nova e última experiência do ser vivente - à margem da categoria de pessoa.

### **A voz anônima de um corpo pensante**

*Para escribir la vida, se podría decir, es necesario poner el cuerpo; y esto implica no solo tematizarlo, examinarlo, interrogarlo, sino también hacerlo actuar, pensar, imaginar, producir sentido y sinsentido en la escritura.*

“La voz de nadie”, Julieta Yelin.

Em tópicos anteriores deste estudo, analisou-se de que maneira os romances *Fruta podrida e kentukis* logram produzir um efeito do impessoal em sua estrutura, quando, por exemplo, no relato de Meruane, se instaura uma alternância de vozes a cada capítulo sem que haja a centralidade em apenas um foco narrativo ou, ainda, quando se constata a presença ausente de um narrador-máquina em terceira-pessoa que, em realidade, não remete a pessoa alguma, tal como ocorre na obra de Schweblin. Em *Paraísos*, por seu turno, nota-se também esse efeito de impessoalidade que, no entanto, se dá de um modo peculiar: por meio de uma voz narrativa anônima que, apesar de se apresentar em primeira-pessoa, não configura uma subjetividade ou um “eu-sujeito” da consciência aos moldes da perspectiva personalista e, dessa forma, faz vacilar a categoria de pessoa como única forma concebível do ser vivente.

A propósito dessa voz narradora em primeira-pessoa, Alice Favaro a descreve como “siempre igual, ausente de monólogos interiores”, de maneira que narrativa “aparece como la redacción de un diario pero sin emociones ni patetismo” (FAVARO, 2017, p. 344). Em seu artigo “Una vida nueva. Imágenes y pensamientos de la animalidad en *Opendoor* y *Paraísos* de Iosi Havilio” (2017), Julieta Yelin aborda duas resenhas anglo-saxônicas que, à semelhança de Favaro, elucidam uma certa sensação de mal-estar que aparenta ser comumente experienciada pelos leitores de Havilio, justamente quando estes entram em contato com essa voz anônima que, nas palavras de Yelin, “se lleva adelante sin estridencias, sin descripciones ni análisis psicológicos” (YELIN, 2017, p. 23). Assim, enquanto a resenhista Kate Gardner se diz frustrada porque julga a voz da narradora “demasiado vaga”; por outro lado, reafirmando a visão de Favaro, Paula McGrath exaspera-se com a “passividade” da protagonista, que parece “sin voluntad, a la

deriva de una situación a otra” (YELIN, 2017, p. 23). Entretanto, assim como Yelin propõe em seu texto que esta sensação de mal-estar não parece ser mera casualidade “sino el efecto directo y deseado de un artificio” (YELIN, 2017, p. 24), à primeira vista, é plausível presumir uma certa indiferença em distintos comportamentos da protagonista, que figura parcamente se comover frente às situações relatadas ao mesmo tempo em que, na qualidade de narradora, esta quase não faz menção a gestos introspectivos de análise, observação e descrição sobre o que se passa em sua mente ou a respeito do que lhe sucede, conferindo este tom de vagueza à narrativa.

Já nas primeiras linhas de *Paraísos*, para essa atmosfera de uma indiferença comedida da protagonista que mesmo triste não é capaz de chorar a morte de Jaime, bem como retrata a cena do velório em que ela se depara com Héctor, o irmão de seu companheiro:

Al vernos, las lágrimas de Héctor se desatan. Muchas lágrimas chiquitas. Me abraza, a mí también me gustaría llorar pero no me sale. Estoy triste, por dentro y también por contagio, pero más que triste, aturdida. Los segundos que dura el abrazo siento un fuerte aroma a naftalina. (HAVILIO, 2012, p. 14)

Este aturdimiento, por sua vez, parece espalhar-se para outras ocasiões da narrativa em que, além de se constatar uma ausência de comoção por parte da narradora, se nota ademais uma falta de interesse a certos estímulos que a cercam. A título de exemplo, na cena seguinte ao velório, em uma pizzaria com Héctor e sua esposa Marta, a protagonista afirma comer sem apetite, mediante um estado de inércia (HAVILIO, 2012, p. 20), que parece acompanhá-la quando Marta anima uma aproximação entre elas:

Me quedo sola con Marta. Estira el brazo y me ofrece la palma de su mano. Dudo, no me dan ganas, pero sería mucho más difícil negarme, así que le copio el movimiento y pongo mi mano sobre la suya que enseguida ella cubre con la que tiene libre. Parece que vamos a hacernos una promesa. Me mira a los ojos en silencio y al final dice: Te falta tanto por vivir. (HAVILIO, 2012, p. 21)

E, desse modo, logo se compreende que essa feição desinteressada, que copia o movimento do outro “sin ganas” ou “por contagio”, se trata de um *modus operandi* da protagonista, cujo gesto habitual é “encoger de hombros” diante de qualquer demanda ou “tragar las palabras” e, simplesmente, “dejar que las cosas pasen” (HAVILIO, 2012, p. 87) durante toda a narrativa. À vista disso, respaldando-se na ideia de que para Foucault

a confissão da “verdade” estaria no cerne dos procedimentos de subjetivação pelo poder (FOUCAULT, 2011, p. 67), torna-se possível começar a depreender por que essa voz hesitante da narradora de *Paraísos* foge aos contornos de uma subjetividade apreensível, uma vez que ela não busca constituir-se como sujeito a partir de uma narrativa do “eu” centrada no exame consciente de seus desejos e pensamentos, de modo a forjar verdades e certezas sobre si mesma que a confinariam em uma identidade pré-estabelecida, em conformidade com saberes e discursos instituídos (FOUCAULT, 2011, p. 68).

Em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996), de maneira oportuna, Felix Guattari e Suely Rolnik problematizam a noção de identidade contrapondo-a justamente a um dos conceito-chave para este estudo: a ideia de *singularidade*. Confrontando suas definições, os autores esclarecem que a singularidade diz respeito aos distintos modos de existência que cada ser vivente pode criar para si, ao passo que a identidade se refere a um nível de subjetivação que tem como propósito circunscrever essas diferentes maneiras de existir em “um só e mesmo quadro de referência identificável” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, pp. 68-69). Neste viés, é interessante perceber o modo como a voz narrativa do romance de Havelio escapa aos processos habituais de identificação precisamente quando ela não *confessa* o seu nome ou quando não permite ser identificada por seu papel social como “veterinária”, dado que ela não finaliza o curso e, portanto, não exerce oficialmente essa profissão, ainda que trabalhe no zoológico.

Além da impossibilidade de ser nomeada, ao não produzir verdades sobre si, a protagonista tampouco se sujeita ao decisivo *dispositivo da sexualidade* que, no fito de controlar e confinar os corpos em uma identidade sexual estável, inteligível, fabrica a noção do homossexual: um ser *outro* da categoria de pessoa cuja identidade é inteiramente constituída por sua sexualidade, a qual não se submete à também forjada norma heterossexual, conforme mencionado na introdução deste estudo, à luz das ideias de Foucault (2011). Assim, ainda que, em *Opendoor*, a protagonista se concentre substancialmente em narrar os relacionamentos que mantinha com Jaime e -em paralelo- com Eloísa e, em *Paraísos*, ela relate algumas situações referentes à sua sexualidade, a exemplo dos breves sonhos eróticos que tem com Mercedes, o “dealer” do edifício Buti ou com Eloísa, que de súbito reaparece na narrativa, é fato que em momento algum lhe parece necessário problematizar seus desejos ou sua sexualidade para assentá-los em um discurso que esteja alinhado às normas binárias culturalmente instituídas. Dessa forma, oscilando *entre* relações hetero e homoafetivas, a narradora logra relatar as suas experiências esquivando-se também de autodeclarações que pudessem firmá-la em uma

identidade de gênero ou em uma orientação sexual, tal qual a cena do “beso que no fue” (HAVILIO, 2012, p. 258) entre ela e sua amiga Iris. Após um piquenique, as duas personagens estão estiradas na grama, quando a protagonista começa a acariciar o cabelo da amiga e esta abre olhos para mirá-la:

De repente, asustándome, como si en lugar de despertarla la hubiera encendido, se le abren los ojos, me mira de lleno. Sonríe cuando me sobresalto y yo vuelvo a pasarle la mano por la frente. Se deja hacer. A mí se me viene la noche de Navidad y algunas fantasías, muy naturalmente me nace besarla. Ella lo ve venir y no me frena. Reacciona tarde, cuando ya casi nos rozamos los labios. Me aleja la boca con brutalidad, atenazándome la mandíbula. Me descoloca, no el rechazo, sino que lo exprese así. Tan violenta. (HAVILIO, 2012, pp. 216-217)

Apesar da aspereza desconcertante de Iris, o que se sugere notabilizar nessa passagem concerne ao desejo que “muy naturalmente” nasce na protagonista e a impele a beijar Iris, sem que qualquer padrão cultural heteronormativo a coíba de antemão. Em realidade, esse tom “natural”, espontâneo, da voz narrativa -que sustenta os próprios desejos- afigura ser uma das formas pela qual ela se torna capaz de escapar aos dispositivos de subjetivação, franqueando um discurso alternativo que transpassa os quadros de identificação. Sendo assim, trazendo à memória a crítica que elabora Thula Rafaela Pires acerca da incapacidade dos direitos humanos de abarcar a multiplicidade de existências possíveis do ser, apresentada no primeiro capítulo, permite-se inferir que a voz narrativa de *Paraísos* somente pode ser considerada -de modo desfavorável- como “demasiado vaga”, “indefinível” ou “impassível”, quando igualmente se tem como parâmetro uma única forma de conceber a subjetividade humana ancorada na perspectiva racionalista do que é ser pessoa: um sujeito exclusivamente cerebral, consciente e -nas palavras de Foucault- “confidente”.

Ao contrário, quando se depreende que a voz narrativa transpõe os dispositivos de subjetivação dos corpos, é possível notar que essa mesma voz possui atributos outros, que estão à margem da categoria de pessoa. Pois, no momento em que a protagonista vacila ao dizer “eu”, conseqüentemente, ela não se submete à cisão que separa e hierarquiza mente e corpo, de maneira que esta dimensão corpórea assoma “muy naturalmente” à voz narrativa, atendendo a uma força vital que não se refere a ninguém e, assim, delinea um modo de existência outro: impessoal e, por isso, único, singular. Dessa forma, fazendo uso da expressão de que se utiliza Yelin, é como se, em

determinados momentos da narrativa, um “chamado do corpo” arrebatasse a voz narradora, colocando o seu raciocínio em suspenso (YELIN, 2017, p. 26). É isto que parece ocorrer na passagem do “beso que no fue” ou na referida cena em que a protagonista inicia uma breve reflexão sobre o fato de não conseguir chorar a morte de Jaime, mas inesperadamente a interrompe, ao ser abraçada por Héctor, para enunciar algo que deveras o seu corpo sente: “un fuerte aroma a naftalina”.

Este “chamado do corpo” seria, então, o artifício narrativo que, segundo Yelin, forjaria o efeito de uma voz “demasiado vaga”, imprecisa ou vacilante, uma vez que, nesta convocação do corpo, se suspendem justamente o gesto reflexivo e o tom confidente que, por suposição, poderiam conferir um sentido -lógico, totalizante- à narrativa. Por conseguinte, tendo em vista que, a partir das ideias de Nancy (2017), foi possível investigar de que maneira os romances de Meruane e Schweblin logravam recuperar em suas narrativas uma certa *indistinção* entre corpo e mente; de maneira semelhante, torna-se oportuno observar o modo como esta interrupção do pensamento na narrativa de Havelio recorda, uma vez mais, que este não prescinde de um corpo, fazendo esta *indistinção* operar no momento em que o pensamento ‘interrompido’, em realidade, é ‘chamado’ para abrir-se a um sentido outro, que não exclusivamente racional: *o sentido do corpo*.

