

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

ANA CAROLINA MACENA FRANCINI

Os limites insondáveis entre o humano e o animal.
Uma leitura de contos fantásticos hispano-americanos
de pós-guerra.

São Paulo
2014

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana

Os limites insondáveis entre o humano e o animal.
Uma leitura de contos fantásticos hispano-americanos
de pós-guerra.

ANA CAROLINA MACENA FRANCINI

Dissertação 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 Mestre.

Prof^a. Dr^a. Ana Cecilia Arias Olmos

**São Paulo
2014**

AGRADECIMENTOS

Em especial à professora Ana Cecilia Olmos, por ter tornado este trabalho possível e por todo cuidado nas várias etapas desta pesquisa, desde a elaboração do TGI, na Graduação.

Às professoras Cleusa Rios Pinheiros Passos e Paloma Vidal, pela essencial colaboração no exame de qualificação.

Aos professores Adriana Kanzepolsky e Pablo Gasparini, pelas conversas e pelas aulas na Pós-Graduação.

À minha mãe Maria do Carmo de Souza Macena, pelo incentivo, pelas leituras e, principalmente, por ser minha referência nessa trajetória.

À minha família: Orlando Francini, Juliana Macena Francini, Isabel Francini, Enzo Francini, pelo apoio cotidiano, até mesmo nos pequenos gestos.

Aos meus familiares, especialmente: Vilma de Souza Macena, Heloisa Macena de Souza e Ádima Macena Henrique, por se fazerem presentes neste período.

Ao Claudio Gustavo Angerami Guimarães, pelo companheirismo e pela paciência em todos os momentos deste processo, desde a Graduação.

Às amigas Tatiane dos Santos e Jéssica Mendes, pela atenção e pelo carinho durante este trabalho.

Aos meus animais de estimação, Toby e Lenin, pelos olhares insondáveis e cheios de afeto, enfim, pela inspiração.

Quando a existência de mim e do mundo ficam insustentáveis pela razão - então me solto e sigo uma verdade latente.

Clarice Lispector

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo detalhado de alguns relatos publicados na América Latina durante o pós-guerra, período em que as concepções dominantes sobre o humano entram em crise e nota-se um inegável interesse em problematizar os conceitos sobre humanidade e animalidade, por meio da ficção. A análise desses contos, considerados pertencentes ao modo fantástico da literatura, indaga sobre como o sentimento perturbador que caracteriza esse estilo pode surgir a partir da peculiar relação que se estabelece entre o humano e o animal, e mais especificamente, da transgressão das fronteiras que separam esses dois universos, que – sob uma perspectiva logocêntrica moderna - parecem tão distanciados: a cultura e a natureza. Os relatos escolhidos pertencem aos seguintes livros: *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *Mundo Animal* (1953) e *Cuentos Claros* (1957), de Antonio Di Benedetto, e dois contos de Felisberto Hernández, "Cocodrilo" (1949) e "La mujer parecida a mí" (1949). Ainda que não faça parte do *corpus*, é importante mencionar *El libro de los Seres Imaginarios* (1967), de Jorge Luis Borges, por sua importância na investigação do tema.

Palavras-chave: Animal, humano, pós-guerra, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Felisberto Hernández, Antonio di Benedetto.

ABSTRACT

This work presents a detailed study about some specific short stories published in Latin America during the postwar period, when the dominant conceptions about the human being fall in crisis and it is observed an undeniable interest in problematizing concepts of humanity and animality, through the fiction. The analysis of these reports, considered part of the fantastic literature, aims to investigate how the disturbing feeling that characterizes the fantasy can arise from the peculiar relationship established between the man and the animal, and more specifically, from the erosion of the boundaries separating these two worlds, which – under a modern and logocentric perspective - seem to be so distant: culture and nature. The cited stories have been selected from the following books: *Bestiario* (1951) by Julio Cortázar, *Confabulario* (1952) by Juan José Arreola, *Mundo Animal* (1953) and *Cuentos Claros* (1957), by Antonio Di Benedetto, and two tales of Philibert Hernández, "Crocodilo" (1949) and "La mujer parecida a mí" (1949). Although it is not part of the *corpus*, *El libro de los Seres Imaginarios* (1967) by Jorge Luis Borges, is mentioned due to its importance to the investigation of the subject.