Para melhor compreender o que seria este *sentido* do corpo na obra de Havelio, convém -tal qual o termo “paraísos”- explorá-lo em sua polissemia, isto é, pensá-lo -ao mesmo tempo- em suas duas acepções possíveis, enquanto “senso” e “sensação”, os quais confluem num mesmo plano: tanto a faculdade *intelectual* de conceber uma ideia abstrata sobre algo, como, também, a faculdade *sensível* de experienciar uma sensação provocada por um estímulo físico. Eis o modo pelo qual se propõe pensar este *sentido* do corpo na narrativa de Havelio que, numa perspectiva essencialmente racionalista, provavelmente seria taxado tão somente como um *não* sentido, já que -como mencionado acima- este quase nunca alcança uma totalidade.

A julgar pelo que foi exposto no segundo capítulo, em que se propôs pensar a categoria de pessoa enquanto um dispositivo de “estratificação” cuja função seria -nos termos de Deleuze e Guattari- limitar o corpo à totalidade de um organismo, de um significado, de um sujeito, torna-se possível inferir o motivo pelo qual este *sentido* do corpo em *Paraísos* se caracteriza, ao contrário, por uma certa incompletude que reverbera por toda estrutura narrativa, tendo em vista que a voz narradora *não* configura um corpo organizado, significado, sujeito. Consoante à cena em que a protagonista descreve o

próprio cansaço em seu primeiro dia no Hotel Fénix, nessa descrição é possível reconhecer nada mais que fragmentos ou indícios de um corpo que raramente parece se constituir em sua totalidade (NANCY, 2017, p. 27):

De vuelta en la pensión, me tiro en la cama boca abajo.  
Casi una siesta. Simón se la pasa jugando con el gato motorizado sobre mis piernas, mi espalda, mi cabeza, como si fueran caminos de montaña. Siento mi cuerpo, grande, dolorido y húmedo, las uñas rasguñando la carne, el cuello duro, el culo mojado. Así estoy, un buen rato, abandonada, hasta que Simón se queda dormido a mis pies. Me doy vuelta y prolongo el letargo imaginando países en las grietas del cielo raso. (HAVILIO, 2012, p. 44)

Dessa forma, se o dispositivo de pessoa assevera uma ordenação do corpo, controlada por um sujeito cerebral “senhor de si”, esta passagem afigura relatar o oposto: um corpo parcial, fragmentário, autônomo ao qual a voz narradora se rende, sem a pretensão de dominar as suas partes numa unidade inteligível, tal como parece proceder em relação à própria estrutura narrativa. Nesse sentido, a narrativa de Havilio estabelece uma relação com a obra de Nancy, quando este esclarece que os 58 breves fragmentos que compõem o seu livro são justamente esses “indícios” do corpo, que escapam de qualquer totalidade ou unidade, pois, enquanto tal, o corpo: “nunca está asegurado, se deja presumir pero no identificar” (NANCY, 2017, p. 26). De maneira semelhante, é interessante observar que, apesar do romance *Paraísos* apresentar traços constantes do corpo da protagonista, ainda assim, não é possível confiná-lo em uma identidade, corroborando o caráter ‘vago’ que se atribui à voz narradora e, por conseguinte, à própria obra.

Com respeito a isso, cabe mencionar o episódio em que a voz narrativa parece experienciar o ápice da fragmentação de seu corpo, quando se encontra sob o efeito de morfina. Por ser *quase* veterinária, a personagem feminina é indicada por Canetti, um funcionário do zoológico, a aplicar morfina duas vezes ao dia em Tosca, uma das líderes da ocupação no edifício “el Buti”, que possui um tumor maligno alojado na nuca. Sendo assim, em uma dessas ocasiões, quando já mora no edifício, a protagonista decide injetar o restante de morfina em si, tornando-se um desafio a este corpo ‘desconcertado’ deslocar-se até o seu apartamento:

Dónde estabas, nena, dirá Tosca y voy a sonreír, por primera vez soy yo la que la desconcierta. Una sonrisa que

me viene desde adentro, rugida. Me voy, no sé si me despido, las piernas flojísimas (...)

Avanzo torpe, contra esta densidad desconocida. La agitación me obliga a detenerme para tomar aire. Me llevo una mano a la frente y me sorprende el sudor. En el descanso del primer piso, respiro hondo y me digo que no puede ser tanto aturdimiento con tan poco. Tomo impulso y enseguida me ahogo, siento las mejillas como bolas de fuego.

Llego al departamento en cuatro patas. Acostada boca arriba, el techo se me escapa. También Simón, cada vez más lejos de mis pies. Cierro los ojos y la cabeza entra en revolución. Todo se vuelve un tanque sin fondo del color de la morfina, un mar amarillo, sucio y burbujeante. Me toco el brazo pinchado pero no lo siento, ni el brazo, ni la pinchadura, ni la vena, nada. Sólo un sopor prolongado y una multitud de partículas corriendo por la sangre a la velocidad de la luz. (HAVILIO, 2012, p. 190)

Por conseguinte, é significativo que a narrativa se prolongue na descrição detalhada dessa cena na qual o “chamado do corpo” da personagem se acentua em seu *sentido* anônimo, fragmentário e desordenado. Neste viés, concorda-se com Yelin que, em seu artigo “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente” (2019), constata a capacidade da escrita ficcional contemporânea em produzir um pensamento do corpo, como um “pensar impessoal” para além de um “eu-sujeito”, que coloca em xeque a noção de corpo homogêneo, identificável, isto é, conformado em um organismo (YELIN, 2019, p. 106):

Esa desintegración permite que en ocasiones se perciba la emergencia de una vitalidad que no se puede asignar a ningún viviente; eso sucede cada vez que una voz no atina a decir yo, cada vez que una descripción corporal pierde de vista la especificidad humana, cada vez que un diálogo se funde con el continuo del relato, desenfocando al sujeto de la enunciación, cada vez, en fin, que la prosa se flexiona para que allí emerja un cuerpo desorganizado, despersonalizado, un cuerpo pensante. (YELIN, 2019, p. 106)

Outrossim, mais do que pôr em xeque a noção de um corpo homogêneo, em seu artigo, Yelin argumenta que, ao fazer emergir esse corpo pensante como centro do relato, essa escritura *do* corpo assinala o modo pelo qual o pensamento latino-americano recente logra refletir acerca das políticas do vivente, permitindo vislumbrar novas formas de

subjetividades não-humanas, de maneira que a vida possa pensar-se por si mesma (YELIN, 2019, p. 101). Estas ideias ajudam a elucidar como o corpo desorganizado, despersonalizado e sobretudo *pensante* da voz narrativa de *Paraísos* afigura engendrar um modo de existência outro, impessoal e *singular*, que não concerne à incorpórea categoria de pessoa e tampouco aos seus dispositivos pré-estabelecidos de subjetivação e identificação. Fora dos contornos dessa categoria, a voz narrativa se torna, então, inapreensível a uma leitura que ocorra nesses termos, o que pode gerar o mencionado mal-estar. Entretanto, para sobrepujar esse mal-estar inicial, recomenda-se um olhar distinto à voz narrativa de *Paraísos*, tendo em mente que o ato de suspender a reflexão para atender a um chamado do corpo, eximindo-se de proferir verdades e análises sobre si mesma, não significa que a protagonista esteja se abstendo de exprimir seu entendimento e seu sentimento sobre o que lhe sucede, mas sim que ela o faz de uma maneira própria, singular, inesperada, através de seu corpo pensante.

Neste viés, se por um lado, tal como interpreta Favaro, a protagonista “no logra reaccionar y entender lo que está pasando” (FAVARO, 2017, p. 345) quando ocorre a morte de Jaime; por outro, há momentos em que *sim* ela relata, sente e pensa a sua ausência. Entretanto, muitas vezes, esta é uma ausência que se relata através da materialidade dos corpos e se denota, por exemplo, na constatação da protagonista de que a corporeidade de Jaime deixou de existir e não mais toca outros corpos:

(...) con los días, empecé a notar fuerte su ausencia. Me faltaban sus manos para hacer arrancar la bomba de agua, para luchar contra las ratas, también, aunque ya casi no lo hiciera, para tocarme. Hacía un año largo que no hacíamos el amor, ni siquiera caricias, el contacto físico se reducía a los roces accidentales en la cama, en el baño, bajo el marco de alguna puerta. Ahora que no estaba, me agarró como una fiebre nueva. Una calentura que tuve que calmar masturbándome mucho, todas las noches, dos o tres veces. Casi siempre pensando en el último Jaime, el del cajón; otras me excitaba con abstracciones, en la oscuridad. Pajas nerviosas, llenas de furia. Después se me pasó y volví a olvidarme del sexo como antes. (HAVILIO, 2012, p. 30)

A partir desse trecho, em que a narradora percebe a ausência do toque de Jaime tanto na “fiebre” que lhe toma o corpo quanto na alteração da dinâmica dos corpos que ocorre em sua própria casa, é possível uma vez mais estabelecer uma relação com a teoria de Nancy, quando o filósofo afirma que o corpo é capaz de sentir porque a alma se encontra estendida por todas as suas partes tocando o mundo sensível, como parece estar

no corpo da protagonista, que sente através dele. Em virtude disso, por ser a extensão da alma, a ponto de coincidir com ela indistintamente, Nancy explica que:

El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir. (...) Sin embargo, la que siente es el alma. (...) (NANCY, 2017, p. 15).

Sendo assim, além de constituir um corpo desorganizado, despersonalizado e pensante, esta perspectiva de Nancy possibilita depreender a personagem feminina a partir de novos atributos: na qualidade de um corpo “hablante, soñante, imaginante” que, afastando-se de qualquer estado de indiferença, em realidade, “no para de sentir”. Mais que isso: este é um corpo que -ao sentir- logra produzir *sentido* sobre o que lhe acontece. Dessa forma, torna-se oportuno aclarar que, de modo algum, o corpo pensante da voz narrativa se mostra absolutamente incólume frente aos acontecimentos que se sucedem no romance. Ao contrário, constata-se que este corpo pensante percebe o mundo sensível e se afeta às mudanças que ocorrem ao seu redor, tal qual se descreve na primeira noite no edifício “el Buti”:

La primera noche no duermo casi nada. O nada de nada, no estoy segura. Permanezco despierta con los ojos cerrados, simulando un sueño. En alerta. Acostumbrarme a los ruidos me toma hasta el amanecer: gritos, chirridos, portazos, peleas, teléfonos que nadie atiende. Se oye el rumor de varias conversaciones superpuestas, reales, televisivas, apenas discernibles. Y de pronto, una voz que se despega del resto: mierda, puta, nena, dale, Beto. Rápido el murmullo vuelve a ese nivel de presencia velada y permanente. El mundo exterior también se pronuncia: frenadas, motores, pisadas, explosiones y sirenas. Pero lo que me impide dormir más que nada sumándose al insomnio de los últimos días, no son los ruidos de la calle ni las músicas ni las conversaciones sino esos extraños rumores que se producen en las entrañas del edificio y que a veces creo que están en mi cabeza. Sonidos metálicos, de viento, cadenas, zumbidos, chisporroteos, como secreciones de un organismo descompuesto. Y aunque pueda suponer el origen, cañerías rotas, ventilaciones perforadas, artefactos eléctricos moribundos, lo cierto es que juntos componen un eco alucinado y agobiante imposible de ignorar. (HAVILIO, 2012, p. 104)

Nesta cena, em que a voz narradora descreve a sua dificuldade de entregar-se ao sono em meio aos rumores estranhos que o edifício ocupado produz, nota-se que o corpo pensante da protagonista não permite que ela simplesmente se conforme passivamente às mudanças que ocorrem na narrativa. Assim, ao invés de resignado, este é um corpo que se encontra “en alerta”, *sentindo* os novos ruídos que produzem os outros corpos a fim de apreendê-los para se acostumar a eles. Dessa forma, ao evidenciar a extensão do corpo pensante da protagonista que se desdobra no mundo sensível, no contato com os outros corpos à sua volta, esta sequência narrativa deslinda também o modo como essa escrita *do corpo* -tal qual uma força centrífuga- pode impulsionar a narrativa em primeira pessoa a uma certa impessoalidade em que a escrita centrada no “eu” se distancia de seu eixo e se amplifica para uma escrita *da vida*<sup>19</sup>, abrindo-se para seus fluxos, seus rumores, seus sentidos.

Ademais, a capacidade que os estranhos rumores do edifício “el Buti”, ainda que inanimados, têm de afetar a protagonista, a ponto desta não mais saber se os sons estão dentro ou fora de sua cabeça, parece ser justamente a condição que possibilita uma experiência do *acontecimento*, no qual as pessoas e as coisas da narrativa se liberam de seus papéis binários de sujeito/objeto e agente/paciente para serem tão somente corpos ou *singularidades* que se atravessam e se afetam mutuamente, num encontro que -fora dessas categorias- é sempre impessoal e singular. Por conseguinte, para Deleuze e Guattari, o *acontecimento* só se torna uma experiência possível quando se produz uma linha de fuga do chamado “plano de organização ou de estratificação” -onde estão confinados os corpos na forma de um organismo, de um significado, de um sujeito- para daí se construir *um plano de imanência ou de consistência*, onde não mais se perfaz a organização dos corpos em formas estratificadas, mas se produz a *composição* dos corpos em agenciamentos, afetos, devires, solapando as noções de sujeito e objeto (DELEUZE, GUATTARI, 2008, pp. 59-60). Sendo assim, conforme diferencia Deleuze, se por um lado, o plano de organização pressupõe uma dimensão a mais, transcendente, oculta, onde se forjam os modelos de subjetividade e objetividade que se sobrepõem à dimensão material, impondo-se na materialidade dos corpos, por outro

---

<sup>19</sup> Para Yelin, este deslocamento em direção a uma escrita da vida estaria relacionado a uma espécie de atualização das escrituras íntimas que proliferaram nas últimas décadas na América Latina, configurando o movimento que Alberto Giordano intitulou como “el giro autobiográfico” da literatura. Nesta atualização do “giro autobiográfico”, a escrita subjetiva tradicional -centrada num eu-sujeito pensante- daria lugar a uma escrita experimental mais interessada em registrar o entorno e as sensações que ele pode gerar quando em contato com este “eu” (YELIN, 2019, p. 102).

um plano de imanência não dispõe de uma dimensão suplementar: o processo de composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá. É um plano de composição, e não de organização nem de desenvolvimento. [...] Não há mais formas, mas apenas relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes da força anônima (DELEUZE, 2002, p. 133).

Tendo em vista, portanto, que um *plano de imanência* consiste em um *único* e mesmo plano da vida, tanto para os seres animados quanto para os inanimados, sejam estes naturais ou artificiais (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 39), conforme buscou-se evidenciar neste tópico, é interessante perceber como, na narrativa de Havelio, a protagonista afigura ela própria ser uma força vital excêntrica que logra engendrar uma sorte de *plano de imanência* no romance. Mais especificamente, este *plano* decorreria da voz anônima que ecoa da extensão de seu corpo pensante que, enquanto tal, não anula apenas a lógica binária que separa mente/corpo, mas também dissipa os dualismos que delimitam uma vida interna (subjetiva, imaterial) de outra externa (objetiva, material). Deste modo, assim como na cena supracitada a protagonista *compõe* em agenciamento com os rumores do edifício “el Buti”, de maneira que não mais se distingue uma dimensão externa e interna entre estas duas singularidades, pode-se afirmar, como o faz Deleuze, que o plano de imanência é tão somente *uma vida* (DELEUZE, 2002, p. 12) impessoal e singular que *acontece* e se atualiza incessantemente nas singularidades em afeto:

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. (DELEUZE, 2002, p. 14)

Parafrazeando as palavras de Deleuze, em “A imanência: uma vida”, se se pensa especificamente na protagonista de *Paraísos*, é plausível concebê-la enquanto uma *singularidade* impessoal porque no romance, de algum modo, a sua vida individual (subjetiva) se apaga em favor de uma vida neutra que, embora não tenha nome, não se confunde com nenhuma outra, tornando-se “essência singular, uma vida...” (DELEUZE, 2002, p.14). Isso porque, conforme acrescenta Esposito, a *singularidade* não se refere, de modo algum, à ideia de uma individualidade subjetiva, ao contrário, ela prefigura um ser

impessoal, isto é, que não coincide com nenhuma das pessoas do discurso, esquivando-se de qualquer molde que encarcere as distintas formas de existência em um sujeito pré-estabelecido (ESPOSITO, 2017, p. 244). Eis a maneira pela qual a protagonista anônima de *Paraísos* parece exceder os processos de subjetivação da categoria de pessoa, sem que ela possa ser confundida com ninguém: firmando-se *não* numa identidade, mas sim numa singularidade impessoal, ou melhor, numa *impessoalidade singular*.

Por fim, para concluir esse tópico, torna-se oportuno aclarar algo mais acerca da passividade atribuída à protagonista frente aos *acontecimentos* de *Paraísos*. Em *Lógica do sentido* (1974) e *Diálogos* (1998), quando Deleuze afirma, por exemplo, que “os acontecimentos se efetuam em nós, esperam-nos e nos aspiram” (DELEUZE, 1974, p. 151), para evidenciar o seu caráter pré-individual, impessoal e inevitável, como é o fluxo da própria vida e da morte, isso não significa de modo algum que as *singularidades* ou os corpos em afeto devam apresentar uma postura resignada frente aos acontecimentos. Ao contrário, para além das noções de agente ou paciente, compreendendo o caráter implacável do *acontecimento*, para o filósofo francês, “resta-nos, sempre, sermos dignos ao que nos acontece” (DELEUZE, 1998, pp. 53-54), isto é, *contra-efetuar* o *acontecimento*. Este gesto de *contra-efetuação*, por sua vez, implica identificar-se com o *acontecimento*, amá-lo, para dele extrair algo do qual se possa renascer (DELEUZE, 1974, p.152). Haja vista que os *acontecimentos* da narrativa de *Paraísos* parecem desencadear-se dessa forma implacável e acidental, ao passo que impulsionam a protagonista a começar uma nova vida com o seu filho Simón, a proposta do tópico a seguir será justamente pensar este ímpeto de sobrevivência que impulsiona a personagem feminina como uma de suas estratégias de *contra-efetuar* os *acontecimentos* da narrativa em direção a uma nova vida: distanciando-a ainda mais de uma posição meramente resignada no romance.

### **Contra-efetuar o acontecimento: recriar-se em direção a uma nova vida**

*Ese dejarse llevar y aparentemente no tomar decisiones tiene un lado estratégico en su vida, en la visión de mundo. Hay muchas decisiones que ella toma sobre las que no habla, pero elige contar sobre las que no tiene decisión.*

“Sobrevivir en el paraíso”, Iosi Havilio

Na entrevista “Sobrevivir en el paraíso”, para a Editora Eterna Cadencia, já mencionada neste capítulo, ao ser perguntado sobre “como muda a protagonista que sai

de viagem em *Opendoor* e regressa em *Paraísos*”, Havilio responde que a diferença está no fato de que, em *Opendoor*, a personagem sai sozinha e, em *Paraísos*, ela volta à cidade de Buenos Aires com um filho. Simón é uma criança de aproximadamente quatro anos que quase não fala durante toda narrativa. Por isso, tudo que se sabe sobre ele se apresenta a partir do olhar dessa narradora-mãe que o observa atentamente, buscando decifrar os seus sentidos, tal como nesta cena em que estão num parque cerca do Hotel Fénix:

Ahora, delante mío, una secuencia me baja a tierra: Simón corre con el globo que se le suelta de la mano, queriendo recuperarlo se tropieza y cae de bruces sobre las piedritas. Primero me mira, después llora. No lo socorro. Se para solo y viene hacia a mí pintado entero de naranja. Se toca la rodilla, le duele. Un raspón largo, superficial pero largo. De esos que impresionan. Y no se distinguen bien los límites porque el rojo de la piel despellejada se confunde con el color de la arcilla. Me ensalivo la palma de la mano y se la paso por la herida, Ay, ay, se sobresalta, le arde. No es nada, digo, y él se acurruca a mis pies recogiendo las piernas como un perro mojado. (HAVILIO, 2012, p. 52)

Entretanto, mesmo com seu empenho em desvendar essa criança que -como nesse excerto- às vezes se assemelha tão somente a um animal indefeso, nota-se que a protagonista ocasionalmente se equivoca e se surpreende com a percepção e as atitudes do próprio filho que está atento ao que sucede ao seu redor e, à sua maneira, procura se adaptar às mudanças. Na narrativa, ilustra-se notadamente essa surpresa materna frente ao desembarço do filho no momento em que Simón vivencia uma mudança significativa em sua rotina e passa a ficar todas as tardes a cargo de Iris no hotel Fénix:

Un rato antes me encuentro con Iris en la puerta principal [del zoológico] para hacer la posta. Yo entro, ella sale, Simón pasa de manos. El arreglo es que va a cuidarlo durante las horas que yo trabaje, a cambio voy a cocinarle por las noches. No quiere nada más, de plata, ni hablar. (...) Simón facilita las cosas, me alejo unos pasos y le da la mano en señal de confianza. A veces siento que lo subestimo, debe ser por su tamaño, su parquedad, todo eso que me hace creer que piensa menos de lo que piensa. Me confundo. (HAVILIO, 2012, p. 65).

A respeito dessa relação entre mãe e filho que se notabiliza no romance, nesta mesma entrevista, Havilio acrescenta que, ao se considerar *Paraísos* um romance que, de algum modo, assinala um mundo “selvagem”, das árvores, dos animais, do Zoológico, o

ato de criar e proteger o filho ainda pequeno é o que há de mais animal enquanto experiência na narrativa e esta seria a verdadeira viagem da protagonista, conforme esclarece autor: “Es otro viaje. La ciudad no es importante, pero es el viaje de la crianza. Que es de lo que menos se habla, pero es lo que motoriza todo” (2012). Esta afirmação do escritor novamente parece delatar o caráter restrito que envolve certas análises literárias acerca desta obra, as quais se limitam a associar a protagonista a um puro estado de resignação, ao passo que acabam por negligenciar isso que “motoriza todo” na narrativa.