Keywords: Animal, human, postwar, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Philibert Hernández, Antonio di Benedetto.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Limiar	24
Capítulo 1 – O humano em seu devir	25
1.1 A subjetividade animal: o “vacilar do eu”	25
1.2 A experiência de uma subjetividade outra: o perder-se de si.....	33
1.3 Um devir para dentro de si: o “tédio profundo”	38
1.4 Um devir capturado, mas a seguir	46
1.5 Os <i>outsiders</i>	51
1.5.1 A feiticeira, o enfeitado	53
1.5.2 Os desajustados de Felisberto Hernández	54
1.5.3 O desamparado	54
Limiar	56
Capítulo 2 - O aniquilamento: a “máquina antropológica” em ação	57
2.1 A Vida Matável: o <i>Homo sacer</i> , em “Pueblerina”	57
2.2 A vida que não merece viver	65
2.3 A vida que não cabe na ordem	70
Limiar	76
Capítulo 3 - O espaço compartilhado: os animais do bestiário	77
3.1 Os ‘ornitorrincos’	78
3.2 O “pericote”	81
3.3 A “migala”	87
3.4 As “mancuspias”	91
Bibliografia.....	97

INTRODUÇÃO

As noções sobre animalidade e humanidade foram objeto de reflexão de diversos pensadores desde a antiguidade. Em *Dos lecciones sobre el animal y el hombre* (2008), Gilbert Simondon discorre sobre as principais teorias que buscavam definir os reinos animal e humano desde a Idade Antiga até o século XVII¹. É interessante notar as variações e os embates nos modos de ver o homem e o animal, ora aproximando-os ora opondo completamente a razão humana e o instinto animal; pelo viés histórico, o autor retoma pensadores como Aristóteles, São Francisco de Assis, Montaigne e René Descartes. Este último foi figura central da corrente filosófica racionalista que caracterizaria a era moderna: período em que a providência divina (ou a palavra de Deus) deixou de ser a única explicação para os acontecimentos do mundo e para o destino do ser humano, o qual passou a refletir sobre as mesmas questões por meio do pensamento racional. Vale lembrar, nesse sentido que, como explica Nicolás Casullo, a modernidade foi um "proceso de racionalización como forma de comprender pero al mismo tiempo de estructurar el mundo, la historia y el lugar del hombre en esta historia" (1997:17).

A teoria de Descartes concebia os animais como máquinas, desprovidos de inteligência e instinto, ou seja, realizavam suas atividades de maneira puramente mecânica; o ser humano, ao contrário, seria dotado de razão. Assim, o homem ganhava papel de destaque como o único ser capaz de agir de acordo com a consciência. Essa concepção foi crucial para a visão completamente cindida entre o humano e o animal, que perdura até os dias atuais, como assinala Maria Esther Maciel, em "Poéticas do animal" (2011:86): "O saber que os homens julgam possuir se aloja, assim, nos limites do conhecimento racional, no enquadramento específico de uma percepção instituída, servindo, inclusive, para justificar os processos de marginalização e coisificação desses outros" (2011:89). Benedito Nunes trata também das consequências dessa dicotomia na sociedade contemporânea, em seu artigo "O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura": "O animal é o que de mais estranho a nós se torna. É o grande Outro de nossa

¹Este livro contém duas lições que foram ministradas na Universidade de Poitiers entre os anos 1963 e 1964. O percurso histórico sobre as noções do humano e o animal realizado nessa obra serviu de base para o pensamento de filósofos contemporâneos, como o conceito de "devir-animal", de Gilles Deleuze.

cultura porque, segundo o filósofo [Descartes], é um corpo sem alma, um simples mecanismo." (2011:14).