Em contrapartida, a partir de uma perspectiva impessoal do *acontecimento*, “isso que motoriza tudo” afigura ser justamente a pulsão de vida que permite à protagonista desviar-se de uma condição resignada para -nos termos de Deleuze- *contra-efetuar* os *acontecimentos* da narrativa, engendrando assim uma estratégia de sobrevivência para ela e para seu filho que não visa apenas a preservação a vida, mas que possibilita a eles criarem continuamente uma vida nova para si, ainda que em meio ao desamparo e à precariedade que cercam a existência destes dois personagens. Sendo assim, haja vista que os *acontecimentos* atravessam incessantemente as singularidades sem que estes possam ser relacionados numa lógica binária que caracteriza agente/paciente, a morte da Jaime desponta como este primeiro grande *acontecimento* da narrativa, que se desencadeia de maneira implacável na vida da protagonista, convocando-a a defrontá-lo. A protagonista, no que lhe concerne, aparenta estar ciente dessa mudança inesperada que se inicia e pondera:

Habíamos vivido los últimos cuatro años en esa casa, moviéndonos cada vez menos, saliendo lo imprescindible. Sin sobresaltos, dedicaciones, ni grandes aventuras. De hecho, habíamos formado algo bastante parecido a una familia. Una familia a su modo armoniosa. Compartíamos desayunos, almuerzos y cenas. Una familia sin roces, cada cual en su mundo. Ahora, las cosas cambiaban necesariamente y mi rol estaba por verse. (HAVILIO, 2012, p. 28)

À semelhança do que ocorre em outras ocasiões da narrativa, neste excerto, é interessante observar a capacidade da protagonista de compreender com certa clareza a contingência do momento em que vive, o que permite a ela considerar que não lhe resta nada mais além de se conformar à mudança inevitável, colocando-se em suspenso até que se descubra seu novo papel na família, sem seu companheiro Jaime. Por isso, embora essa

atitude da protagonista inicialmente evoque um estado de pura resignação, de maneira alternativa, pela ótica impessoal do *acontecimento*, é possível inferir que tal postura -em realidade- instaura na narrativa um modo próprio de *contra-efetuação* que, consoante ao que explicita Esposito, consiste numa complexa concepção deleuziana que pressupõe dois movimentos distintos: “por um lado, o indivíduo se identifica com o *acontecimento* impessoal, mas por outro é capaz de fazer-lhe frente” (ESPOSITO, 2009, p. 205). Como já foi assinalado, para Deleuze, “identificar-se com o *acontecimento*” relaciona-se justamente à necessidade de entender o caráter pré-individual e inevitável do *acontecimento*, de maneira que, a partir disso, se possa querer algo *no acontecimento* que, implacável, já está dado de antemão, à espera das singularidades que o carregam. Sendo assim, nas palavras do filósofo francês, querer o *acontecimento* significa, com efeito, desejar “alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece” (DELEUZE, 1974, p.152), para assim “fazer frente” ao *acontecimento*, isto é, ser digno dele:

(...) agentes ou pacientes, quando agimos ou sofremos, resta-nos, sempre, sermos dignos do que nos acontece. (...) *Amor fati*, querer o acontecimento, nunca foi se resignar, menos ainda bancar o palhaço ou o histrião, mas extrair de nossas ações e paixões essa fulguração de superfície, contra-efetuar o acontecimento (...) (DELEUZE, 1998, p. 53)

De modo correspondente, em *Paraísos*, este gesto primeiro da protagonista de conformar-se ao que lhe acontece afigura ser o que, posteriormente, lhe oportuniza extrair algo de suas ações para “fulgurar” frente a cada mudança da narrativa, sobretudo, a partir do momento em que se converte em uma “sem-teto” e decide, então, voltar a Buenos Aires com seu filho nos braços para iniciar uma nova vida. Por conseguinte, assim como Deleuze procura deixar claro que o ato de *contra-efetuação* nada tem a ver com resignar-se, visto que para o filósofo a resignação, ademais, estaria associada a uma sorte de ressentimento *contra o acontecimento*, no qual se capta o que acontece tão somente como algo “injusto e não merecido (é sempre culpa de alguém)” (DELEUZE, 1974, pp. 151-152), convém destacar como esta perspectiva deleuziana aparta ainda mais a protagonista de um estado de pura resignação na narrativa. Isso porque, mesmo sendo praticamente expulsa de sua casa em *Opendoor*, desde sua chegada ao hotel Fénix até a sua instalação definitiva no edifício “el Buti”, já empregada no reptilário do zoológico da cidade, não prevalece na voz narradora qualquer teor de ressentimento a respeito das mudanças que lhe ocorrem. Ao contrário, ainda que a protagonista não seja, de nenhum modo, enfática

em suas condutas -a ponto de demonstrar de fato “querer o acontecimento”- e inclusive hesite algumas vezes, demonstrando um cansaço legítimo diante de tantas mudanças que o ritmo da cidade impõe, é notável que, sem render-se a uma condição ressentida, essa personagem logra fazer frente aos *acontecimentos* da narrativa, sendo digna ao que lhe acontece.

Tendo em vista que, no caso da protagonista de *Paraísos*, este processo de *contra-efetuação* não se dá de maneira linear, de início, verifica-se uma breve hesitação da personagem frente a sua nova vida, por exemplo, na primeira noite em que ela irá aplicar morfina em Tosca, após um dia exaustivo de trabalho no zoológico, quando ainda está hospedada no hotel Fénix. Mas, ao ver o personagem Canetti, sua condição hesitante não perdura e tampouco evolui para um ressentimento:

La primera noche me acompaña Canetti. Me pasa a buscar por el hotel pasadas las diez, cuando ya no tengo fuerzas para nada. Me siento verdaderamente molida, Simón, las horas de pie, el mal sueño, esta vida nueva que no me esperaba y que empezó así de golpe, sin aviso. No sé por qué no me arrepiento mientras puedo, de hecho ensayo mentalmente excusas para no ir, que el chico tiene fiebre, que prefiero no dejarlo solo, que estoy descompuesta, con vómitos, lo mejor va a ser que busque a otra persona, debe estar lleno de enfermeras por el barrio. Pero cuando Canetti aparece sonriente, recién bañado, con una camisa a cuadros que debe tener más o menos mi edad, tan seguro de estar haciendo una buena acción, me trago las palabras y dejo que las cosas pasen. (HAVILIO, 2012, p. 87)

Logo, a despeito de seu arrependimento inicial, não tarda muito para que a protagonista se adapte à sua nova rotina na cidade. Rotina esta que consistia em cuidar de seu filho, trabalhar um turno no zoológico, enquanto sua amiga Iris ficava com Simón, além de aplicar morfina duas vezes ao dia em Tosca no edifício “el Buti”:

El resto del día, más o menos igual al anterior: a las dos, posta con Iris en la entrada del zoológico, mundo de niños y reptiles hasta las seis y media, regreso a la pensión, preparar la comida, dormir a Simón antes de las diez, otra vez Tosca y paseo nocturno en soledad. A fuerza de repeticiones, todo eso que unas semanas atrás me parecía un absurdo, ahora me resulta de lo más normal. (HAVILIO, 2012, p. 95)

Além de ir em conformidade ao que lhe acontece, transfigurando em “lo más normal” aquilo que a princípio lhe parecia absurdo, nota-se também que, ao dizer “sim” ao *acontecimento* -a exemplo de quando parte com Canetti-, este ato oportuniza à protagonista algo mais: não apenas conhecer Tosca, mas também conhecer o edifício de sua futura morada, mediante um convite desta mesma personagem. Residir no edifício “el Buti” configura mais uma mudança à qual mãe e filho prontamente se adaptam na narrativa: “pasa una semana sin que pueda darme cuenta y es como si viviéramos así desde siempre” (HAVILIO, 2012, p. 107). Dessa forma, deixar que “las cosas pasen”, identificando-se com os *acontecimentos* -por repetições ou por contágio-, sem se opor ao que acontece, sem buscar manter o controle sobre o *acontecimento*, parece ser o que franqueia a narrativa a uma sucessão de episódios à primeira vista fortuitos, mas que, em realidade, revela nada mais que o fluxo impessoal e anônimo da vida, sobre o qual as singularidades não têm real domínio, ao passo que podem dignamente contra-efetuá-lo. Eis o que realizam mãe e filho nestes episódios, uma vez que eles sobrevivem, ainda que de maneira precária, à medida que vão recriando para si novos modos de existência a cada mudança em meio aos paraísos que povoam a periferia de Buenos Aires.

Sendo o ato de criar o filho o que “motoriza tudo”, observa-se que o momento de maior tensão na narrativa se dá quando a protagonista, pela primeira vez em sua vida, se depara com Simón gravemente doente e, uma vez mais, é convocada a *contra-efetuar* um *acontecimento* que -de maneira inevitável- a atravessa. À esta altura, outras duas mudanças importantes já sucederam na narrativa. Uma delas é a volta de sua ex-amante Eloísa que de súbito encontra a protagonista nas ruas de Buenos Aires e, a partir daí, elas voltam a se encontrar esporadicamente no decorrer da narrativa. A outra mudança refere-se a Simón, que não pode mais ficar com Iris, uma vez que esta assume mais um turno no zoológico. Desse modo, ele passa a ficar com Herbert, um garoto de onze anos que mora no mesmo prédio ocupado com sua mãe enfermeira Sonia e com seu pai Mercedes, o traficante do Buti. À vista disso, depois de permanecer a noite toda em uma festa com Eloísa, deixando Simón aos cuidados de Herbert, a protagonista -ainda sob os efeitos do álcool ingerido na noite anterior- retorna ao Buti e encontra seu filho prostrado, ardendo em febre:

El cuadro me desconcierta: Simón tiritita boca arriba, Mercedes fuma junto a la puerta, otra mujer espía en la penumbra, Sonia me asusta, Herbert, pálido, la espalda contra la pared. Todo me da vueltas, adentro pero también afuera, el ropero, las caras, el balde, la lamparita que

cuelga del techo que cada vez que miro me deja ciega por un rato. Ciega, tonta, perdida. Por fin reacciono y me arrodillo. Tomo las manos de Simón, frías, sudorosas, digo: Simón, Simón. Le quito el pañuelo mojado, le beso los ojos, la frente, hierve. (HAVILIO, 2012, p. 239)

Nesta cena, a princípio, evidencia-se o modo como -“adentro” e “afuera”- os mal-estares atravessam o corpo pensante da protagonista, de maneira que as dimensões interna e externa do romance confluem em um único e mesmo plano imanente da vida. Por conseguinte, nesta experiência intensa, constata-se novamente o fato de que o gesto de *contra-efetuação* da personagem-mãe não se sucederá de imediato, mas sim de forma progressiva, uma vez que ela, num primeiro momento, se desconcerta com respeito a esse *acontecimento* inesperado que envolve Simón. Entretanto, mesmo que de início a protagonista se sinta “ciega, tonta, perdida” e, por alguns instantes, nela desponte sim uma sensação de ressentimento no qual ela busca encontrar um culpado pela situação, em realidade, este é apenas um estado transitório que precede o seu gesto de *contra-efetuação*. Isso porque, na narrativa, é notório que aos poucos a personagem vai tentando assimilar e entender a situação a fim de ponderar o melhor a se fazer *no* acontecimento para salvar a vida de seu filho:

Pasan las convulsiones, nos calmamos un poco, decido llevarlo a un hospital. Inquieta, contrariada, Sonia se pone a caminar por el cuarto hasta que la veo agacharse en un rincón y le oigo decir como iluminada: Esto es. Viene hacia donde estoy mostrándome una pelotita ocre que toma entre el índice y el pulgar. Seguro que se tragó un venenito, dice con la excitación del que revela un enigma. Preguntale, me pide como si debiera traducirle a otro idioma. No entiendo bien de qué habla, igual intento pero Simón está ido, en otra realidad. Insisto un par de veces y al final asiente con la cabeza. Que sí, que se comió una de esas bolitas que ahora veo desparramadas por el piso de la habitación como munición vieja, sin explotar. Sonia dice que hay que ver cuántas se metió en la boca. Le pregunta a Herbert. Conmigo seguro que no, quizás fue antes de que yo llegue, disse y me mira. Tampoco recuerdo haber visto nada. Sonia me sugiere consultar a una curandera, no dice curandera sino una mujer que sabe sanar este tipo de cosas. Prefiero ir al hospital. (HAVILIO, 2012, pp. 241-242)

Estes “venenitos”, por conseguinte, pertencem à árvore paraíso que fica à frente do prédio “el Buti” cujos galhos adentram pela janela do apartamento da protagonista,

onde caem seus frutos venenosos ao alcance de Simón. Sendo assim, cogitando a possibilidade de uma possível intoxicação, com ajuda de seus vizinhos, a protagonista leva imediatamente Simón ao hospital público em que trabalha Sonia. À semelhança de um típico hospital público periférico, nesta sequência narrativa, delata-se a demora e o mau atendimento dos funcionários, bem como o desprezo dos médicos, que fazem pouco caso do possível envenenamento de Simón:

Con los resultados de los análisis en la mano volvemos a la guardia. En el camino veo pasar a la doctora que nos atendió sin el delantal, en ojotas y minifalda. Va apurada tecleando en el celular, la intercepto subiéndose al auto. Tarda en ubicarme, la ayudo: El chico de los venenitos, le digo. Ah, sí, disculpame, no te avisé, los de tóxico, así me dice, están en un congreso, vuelven mañana, así que hay que esperar. Tengo los análisis, digo y le muestro. Los glóbulos blancos están un poco altos, hay que vigilarlo, dice. Llévalo al jefe de guardia. Mientras tanto se va a quedar en observación. No te preocupes, va a andar bien, puede que sea un virus fuerte. O un pico de estrés, pero mejor sacarse las dudas. No termino de darme cuenta de si lo del estrés es en serio o en broma. (HAVILIO, 2012, pp. 246-247)

Sem que os médicos consigam diagnosticar os sintomas de Simón, este passará largas horas em observação no hospital com picos de febre, sem apresentar quase nenhuma melhora. Neste ínterim, a protagonista fica no hospital e, num dado momento, encontra-se com sua vizinha e enfermeira Sonia em seu turno de trabalho. Sonia, por sua vez, a conduz ao dispensário de medicamentos, um espaço reservado do hospital, de onde ela retira as drogas que são revendidas pelo seu marido Mercedes no Buti, a exemplo da morfina de Tosca. Neste encontro, ao contrário do que se possa imaginar, é interessante perceber que Sonia, apesar de ser enfermeira e ter acesso a uma série de medicamentos, prescreve à protagonista um método outro, alternativo à medicina tradicional, para curar Simón: “Hablé con la mujer, dice y aclara: La curandera. Ah. Me dijo que tenés que hacerle una infusión de corteza de paraíso. El antídoto en el veneno, suena razonable” (HAVILIO, 2012, p. 249).

A protagonista, no que lhe concerne, não demonstra estar totalmente segura sobre a infusão com a casca do tronco de paraíso, que deve ser da mesma árvore da qual se ingeriu os frutos venenosos. Não obstante, ela retorna ao Buti

para pegar uma muda de roupa limpa para Simón e conversa brevemente com Tosca que, aliás, lhe aconselha desconfiar dos médicos, porque “hablan por hablar” (HAVILIO, 2012, p. 250). Em seguida, levando em conta que -de acordo com a hipótese desta análise- a voz narrativa se constitui por este corpo pensante que se abre para um *sentido* outro, corpóreo, para além de um pensamento exclusivamente racional, torna-se pertinente observar como, ao ir embora do Buti, colocando seu gesto reflexivo em suspenso, sem confidenciar o que pretendia fazer, a protagonista afigura atender a mais um impulso anônimo de seu corpo que se tornará vital na narrativa: “en la vereda, camino a la esquina me acuerdo de Sonia, el paraíso y la curandera. Retrocedo unos metros, arranco un pedazo de corteza del tronco y me lo guardo en el bolsillo del pantalón” (HAVILIO, 2012, p. 250). Por conseguinte, quando a personagem-mãe chega ao hospital, novamente surpreende-se com a piora de Simón:

Entro a la sala y Simón está rodeado de enfermeras. Sonia me dice que me estaba por llamar. Volvió a subirle con todo. Pregunto en silencio, con los ojos, me contestan con una mezcla de desconcierto y desprecio. Me quedo al margen mientras le hacen una serie de prácticas, lo limpian con algodones, le ponen y le sacan el termómetro, le hacen tomar más jarabe rosado. Salgo al pasillo y abordo al primer doctor que me cruzo y el azar quiere que sea el jefe de guardia. Le digo de la fiebre, Sí, sí, ya está enterado. Vamos a ver cómo pasa la noche. Y me informa que ya le mandó a hacer unas placas para ver cómo están los pulmones. También dice que habló con la gente de toxicología y que no pueden ser las pelotitas esas. Hay que descartar una infección. Y que me quede tranquila, que lo están controlando, dice y se va. Se hacen las ocho y la cosa empeora. Simón vuelve a tener un pico de cuarenta. Le ponen un analgésico en el suero que lo deja medio bobo. No quiere comer, rechazan todo lo que le ofrezco. Le acaricio la frente, lo Consuelo al oído, le digo que ya va a pasar, empiezo a sentir miedo. (HAVILIO, 2012 p. 251)

Entretanto, apesar do medo, a protagonista toma uma atitude que nada condiz com um estado de passividade ou de pura resignação que a crítica costuma lhe atribuir. Por um lado, ignorando a indicação médica de que a condição enferma de Simón não estava relacionada com os venenos, e, por outro, reconhecendo uma certa negligência por parte dos funcionários do hospital, a personagem -enquanto mãe- decide, então, ela própria preparar a infusão com a casca de paraíso nas mediações do hospital e, sem demora, faz

com que seu filho a tome às escondidas para que nenhum enfermeiro veja. Mãe e filho passam a noite no hospital e pela manhã Simón acorda -para os médicos- “inexplicavelmente” recuperado:

La recuperación es notable. Mientras Simón se viste con la ropa que le traje, se arma una pequeña junta médica al pie de la cama. Entre sonrisas, cabeceos y cejas arqueadas, comparan los valores de ayer con los de hoy sin encontrarle una explicación válida. No lo hacen explícito pero me lo dan a entender. Los escucho conversar detrás mío, un murmullo que me hace partícipe sin llegar a integrarme del todo. Más de una vez estoy tentada de revelarles el secreto de la curación, la pócima de corteza de paraíso. Me callo por temor a quedar en ridículo. (HAVILIO, 2012, p. 259)

Dessa forma, se aparentemente, nesse trecho, uma vez mais, paira uma atmosfera apática, característica da protagonista, que prefere calar-se diante da junta médica, em compensação, pela perspectiva impessoal do *acontecimento*, é notável o modo como a personagem logra *contra-efetuá-lo*. Isto é, a partir das circunstâncias que lhe são dadas, em que se evidencia o desamparo estatal, a narradora-mãe consegue seguir seus impulsos e proteger seu filho da negligência médica do hospital público, dando a Simón a oportunidade de uma nova vida.

Antes de concluir esse tópico, é importante mencionar outro *acontecimento* que inevitavelmente atravessa a protagonista, sobretudo nos episódios finais do romance: a volta de Eloísa à sua vida. Pois, ainda que esta personagem seja colocada em segundo plano em *Paraísos*, cuja trama se centra mais na relação entre mãe e filho, é inegável o fato de que o reencontro com Eloísa depois de dois anos, nas ruas de Buenos Aires, acaba por afetar a narradora decisivamente:

El encuentro, tan inesperado, al mismo tiempo tan justo, me deja tildada. En lugar de seguir por mi camino, me refugio en el Botánico. (...) Intento recuperar rápido la cara de Eloísa antes de que se me borre, su nueva cara, la de ahora: más consumida, la boca chica, ese flequillo que le tapa la frente, las ojeras bien marcadas, entre el reviente y la madurez, la mirada como siempre, de inocencia a pesar de todo. (...) Quizás piense que sigo con Jaime, que me traje al viejo a la ciudad. Tampoco me preguntó por Simón, es muy posible que se haya olvidado. Hay cosas, personas, que uno no debería volver a ver. ¿Para qué? Tendría que existir un mecanismo que evite repetir situaciones del pasado, como en un juego, del casillero de

salida al casillero de llegada, sin vuelta atrás. (HAVILIO, 2012, pp. 111-112)

Para aclarar estas ponderações da protagonista é importante recobrar que, quando esta ainda morava em *Open Door*, a última conversa entre as amantes havia sido “curta e incômoda”, uma vez que -segundo a narradora- Eloísa odiava seu companheiro Jaime e seu filho ainda bebê (HAVILIO, 2012, p. 31). Entretanto, no decurso de *Paraísos*, nota-se que Eloísa não representa este passado que pura e simplesmente se repete: ao invés disso, ela configura um passado que em realidade retorna diferente, renovado, delineando um presente que -uma vez mais- impele a protagonista para uma nova vida.

Tendo isso em vista, de início, pode-se inferir que a volta de Eloísa se trata de um ‘passado renovado’, dado que, em *Paraísos*, a trama se apresenta em um outro contexto no qual as personagens não são mais as mesmas de *Opendoor*. A julgar pelas mudanças que sucedem na vida da protagonista, observa-se que o mesmo ocorre com Eloísa que, após deixar a casa dos pais no campo, vivencia uma série de experiências até se fixar em Buenos Aires, onde conhece Axel, um solitário e rico rapaz de origem judia com quem tem uma espécie de namoro. Ainda que de maneira atípica, estes dois personagens moram juntos, uma vez que Eloísa passa a residir no quarto dos fundos da mansão de Axel, a qual antes ele compartia com seus pais, que se mudaram para Miami. Por essa razão, ambas as personagens devem assimilar as mudanças que ocorrem em suas vidas. Neste novo contexto, uma mudança que se verifica evidente no relacionamento entre elas está na expectativa de um encontro carnal que, em *Paraísos*, nunca acontece, como ocorria amiúde em *Opendoor*. Deste último romance, restaram tão somente as festas -acompanhadas pelo consumo frenético de álcool e de drogas- que agora passam a realizar-se na mansão de Axel:

Más charla, más fernet y un porro viendo el programa de parejas del que me había hablado un rato antes. Aguantame que me doy una ducha, soy un asco, dice Eloísa en un momento y pienso que tarde o temprano volveremos a besarnos y a vernos desnudas. Hay veces que es lo que más deseo y enseguida no quiero saber nada. (HAVILIO, 2012, p. 204)

Sem a lascividade que caracterizava a relação das duas personagens em *Opendoor*, estas passam a se encontrar em festas, bares e restaurantes, até o momento em que Eloísa propõe algo inusitado à protagonista: que lhe ajude a roubar as joias dos pais de Axel que

estão no cofre da mansão. Eloísa, conhecendo bem os cômodos e os hábitos da casa, arquiteta o plano por completo e procura, de todos os modos, convencer a protagonista de que elas, com o dinheiro das joias, começariam uma vida nova:

No hay peligro de nada. Con uno solo de esos anillos estamos hechas. Para ellos es una propina. ¿Qué les puede hacer? Como no respondo, se envalentona y ensaya una frase que a ella misma la sorprende: Vas a ver, vamos a empezar una vida nueva. Eloísa se anima con lo que acaba de decir y repite las últimas palabras articulando mucho, como si hubiera encontrado el lema que precisaba: Una vida nueva, ¿te das cuenta? (HAVILIO, 2012, p. 293).