Por outro lado, ao longo da história, a arte poética também foi problematizando essas noções sobre animalidade e humanidade, entrecruzando a filosofia, o saber científico e a escrita de ficção. É o que ilustra Gilbert Simondon quando discorre sobre as fábulas de Jean de La Fontaine: "[Él] es el primero incluso en el siglo XVII que sostiene una teoría de la conducta animal que se desprendió paulatinamente de la teoría filosófica y devino una ciencia de la experiencia, o una materia de la experiencia" (2008:70). Jean de La Fontaine, em suas narrativas, questiona o pensamento sistemático cartesiano, ao tentar mostrar que os animais possuem uma forma de pensamento. É o que faz também Michel de Montaigne que, em seu ensaio "Apología de Raimundo Sabunde", instaura outra escrita moderna acerca das noções da humanidade e da animalidade. Dialogando com os saberes científicos e filosóficos da época, no capítulo XII, do *Libro Segundo*, Montaigne defende a ideia de que os animais possuem faculdades e utilizam-nas para realizar suas tarefas como os homens:

(...) No hay motivo para considerar que los animales hagan por instinto natural y forzado lo mismo que nosotros hacemos mediante nuestra elección y esfuerzo. Hemos de deducir de los mismos resultados las mismas facultades, y reconocer por consiguiente que ese mismo razonamiento, ese mismo camino que seguimos para obrar, es también el de los animales. ¿Por qué imaginamos en ellos esa coacción natural, nosotros que no sentimos nada igual? (2006:464)

Nesse ensaio, por meio de uma série de relatos, Montaigne se opõe à concepção cartesiana do humano como um ser racional superior e o aproxima do animal: "No estamos ni por encima, ni por debajo del resto: todo cuanto esta abajo de la capa del cielo, dice el sabio [eclesiastés 9,2], obedece a igual ley y fortuna (...)" E acrescenta: "Hay alguna diferencia, hay órdenes y grados; mas bajo el aspecto de una misma naturaleza." (2006:463) Essa tentativa de Montaigne de não hierarquizar ou afastar humanos e animais é uma postura que remete aos filósofos contemporâneos- tais como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben-, mas que não teve a hegemonia do pensamento cartesiano ao longo da história.

Já em meados do século XIX, foram as teorias evolucionistas e positivistas, decorrentes do racionalismo, que ecoaram na ficção, não só na Europa como na América Latina, originando relatos fantásticos fundamentais sobre a relação entre o homem e o animal que antecederam os contos contemplados nessa pesquisa. Um dos

importantes estudos deste período é o livro *A Origem das Espécies* (1859), de Charles Darwin. O naturalista inglês postula, em linhas gerais, que todas as espécies de seres vivos evoluem de um antepassado comum, por meio de um processo que ele denomina seleção natural - em que, na luta pela vida, somente os mais aptos sobrevivem. Tais teorias darwinianas, segundo Adriana Rodríguez Pérsico, em seu livro *Relatos de Época* (2008), foram muito divulgadas nesse período, possibilitando uma nova visão sobre o reino animal e a posição que o homem ocupa na natureza. Mais uma vez, houve uma hierarquização e um distanciamento entre o animal e o humano, que foi posto no topo na cadeia evolutiva. A literatura novamente imbrica ciência e ficção para discutir a evolução do homem, buscando desestabilizar os pressupostos do positivismo:

Los textos inquietan por los orígenes y la posterior evolución del lenguaje y del hombre. Los ejes comunes trenzan un cañamazo de múltiples relaciones entre la ciencia y la ética, la humanidad y el lenguaje, el hombre actual y los antecesores, el lenguaje articulado y la animalidad, la racionalidad científica y la irrupción de lo que no puede ser explicado o no puede ser dicho. (2008:299)

Há também por parte dos escritores do final do século XIX um interesse pelos fenômenos sobrenaturais, em virtude das divisões entre estes e a ciência serem imprecisas, por isso exploravam o esoterismo, o animismo, o espiritismo, a reencarnação e o ocultismo. Este último foi largamente difundido em Buenos Aires e teve como adeptos vários escritores consagrados, como Leopoldo Lugones.

Dessa maneira, o efeito do fantástico nessas obras surge da mescla das ciências darwinianas e das ciências ocultas, que trarão para um ambiente cotidiano e conhecido um fenômeno inexplicável, causando a sensação de estranhamento, conforme teorizou Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1968), ao examinar as narrativas do século XIX. De acordo com o autor, o relato fantástico se configura quando, em uma narrativa, se sobrepõem dois mundos de lógicas diferentes, o mundo real e o mundo sobrenatural, criando outra realidade de natureza misteriosa, que, por sua vez, se torna uma experiência perturbadora tanto para os personagens como para o leitor. Uma experiência que estes não podem explicar por meio de uma lógica racional: é o terror da dúvida, do contato com o desconhecido. É esse sentimento perturbador que se nota nos contos “El Mono que Asesinó” (1909), “Historia del Estilicón” (1904) e “El Mono Ahorcado” (1907), de Horacio Quiroga, e “Yzur” (1906) de Leopoldo Lugones, os quais questionam os limites do humano e do animal e a teoria evolucionista em voga na época.