A ideia de “empezar una vida nueva” com a personagem central converte-se no lema que impulsiona Eloísa a empenhar-se no plano do roubo até o final da narrativa. É neste ponto de inflexão da narrativa que Eloísa se diferencia dos demais personagens da trama, já que ela parece ser a única que almeja algo para além da condição marginalizada a que os personagens de *Paraísos* estão submetidos, ainda que ironicamente seja por intermédio de um roubo. Em contrapartida, como de costume, a protagonista não esboça nenhuma expressão mediante o plano do roubo e inclusive considera que este pode ser nada mais que um delírio da jovem amiga. Entretanto a protagonista tampouco discorda ou diz “não”, ao passo que uma vez mais prefere “dejar que las cosas sigan su curso”: “ya veré” (HAVILIO, 2012, p. 293). Por conseguinte, tão implacável quanto a morte de Jaime e os demais *acontecimientos* que sucedem na vida da protagonista, é neste ponto que Eloísa parece se tornar ela própria um deles: um *acontecimiento* inevitável na vida da protagonista sobre o qual ela não tem controle. Dessa maneira, só resta à personagem central conformar-se ao que lhe acontece, ao ímpeto implacável de Eloísa, num novo gesto de *contra-efetuação*.

Eloísa, por sua vez, está obstinada e não desiste do roubo. Na data combinada entra em contato por mensagem com a protagonista que, alheia em seu mundo, está em casa dedicando-se a desenhar as mais variadas espécies de cobras, um hábito que adquiriu em Buenos Aires para amenizar a sua insônia recorrente. De modo análogo à cena em que -sem pronunciar a sua decisão- a protagonista retira, por impulso, as lascas do tronco da árvore paraíso, é interessante notar como novamente essa personagem, num primeiro momento, hesita e pondera participar ou não do roubo, quando inesperadamente um chamado do corpo, essa força vital sem nome, suspende sua reflexão e a impele a nada mais que dizer “sim” a Eloísa, ao *acontecimiento*:

Llega el viernes. Eloísa me cita a la una de la tarde. Una en punto, me escribe la noche anterior en el último de los siete mensajes que me manda. También dice: Todo listo conseguí guantes. No le contesto, me concentro en el dibujo de la serpiente con el libraco entre las piernas. La idea del robo me da vueltas en la cabeza y si bien casi siempre me suena irreal, un cuento más, por momentos me pongo práctica e intento visualizarlo. Pienso en las consecuencias, en las leyes y en lo social, también en los beneficios, el dinero que podría usar no sé bien para qué. Lo más sensato sería renunciar antes de que sea tarde. Cuando se me empiezan a cerrar los ojos y ya no me da el pulso para seguir calcando esta boa de un millón de escamas, localizo el celular a tientas y escribo dos segundos antes de arrepentirme: Bueno. (HAVILIO, 2012, p. 303)

Esta primeira tentativa de roubo acaba por não dar certo, pois Axel regressa de sua consulta ao psiquiatra antes da hora estimada. A protagonista, então, sugere que Eloísa execute o roubo sozinha, o que deixa a jovem furiosa. Por essa sorte de desentendimento, ambas ficam por semanas sem manter qualquer contato até que Eloísa volta à vida da personagem central, enviando-lhe uma mensagem para avisar que Axel viajaria para Miami. Com a casa vazia por uma semana, Eloísa retoma o plano do roubo como se nada tivesse acontecido e outra vez a protagonista assente. Quando se reencontram, a personagem central percebe Eloísa diferente: “otra Eloísa, una más, acelerada como siempre” (HAVILIO, 2012, p. 337). E ainda que se refira a uma mudança sobretudo na aparência física, torna-se oportuno mencionar que, no dia do roubo, pela primeira vez, Eloísa pergunta por Simón, o que pode ser um aceno para uma transformação ainda mais significativa por parte dessa personagem, embora não convença de todo a protagonista: “¿Cómo está Simón?, pregunta como si le importase. Te juro que no sé cómo hacés, yo ni en pedo tengo un hijo. Debe ser una historia ser mamá, ¿no?” (HAVILIO, 2012, p. 339).

Depois de beberem, comerem, fumarem, na mansão, apesar das dificuldades inesperadas que se apresentam no momento do roubo, por fim, nessa segunda tentativa, com a ajuda crucial da protagonista que encontra a chave do cofre, o plano de Eloísa se concretiza e elas logram retirar as joias da mansão de Axel. Ao saírem de lá, cai uma chuva densa e elas chegam ensopadas no prédio “el Butí”, onde Herbert e Simón dormem tranquilamente. Conforme presente a voz narradora, à semelhança do dia da inundação,

quando mãe e filho chegam ao hotel Fénix, é provável que esta chuva seja o prenúncio de um novo ciclo que se inicia no momento em que a narrativa, em contrapartida, alcança o seu desfecho:

Eloísa se desnuda en el medio de la habitación, se pone su remera con tachas y un pantalón de jogging que se arremanga varias veces para no pisarse. Estoy muerta, dice y se tira en la cama apretando contra la panza la cartera con las joyas. Se acurruca del lado de la pared a los pies de Herbert y Simón que duermen abrazados. Yo me siento igual de rendida pero me aterra cerrar los ojos y quedar atrapada en los círculos del insomnio. Para serenarme, me pongo a calcar lo que queda de la serpiente. La cabeza no tiene fin.

Ahora parece que dejó de llover. Se levantó un viento fuerte y las ramas del paraíso golpean contra la ventana dando latigazos. Tzas, tzas, tzas. Me cuesta creer que vaya a empezar una vida nueva. (HAVILIO, 2012, p. 347)

Nesta cena final do romance, se a cabeça da serpente desenhada pela protagonista não tem fim, o mesmo ocorre com a narrativa, que em sua estrutura não conduz os episódios teleologicamente para uma causa final, à medida que se abre para o fluxo contínuo da vida o qual se dá incessantemente nos *acontecimentos*. Dessa forma, assim como Deleuze afirma que ser digno do que acontece é, de certo modo, “tornar-se o filho dos próprios acontecimentos e por aí renascer” (DELEUZE, 1974, p. 152), de maneira correspondente, pode-se constatar como, no decorrer da narrativa, sobrepondo-se a qualquer estado de pura resignação ou de ressentimento, a protagonista logra renascer continuamente a cada *acontecimento*, *contra-efetuando* o que inevitavelmente lhe sucede, numa estratégia singular de sobrevivência que permite a ela -sempre que necessário- recriar para si e para seu filho uma nova vida. Sobre esta possibilidade de recriar-se, é pertinente ressaltar que, nas especificidades da cidade latino-americana dos anos 2000, esta “vida nova” afigura ser, muitas vezes, limitada e tão somente possível por vias duvidosas, a exemplo do roubo que empreende a protagonista. Entretanto, reafirmando a noção de ilha urbana de Ludmer, neste território ironicamente “paradisiáco” de Buenos Aires, à parte da sociedade, onde as oposições se dissipam, tampouco parece apropriado julgar o roubo de acordo com qualquer perspectiva moralista que definiria o que é certo ou errado. Dito isso, eis o *plano de imanência* que engendra o romance de Havilio, onde a nova vida da protagonista não se desdobra em nenhum outro plano que não seja na

periférica Buenos Aires, território em que, para se sobreviver à precariedade, se vislumbram novos modos de existência em meio aos paraísos tangíveis.

### **À margem da categoria de pessoa: a potência dos corpos deformes**

*Diferentes, los cuerpos son todos algo deformes. Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inacceptable. Es un diseño, no es un cuerpo.*

*58 indicios sobre el cuerpo, Jean-Luc Nancy.*

Neste último tópico, convém aclarar que a protagonista de *Paraísos* não é a única a problematizar a categoria de pessoa, a partir de seu modo de existência impessoal e singular na narrativa: outros personagens que compõem o romance também o fazem, ainda que de forma distinta. Isso porque, embora eles não se caracterizem necessariamente enquanto um corpo pensante, como no caso da voz narradora, é fato que muitos destes personagens que vivem na periferia de Buenos Aires apresentam um corpo que perturbadoramente se sobressai na narrativa por sua deformidade, desafiando uma vez mais a perspectiva descorporificada da categoria de pessoa a qual pressupõe que a mente deve se sobrepor ao corpo. Quando se instala em Buenos Aires, o personagem Canetti, funcionário do zoológico, é um dos primeiros a ser descrito pela voz narradora, de maneira que suas imperfeições físicas ficam evidentes:

Se presenta: Canetti con doble t, jefe de ordenanza. Tiene ojeras como dos trompadas. Es rengu y bizco oblicuamente, arrastra la pierna izquierda y se le esquina el ojo derecho. El labio le tiembla como si recibiera una descarga eléctrica de baja intensidad. Trabaja en el zoológico hace siete años. (HAVILIO, 2012, pp. 71-72)

Verifica-se, curiosamente, que Canetti não é caracterizado por sua dimensão mental, mas sim por seus traços biológicos os quais, de algum modo, delatam um corpo desobediente -o olho estrábico, o lábio tremulante- sobre o qual a mente não parece ter controle. Entretanto, se em Canetti as suas deformidades são mais circunspectas, fazendo apenas vacilar a categoria de pessoa, o mesmo não ocorre com os personagens que a protagonista conhece a seguir: Tosca e seu filho Benito.

Tosca, por sua parte, é uma personagem obesa cuja dimensão corpórea aparenta ser imensurável, tal como relata a protagonista a primeira vez que a vê em seu apartamento no Buti: “en el centro del cuarto, desplegada en un sillón rojo, hay una mujer

anchíssima rodeada de almohadones, más que gorda, inflada, puro volumen” (HAVILIO, 2012, p. 90). Haja vista que para se adquirir o status de pessoa é necessário apartar-se da própria dimensão corpórea que, por sua vez, coincide com a “parte animal” presente em cada ser humano (ESPOSITO, 2011, pp. 18-19), na descrição de Tosca, é significativo notar como ela extrapola esses limites entre o humano e o animal ao ser comparada a uma “loba marinha” pela voz narrativa: “la mujer avanza lentísima, como una loba marina fuera del agua, la lengua floja, balanceándose. Al pie del sillón, se derrumba” (HAVILIO, 2012, p. 91).

Ademais da obesidade, à semelhança da personagem Zoila, de *Fruta podrida*, Tosca possui outra particularidade que a afasta ainda mais da categoria de pessoa: uma doença incurável. A personagem de *Paraísos*, que tampouco se submete aos procedimentos médicos, forjando para si um tratamento alternativo mediante a aplicação de morfina, tem um tumor maligno alojado na nuca. Este é descrito por Tosca como um “ser outro” que vive dentro dela como se fosse a sua casa (HAVILIO, 2012, p. 307). Por isso, como se tratando de uma pequena criatura com vida própria, em certo momento da narrativa, a protagonista é convidada a tocá-lo:

Resuenan en mi cabeza las palabras de Tosca: Es otro que vive conmigo, dentro mío. Tomo confianza, sigo adelante, me animo a palparlo sin vueltas, conteniéndolo, la mano bien abierta, luego en cuenco. Un nervio saliente y curvo lo parte al medio, como una vena inflada, raro de tocar. Lo más fuerte, lo más terrible, lo más claro, son sus latidos potentes, regulares, no los de Tosca que late en otra parte, los de ese pequeño ser en bruto. Suave, me dice, dale suave. Hay que molestarlo lo menos posible para que no se despierte. (HAVILIO, 2012, p. 134)

Pela forma como Tosca se refere ao tumor, tal qual um ser dotado de vontade própria, novamente, depreende-se o modo como a narrativa, através de seus personagens, questiona a viabilidade de um sujeito cerebral que logre verdadeiramente anular a sua dimensão corpórea, conforme preconiza a categoria de pessoa. À vista disso, se Tosca problematiza a noção do que é ser pessoa, excedendo -com seu corpo imenso e tumoroso- o que seriam os limites entre humanidade e animalidade, o personagem Benito -seu filho- vai além e bordeja a monstruosidade. De acordo com o que narra a protagonista, Benito é um “chico enorme y retardado, de edad incierta, entre la adolescencia y los cuarenta, en mutación” (HAVILIO, 2012, pp. 89-90). Reiterando este seu aspecto anômalo -que foge aos contornos da categoria de pessoa-, em tom de zombaria, no edifício “el Buti”,

chamam-no de “el Oso”. Tal designação, por conseguinte, decorre tanto de sua aparência descomunal, monstruosa, quanto de suas atitudes, uma vez que, devido a sua provável deficiência mental, ele age tão somente como uma criança indefesa, a exemplo da cena a seguir, quando sofre uma repreensão de Tosca na frente da protagonista que lhe aplica a morfina:

Ahora que la morfina empieza a surtir efecto en Tosca, desvío la mirada y me concentro en Benito que se refugió en una esquina de la habitación. Una mole oscura y encorvada, ¿llorará? Benito es de esas personas que a primera vista generan tanto impacto, tanta intriga, también rechazo, que el instinto natural es dejarlo de lado. El chico bobo, cabeza de vaca. Uno no se anima a encararlo, no tanto por lo que pueda hacernos, sino más bien por no saber cómo tratarlo. (HAVILIO, 2012, p. 129)

Traçando um paralelo com o que propõe Gabriel Giorgi, em seu artigo “Política del monstruo” (2009), infere-se que este desconcerto que provocam Benito bem como os demais personagens deformes da narrativa se relaciona com o fato de que, ao se forjar a monstruosidade, esta “define las coordenadas de lo prohibido y lo impensable, y se condensa en la figuración de un cuerpo irreconocible” (GIORGI, 2009, p. 323). Por essa razão, o monstro configuraria um “corpo cultural” que -atravessado por um imaginário social- permite saber quais são os limites convencionais para o que pode ser chamado (ou não) de “humano”. Nesse sentido, é interessante perceber como certas análises literárias, de algum modo, reforçam um imaginário social de que estes personagens de *Paraísos*, por suas deformidades físicas ou morais, figurariam este *outro* que estaria aquém de um modelo ideal do que seria a pessoa humana, tal como sugere Favaro em seu artigo:

En *Paraísos*, a lo largo de la narración, la protagonista tropieza con varios monstruos: el más evidente es Benito, el hijo retrasado mental de Tosca, con una cabeza enorme, «chico de cabeza de cíclope con el índice metido en la nariz» (Havilio 2012, 90) (...) Luego está Tosca, «inmensa», una larva con una panza sin límites, que «avanza lentísima como una loba marina fuera del agua» (91) (...)

Todos los personajes que pueblan el edificio ocupado en que vive la protagonista, drogadictos, travestis, traficantes de droga, constituyen lo anómalo, lo perturbador y lo abyecto. Se trata de los parias de la sociedad (...) (FAVARO, 2017, p. 349).

Sem embargo, no mesmo artigo, Giorgi acrescenta que a presença do monstro também carrega consigo um saber positivo sobre o corpo: trata-se da sua potência de variação, da sua natureza anômala, singular, que desafia a *norma* do que se considera “humano” (GIORGI, 2009, p. 323). Neste viés, embasando-se na teoria do filósofo italiano Antonio Negri, Giorgi declara que o monstro é sobretudo político, uma vez que ele “afirma la potencia imanente de la vida contra y más allá de los intentos de normalizarla y controlarla” (GIORGI, 2009, p. 324). De modo semelhante, em *Bios: biopolítica e filosofia* (2017), Esposito afirma que a *normatização* da vida consiste em um dos dispositivos da biopolítica de controle dos corpos que -tal como propõe Giorgi- igualmente pode ser revertido numa política afirmativa da vida, a exemplo da política do monstro.

Deste modo, tendo em vista que categoria de pessoa compreende este dispositivo de normatização da vida cujo intento seria nada menos que encerrar todas as formas de vida em uma única norma digna de ser vivida, Esposito propõe uma espécie de “revitalização da norma”, na qual esta não mais se sobrepõe à vida ao passo que ambas - norma e vida- acabam por fazer “parte de uma única e mesma dimensão em contínuo devir” (ESPOSITO, 2017, p. 234). Esta perspectiva convoca a pensar que a “norma de vida” é justamente não ter norma, uma vez que a vida se caracteriza por sua “incontrolável potência de existir”, de maneira que o seu propósito é alcançar o máximo de expansão em cada forma do ser, seja este qual for. Por isso, conforme explica Esposito: “a norma de vida de um organismo está dada pelo organismo mesmo, contida em sua existência (...) a norma de um organismo humano é sua coincidência consigo mesmo” (ESPOSITO, 2017, p. 240). Ou seja, a norma não possui uma dimensão transcendente, externa à vida: a norma é a vida imanente.

A julgar pelo fato de que o romance de Havelio se abre para um *plano de imanência*, no qual há tão somente *uma* vida, que não se desdobra num plano transcendente, de modo semelhante, não parece pertinente tentar depreender os personagens deformes de *Paraísos* a partir de uma “norma de vida” externa que transcenda o romance, a exemplo da análise que elabora Favaro. Ao invés de reduzi-los tão somente a formas inferiores de vida, é neste ponto de inflexão que, tal como afirma Giorgi, os corpos deformes da narrativa podem ganhar um contorno político, uma vez que estes personagens, em sua expansão de existir, desafiam a normatização da vida, criando -no *plano de imanência* da narrativa- as suas próprias normas de vida: eis a potência dos corpos deformes de *Paraísos*. Além disso, corroborando esta ideia, quando, em

determinado momento da narrativa, a protagonista declara que “piolhos, pulgas e percevejos” são “formas de vida, en términos planetarios, perfectamente iguales a la nuestra” (HAVILIO, 2012, p. 280), tal declaração afigura ser também um convite para pensar, sem hierarquias, todas as formas de vida que compõem o romance, as quais -é importante aclarar- podem estar à margem, mas não aquém da categoria de pessoa, pois em consonância com a perspectiva de Esposito:

(...) Toda forma de existência, mesmo desviante ou defeituosa de um ponto de vista mais limitado, tem igual legitimidade para viver segundo as suas possibilidades no conjunto das relações em que está inserida. Não desempenhando nem um papel transcendente de comando nem de função prescritiva em relação à qual estabelecer conformidade ou divergência, a norma se constitui, assim como um modo singular e plural (...) (ESPOSITO, 2017, p. 235).

Portanto, se a partir de uma normatização da vida, centrada na categoria de pessoa, os personagens deformes de *Paraísos* podem ser qualificados tão somente como “párias”, “anômalos” e “abjetos”, de maneira alternativa, distando-se dessa norma, estes mesmos personagens -ao lado da protagonista- configuram nada menos que modos singulares e impessoais de existência. Deste modo, se a cidade em suas tradicionais divisões exclui e invisibiliza estes corpos deformes à margem da categoria de pessoa, em contrapartida, o *plano de imanência* que engendra *Paraísos*, à semelhança da ilha urbana de Ludmer, especula um espaço outro onde, em última instância, norma e vida finalmente coincidem, devolvendo a esta uma potência de devir que lhe permite liberar os corpos da categoria de pessoa para as suas mais variadas formas de existência no romance.

Por fim, tendo em vista que, para Esposito, refutar a categoria de pessoa em direção a uma noção do impessoal tem por finalidade última pensar uma biopolítica afirmativa do “comum”, num horizonte político no qual as identidades se dissipam e não há mais relações hierárquicas entre sujeito/objeto, agente/paciente, pessoa/coisa, humano/animal, de maneira que a existência se coloca em exposição à alteridade para um “ser em comum” (ESPOSITO, 2012), é importante salientar que, dos romances analisados neste estudo, *Paraísos* parece ser o que mais próximo chega dessa *comunidade*, forjando um *plano de imanência* na precária cidade de Buenos Aires dos anos 2000, onde as singularidades impessoais -corpos animados e inanimados- se atravessam mutuamente num modo de existência que pressupõe compartilhar um único e mesmo plano de vida

em comum. Fazendo uso das palavras da protagonista do romance quando ela descreve “el Buti” e seus singulares inquilinos, tal como buscou-se demonstrar na análise desse terceiro capítulo: essa seria, então, a “rara comunidad” que “vive y resiste” em *Paraísos*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

A possibilidade de analisar a inscrição do corpo na literatura hispano-americana contemporânea norteou este estudo que, em linhas gerais, propôs as seguintes indagações: seria o corpo escrito capaz de problematizar a categoria de pessoa e engendrar outros modos de existência plausíveis nos quais o corpo não precisaria ser anulado ou sacrificado, tal como pressupõe esta categoria que se coloca como única digna a possuir direitos? Quais seriam as consequências para a sobrevivência dos corpos quando se forja o incorpóreo conceito de pessoa como forma exclusiva de conceber o ser vivente? Afinal, o que pode o corpo escrito?

Para tal, este trabalho intentou um entrecruzamento entre literatura e filosofia, no qual se buscou demonstrar o modo peculiar como o discurso literário problematiza a perspectiva dualista do conceito de pessoa humana que, por sua parte, sustenta os demais discursos que permeiam o sensível, tornando-se um dispositivo do biopoder para controlar e organizar os corpos na sociedade atual. Neste sentido, a cada capítulo, depreendeu-se a maneira pela qual a literatura latino-americana contemporânea pode tornar-se um contra dispositivo, fazendo frente aos discursos que legitimam o controle sobre os corpos e esforçam-se por valorizar a excludente categoria de pessoa enquanto real garantidora de direitos, a exemplo da problemática Declaração Universal dos Direitos Humanos que, por sua visão estritamente eurocêntrica, concebe apenas uma possibilidade de existir no mundo e não alcança as multiplicidades de existência do ser vivente. Assim, na perspectiva desse estudo, concluiu-se que o discurso literário latino-americano pode ser considerado um discurso alternativo aos discursos coercitivos da biopolítica sobretudo por meio de dois aspectos fundamentais: por sua potência criadora e por sua capacidade de expor a vulnerabilidade dos corpos que não logram ajustar-se à categoria de pessoa.

Com respeito à potência criadora do discurso literário em liberar a vida de subjetividades estancadas, neste percurso, foi possível deparar-se com distintos modos de existência os quais não se delimitavam à categoria de pessoa. Isso porque, para além da lógica binária que hierarquiza mente/corpo, em comum, as três narrativas contemporâneas apresentaram os corpos dos personagens como extensão do pensamento no mundo sensível, de maneira que estes -corpo e pensamento-, sem distinções, se estimulavam mutuamente num movimento recíproco de correspondência. A partir dessa perspectiva do impessoal, isto é, que está fora dos atributos da pessoa, na qual o corpo é a extensão da alma no mundo sensível, cada narrativa converteu-se num espaço-convite

para imaginar a vida fora dos contornos de tal categoria numa experiência que pareceu intensificar-se a cada capítulo, em um processo de neutralização de todo e qualquer binarismo que sustenta a categoria pessoa e que separa a vida em duas dimensões aparentemente opostas: a material e a transcendente.