"El Mono que Asesinó" relata a história de Guillermo Boox que inicia uma experiência perturbadora ao ouvir um macaco falando no zoológico. As palavras do macaco, ainda que parecessem desconexas, causavam grande angústia em Boox, pois aludiam a um passado longínquo de seus ancestrais. Numa atmosfera sombria, sinistra, no decorrer do relato, o leitor acompanha a metamorfose de Boox que vai adquirindo características físicas e hábitos do macaco, ao passo que este adquire os traços humanos daquele. A reencarnação e involução são temas centrais na narrativa: o assassinato de Boox é motivado por um episódio ocorrido três mil anos antes, quando um ancestral de Boox assassinou um professor que, exatamente, por possuir uma "alma manchada" pelo desejo de vingança, reencarna num macaco, ser inferior, que agora cometerá o delito.

Em "Historia de Estilicón", "El Mono Ahorcado" e "Yzur", nos deparamos novamente com o macaco que convive com o homem num espaço doméstico. No primeiro conto citado, um gorila que ganha o nome Estilicón é retirado de sua terra natal de forma ilícita para viver em uma casa em meio aos humanos. A partir daí, através da voz fria e distanciada do narrador, dono do gorila, se relata a degradação dos empregados da casa, Dimitri e Teodora, os quais possuem uma relação violenta - que sugere a perversão sexual - com Estilicón. O desfecho dessa experiência entre o gorila e os personagens da casa foi explicitado por Beatriz Sarlo em seu ensaio "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica": "Los humanos terminan barbarizados, golpeados hasta la muerte; el mono recluido para siempre en el fondo de la casa, vive aplastado por el recuerdo de sus hechos, humanizado por su propia violencia" (1997:38).

No entanto é curioso notar como o narrador, despedido de qualquer culpa, narra os acontecimentos como se fosse um relato científico: a relação entre o gorila e Teodora não é nada mais que um experimento. Segundo o mesmo ensaio de Beatriz Sarlo, a autora afirma que a ciência positivista transfere para a literatura não somente a ideologia, mas também a "autonomia moral". É por essa razão que nos contos desse período haverá uma série de relatos em que tudo é válido pela ciência, a qual, quase sempre, transgride as fronteiras da lei e da ética, nas palavras de Josefina Ludmer:

La ciencia y la literatura se han independizado del estado, se han autonomizado e institucionalizado, y constituyen "estados dentro del estado" con "sus propias leyes". El científico como criminal-torturador, y el artista como criminal-torturador van juntos y surgen en la literatura argentina en el mismo momento, en la misma frontera, y también en el mismo medio popular, y se tocan por "lo nuevo" y por las víctimas de la tortura: los

"perros", los "flacos" y "negros" de la sociedad recogidos en la calle, en los conventillos, los hospitales y manicomios. (1999: 163)

Nesse excerto fica evidente a ligação entre ciência e literatura, em que a figura do artista se confunde com a do cientista e, por conseguinte, com a do torturador. É o que se pode encontrar nos contos "El Mono Ahorcado" e "Yzur", que, apesar de autores diferentes, tratam do mesmo tema: as tentativas de se fazer um macaco falar. Os animais, nesses relatos, se tornam objetos para as experiências dos narradores, que novamente, como se fosse uma descrição científica, revelam os procedimentos mais absurdos para lograrem o que tinham em mente. No conto de Quiroga, por exemplo, o torturador dá haxixe ao macaco: "Le di haschich a mi hombre, por fin, no ciertamente para que hablara, sino para observar un lado por el que pudiera ser cogido. El resultado fue grotesco" (1968:54).