No romance *Fruta podrida*, de Lina Meruane, foi possível observar o modo como a desobediência do corpo feminino enfermo de Zoila tenciona uma vida outra - ingovernável-, contrapondo-se ao imperativo de saúde e de imortalidade preconizado pelo discurso médico-científico que, a serviço da biopolítica, detém o saber e o poder sobre os corpos. Por outra parte, no romance de Samanta Schweblin, propôs-se investigar como os corpos pós-orgânicos dos kentukis propiciam estranhos devires que impelem o leitor a experimentar um modo de existência alternativo que se dá *entre* os dualismos da categoria de pessoa, no limiar da tecnologia e da animalidade. Por fim, na obra de Iosi Havilio, analisou-se de que maneira a protagonista anônima de *Paraísos*, mediante seu corpo pensante, engendra novos modos de sobrevivência, abrindo a narrativa em direção a um espaço alternativo de puro acontecimento imanente: um único e mesmo plano da vida, onde os binarismos da categoria de pessoa se neutralizam e há tão somente corpos singulares afetando-se mutuamente. Eis as possibilidades de uma vida outra que especulam cada um dos romances selecionados para este estudo.

Entretanto, contraditoriamente, nestes mesmos romances, foi significativo constatar que, ao mesmo tempo em que a escritura do corpo se torna potência para conjecturar novas formas de vida, ela revela a precariedade dos corpos que enquanto tais estão desamparados de qualquer direito, uma vez que não se submetem à hierarquia mente/corpo que implica a excludente categoria de pessoa. A personagem Zoila, por exemplo, encontrava-se à mercê dos desígnios da medicina e não podia optar por não se tratar e deixar-se morrer como era o seu desejo enquanto um ser vivente autônomo. Os kentukis estavam sujeitados aos seus amos e, por sua vez, seus corpos tecnológicos estavam expostos a mais diversas formas de violência, tal qual sucede com os animais que tampouco são considerados sujeitos de direito. Já o romance *Paraísos* demonstra que possuir um corpo fora dos contornos da categoria de pessoa significa estar também à margem da sociedade, assim como ocorre com a personagem feminina e os demais personagens da narrativa -com seus corpos deformes-, os quais viviam excluídos, numa condição precária na periferia de Buenos Aires.

Sendo assim, nos três romances analisados, através da escrita do corpo, foi possível compreender uma espécie de tensão entre estas duas forças -de criação e

repressão- da vida que afigura perdurar durante toda narrativa sem que seja permitido afirmar que uma força definitivamente se sobrepuja à outra. O que se pode, de fato, concluir é que estas ficções latino-americanas contemporâneas, ao evidenciarem a potência imprevisível dos corpos, constituem um discurso de resistência aos discursos de controle do biopoder, já que são capazes de especular formas distintas de ocupar o mundo sensível, contrapondo-se à divisão hierárquica da categoria de pessoa, para imaginar novas formas de estar-em-comum as quais não se encerram nas análises apresentadas nesse estudo. E, desse modo, não cessam de instigar: o que mais pode o corpo escrito?

## BIBLIOGRAFIA

---

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Lo abierto. Lo humano y lo animal*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Año: 2005. Valencia: Pre-textos, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que é um dispositivo? & O amigo*. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: arquivo e testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. “Por uma biopolítica menor: entrevista con Giorgio Agamben.” [Entrevista concedida a] Stany Grelet. e Mathieu Potte-Bonneville. In: Revista *Vacarme*, n.º 10, inverno, 1999-2000. Tradução de Javier Ugarte Pérez. Disponível em: <http://golosinacanibal.blogspot.com.br/2010/10/una-biopolitica-menor-entrevista-con.html>

ALVES-BEZERRA, Wilson. *Histórias zoófilas e outras atrocidades*. São Carlos: EdUFSCar, 2013.

BELLATIN, Mario. *Salón de Belleza*. Barcelona: Tusquets, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *La ausencia de libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén, 1973.

\_\_\_\_\_. *De Kafka a Kafka*. Tradução de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

- BOLAÑO, Roberto. “Literatura+enfermedad=enfermedad”. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- BURNEO SALAZAR, Cristina. “Cuerpo geminado”. *Cuerpo siamés*. Quito: Turbina editorial, 2017.
- \_\_\_\_\_. “Descartes padre: cuerpo en el interregno”. *Ocho ensayos de temas escabrosos*. Quito: Turbina, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- CHEJFEC, Sergio. “Sísifo en Buenos Aires”. In: *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. “Hospital blues”. *Papéis inesperados*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DAUDET, Alphonse. *En la tierra del dolor*. Tradução de María Teresa Gallego Urrutia y Jesús Zulaika Goikoetxea. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 219-226.
- DELEUZE, Gilles; Claire Parnet. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. *Mil platôs volume 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs volume 3*. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs volume 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de J. Nascimento Franco. São Paulo: Ícone, 2006.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. “El arte de la vida otra, o cómo no ser gobernado”. Tradução de Valentín Díaz. *Revista de estudios literarios latinoamericanos*, número 5, Dezembro de 2018, p. 4-22.
- ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Tradução de Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Tercera persona: política de vida y filosofía de lo impersonal*. Tradução de Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Bíos. Biopolítica e filosofía*. Tradução de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Las personas y las cosas*. Tradução de Federico Villegas. Buenos Aires: Katz Editores, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Inmunidad, comunidad, biopolítica”. *Las torres de Lucca*. Número, Julho-dezembro de 2012, pp. 101-114.
- Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Organização: Nathalie Bouzaglo e Javier Guerrero. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- FAVARO, Alice. “Escribir desde los márgenes: La narrativa de Iosi Havilio”. *Rassegna iberistica*, Volume 40, Número 108, Dezembro de 2017, pp. 341-352.
- FERRY, Luc. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*/ Luc Ferry, Alain Renaut. Tradução de Markenson, Roberto e LinkGonçalves, Nelci do Nascimento. São Paulo: Ensaio, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *História da Loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da clínica*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

- \_\_\_\_\_. “A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais”. *Caracol*, Número 17, Junho de 2019, pp. 29-42.
- GASPAR, Martín. “Ficción y científicismo: Opendoor y Paraísos de Iosi Havilio y La comemadre de Roque Larraquy”. *Anclajes*, Volume XXV, Número 1, Janeiro- abril de 2021, pp. 25-42.  
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2513>
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Posfácio: Literatura, vida, política”. *Cuerpos, territorios y biopolítica en la Literatura Latinoamericana*. Organização: Andrea Ostrov. Buenos Aires: NJ Editor, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*. Volume LXXV, Número 227, Abril-Junho 2009, pp. 323-329.
- GONZÁLEZ, Betina. “Las flechas en centro blanco”. *Revista Ñ, Jornal Clarín*, 2013. Disponível em: [https://www.clarin.com/literatura/betina-gonzalez-las-flechas-en-el-blanco\\_0\\_H1EMn2jsDme.html](https://www.clarin.com/literatura/betina-gonzalez-las-flechas-en-el-blanco_0_H1EMn2jsDme.html)
- GUATTARI, Felix. “Para acabar con la masacre del cuerpo”. Tradução de Alan Esbri Cruz *Revista Fractal*. Número 69, 2013. Disponível em: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal69FelixGuattari.htm>
- HAVILIO, Iosi. *Opendoor*. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Paraisos*. Buenos Aires: Entropía, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Sobrevivir en el paraíso”. [Entrevista concedida a] Patricio Zunini. In: *Eterna Cadencia*. Publicado em 12 de outubro de 2012. Disponível em: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/sobrevivir-en-el-paraiso.html>
- LEMEBEL, Pedro. *Loco afán: crónicas de sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- LUGONES, María. “Gênero e colonialidade”, [Hollanda, Heloísa Buarque de (org.)]. *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o Animal- Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Animal Escrito- Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- MARITAIN, Jacques. *Direitos do homem e a lei natural*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1967.
- MERUANE, Lina. *Fruta Podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sangre en el ojo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Lina Meruane: La posición de víctima me parece de muy baja intensidad”. In: *Clarín- Revista Ñ. Literatura*. Publicado em 2 de abril de 2012. Disponível em: [https://www.clarin.com/literatura/lina-meruane-entrevista\\_0\\_SJw4oShvmg.html](https://www.clarin.com/literatura/lina-meruane-entrevista_0_SJw4oShvmg.html)
- NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Tradução de Daniel Alvaro. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Tradução de Fernando Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.
- NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NOVELLI, Julieta. “Modos de resistencia en Fruta podrida, de Lina Meruane”. *Caracol*, São Paulo, Número 17, Janeiro-Junho de 2019, p. 285-299.
- PIRES, Rafaela Thula. “Por uma concepção amefricana dos direitos humanos”, [Hollanda, Heloísa Buarque de (org.)]. *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete e Laís Eleonora Vilanova. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RECCHIA PAEZ, Juan. “Cuerpos infectos, cuerpos extraños: literatura y vida en Fruta podrida de Lina Meruane”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Volume. 7, Número 14, Setembro de 2018, pp. 155-168.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- SARLO, Beatriz. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Revista de Cultura*, Ano XXIX, Número 86, Dezembro de 2006, pp. 1-6.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Kentukis*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Alguien te está mirando”. [Entrevista concedida a] Marina Yuszczuk. In: *Página 12*. Publicado em 12 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/167344-alguien-te-esta-mirando>

\_\_\_\_\_. “Samanta Schweblin: “A tecnologia é a nossa nova linguagem comum””. [Entrevista concedida a] Catia Carmo. In: *Delas*. Publicado em 21 de maio de 2019. Disponível em <https://www.delas.pt/samanta-schweblin-a-tecnologia-e-a-nossa-nova-linguagem-comum/pessoas/625213/>

SERRES, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Tradução de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2011.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora, Aids e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: EDUSP, 2015.

TAVARES, Gonçalo M. *Animalescos*. Porto Alegre: DUBLIENSE, 2016.

\_\_\_\_\_. *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

VECCHIO, Diego. *Microbios*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Yelin, Julieta. “Una vida nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidade en Opendor y Paraísos de Iosi Havilio”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Número. 258, Enero-Marzo 2017, pp. 15-30.

\_\_\_\_\_. “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal.”, *Hemispheric Institute*, Abril de 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/19728697/Para\\_una\\_teor%C3%ADa\\_literaria\\_posthumanista.\\_La\\_cr%C3%ADtica\\_en\\_la\\_trama\\_de\\_debates\\_sobre\\_la\\_cuesti%C3%B3n\\_animal](https://www.academia.edu/19728697/Para_una_teor%C3%ADa_literaria_posthumanista._La_cr%C3%ADtica_en_la_trama_de_debates_sobre_la_cuesti%C3%B3n_animal)

\_\_\_\_\_. “La vida de la crítica. Literatura y pensamiento posthumanista en la ensayística argentina reciente”. *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Actas, 2015. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.8739/ev.8739.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8739/ev.8739.pdf)

\_\_\_\_\_. “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente”. *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, Volume VII, 2019, pp. 97-113. Disponível em: [https://www.academia.edu/40254101/La\\_voz\\_de\\_nadie.\\_Sobre\\_el\\_pensamiento\\_del\\_cuerpo\\_en\\_la\\_literatura\\_latinoamericana\\_reciente](https://www.academia.edu/40254101/La_voz_de_nadie._Sobre_el_pensamiento_del_cuerpo_en_la_literatura_latinoamericana_reciente)