Na narrativa de Lugones, por outro lado, estão mais nítidos os pensamentos científicistas da época - como o evolucionismo social - que, na verdade, delatavam o racismo e a xenofobia, como expõe o estudo já citado de Rodríguez Pérsico:

El amo [el narrador] ensaya técnicas que articulan la educación de Yzur [el mono] con métodos apropiados para la enseñanza de los "inferiores" desde un punto de vista racial e intelectual; las analogías -con un niño, un sordomudo, un negro y un idiota- justifican la opresión. (2008: 309)

Por conseguinte, o desfecho nos dois contos se assemelha: a violência contra animais os leva à morte. No conto de Quiroga, como o título já revela, após 5 meses de tortura - ou 'de pruebas', como diz o narrador -, o macaco Titán é encontrado morto, enforcado, restando a dúvida se o macaco tinha consciência ou não do que estava fazendo. Em "Yzur", este vai adoecendo até seu trágico fim. No entanto, momentos antes de morrer, Yzur articula, num murmúrio, suas primeiras palavras: "- AMO, AGUA, AMO, MI AMO..." (2009:155). Porém, o narrador não tem como comprovar que o macaco realmente falou e perdura o mistério sobre os acontecimentos.

Dessa forma, vemos como esses autores, com um espírito crítico, se apropriam por meio da criação literária dessas ideias difundidas no final do século XIX, não só nos temas, mas na própria forma do discurso. É possível perceber uma crítica a essa ciência sem escrúpulos e sem limites e que muitas vezes faz aflorar uma natureza perversa no ser humano que se diz 'evoluído', assim como fez La Fontaine ao criticar o animal - máquina cartesiano, em suas fábulas, e Montaigne, em seus ensaios.

Já no século XX, o autor Franz Kafka (1883-1924) é o principal precursor de novas criações literárias sobre a relação entre o humano e o animal que podem ter estimulado a publicação de contos fantásticos sobre este tema na América. O escritor Augusto Monterroso, em seu texto "La literatura fantástica en México" (1991), confirma a importância de Kafka:

Por experiencia personal, pues, tengo el convencimiento de que aquella *Antología [de la literatura fantástica]* compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo], junto a los cuentos de Kafka, más que a sus novelas, fue el detonador de un profundo interés en el camino que abría la literatura fantástica como forma de expresión muy antigua y muy nueva, y en la que uno podía aventurarse como en un viaje a lo desconocido. (1991:181)

Os contos fantásticos de Kafka se distanciam dos relatos fantásticos do século XIX, de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga e Leopoldo Lugones, cujas narrativas giram em torno do terror e do mistério. Com Kafka, o mistério dá lugar à situação absurda: "[El absurdo] - segundo Mario Lancelotti - participa del carácter radical de la situación: es, simplemente. No hay, aquí, como en el misterio, velo alguno que apartar. Lo absurdo podrá asombrarnos, pero es inconjurable" (1974:37). Ao trabalhar o absurdo em seus contos, Kafka busca narrar o drama da existência - sem vislumbrar nenhuma esperança. No conto "Comunicação a uma academia" (1917), por exemplo, não há o terror da dúvida sobre a possibilidade do macaco falar, tal qual em "Yzur". O fantástico, nessa narrativa de Kafka, surge exatamente da situação absurda da comunicação de um macaco que relata seu "êxito" aos acadêmicos de tornar-se humano, expondo o método de aprendizagem, à base de tortura, pelo qual adquiriu hábitos comuns dos homens - beber e fumar - e como teve de abdicar de sua liberdade para inserir-se no mundo dos humanos. Entretanto, ao dar voz a um macaco no ambiente acadêmico, delatando a violência do homem, mais uma vez a narrativa subverte o discurso científico e questiona a superioridade do homem na cadeia evolutiva.

Em um de seus contos mais conhecidos, "Metamorfose" (1915), o leitor se depara com o drama de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante - oprimido pelo trabalho e pelas viagens incessantes - que sofre uma metamorfose, transformando-se num gigante inseto. O desfecho é trágico, principalmente, pelo fato de o personagem central ser abandonado por sua família, que já não vê mais utilidade no antigo provedor da casa. Essas situações absurdas nos dois contos citados são originadas principalmente pela condição na qual vivem o homem e o animal, em que estes buscam uma saída, uma

linha de fuga, por meio do devir-animal no humano ou do devir-humano no animal, conforme explicam Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka. Para uma literatura menor* (2002):

(...) é que a metamorfose é como a conjunção de duas desterritorializações, aquela que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga a que o homem nunca teria pensado sozinho (...) (2002:69)

Especificamente em "Metamorfose", assinala Adrián Cangi: "Es Kafka quien radicaliza con Gregor Samsa la fábula de la gran huída del régimen patriarcal, laboral, comercial, y burocrático humano. El devenir-animal supone una sustracción a la jerarquía y organización humanas, una sustracción al poder de dominio." (2008:109) Dessa forma, nos relatos de Kafka, o animal e o humano, como uma tentativa de fuga (mas - como bem salientam os dois filósofos - que não leva à libertação e nem à salvação), estão em seu devir, em um processo de transformação, em um entre lugar que o racionalismo não consegue abarcar, pondo em xeque as noções dualistas sobre o animal e o humano do pensamento cartesiano. Esta ideia será a chave de leitura deste estudo cuja proposta é examinar onze contos fantásticos hispano-americanos do pós-guerra, que - à semelhança dos de Kafka - problematizam a visão racional do mundo em diversos níveis inclusive na relação entre o humano e o animal.

Assim como os filósofos Deleuze e Guattari viram na literatura um campo fértil para elaborar suas concepções sobre o homem e o animal, Jacques Derrida, em *O animal que logo sou* (2002), afirma: "Pois, o pensamento do animal, se houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético." (2002:22). Nessa passagem, Derrida dá a ideia central que norteia esse estudo ao apontar a criação poética- que problematiza o discurso racional- como forma autêntica para se pensar o animal, representá-lo ou para se entrar em contato com a própria animalidade humana. Dessa forma, é a partir da escrita ficcional, dos contos fantásticos escolhidos nesse trabalho, que se examinarão as noções e experiências sobre o humano e o animal que circulavam nas décadas do pós-guerra.

Filósofos contemporâneos, Giorgio Agamben, George Steiner, Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre outros, assim como Derrida, desconstroem as noções convencionais sobre o homem e o animal concebidas pela filosofia ao longo dos séculos e por isso mesmo orientarão as bases teóricas dessa pesquisa. Os supracitados, Deleuze

e Guattari, fazem parte desse grupo ao criarem a noção de "devir-animal", que será tratada mais especificamente no primeiro capítulo desse estudo denominado "O humano em seu devir". Segundo os autores, um devir só é possível quando há um pacto seguido de um contágio entre dois povos ou coletividades diferentes. O pacto somente pode ser feito por um ser "anômalo", excepcional, distinto dos outros do mesmo bando, um ser que, por ser assim, habita uma fronteira entre dois mundos. É interessante destacar que para Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* (1980), o devir é sobretudo um desejo, "uma irresistível desterritorialização", que possibilita a aliança entre dois grupos heterogêneos e forma um ser outro que não pode ser denominado ou classificado:

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder; instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", "nem produzir". (2008:19)

Essa explicação é crucial, pois deixa evidente que a ideia de devir não é uma involução ou evolução, como o que se apresenta nas narrativas de Horacio Quiroga e Leopoldo Lugones, tampouco um processo de reprodução. O devir-animal é, na verdade, um "entre lugar", uma noção de movimento, processo, de "vir a ser", que abala as visões dicotômicas sobre o homem e o animal. Essa é uma noção que, de alguma forma, também é explorada pelo filósofo Giorgio Agamben, em *Lo abierto* (2007). Neste livro, o filósofo italiano emprega o termo "máquina antropológica", numa crítica evidente ao "animal-máquina" de Descartes, para assinalar como o conceito de "ser humano" é, na verdade, uma construção e pode ser alterado ao longo dos tempos. Para se criar uma noção do que seria o homem, sempre foi necessário articulá-la com a noção de animal:

El hombre existe históricamente tan solo en esta tensión; puede ser humano sólo en la medida en que trascienda y transforme el animal antropológico que lo sostiene; sólo porque, a través de la acción negadora, es capaz de dominar y, eventualmente, destruir su misma animalidad (es en sentido que Kojève puede escribir que "el hombre es una enfermedad mortal del animal", 554) (2007:28).

Agamben desenvolve essa ideia de "máquina antropológica", letal e destruidora, em nossa cultura, sempre opondo homem/animal e humano/inumano, num processo de exclusão e captura: "[la máquina antropológica] funciona - lo hemos visto - excluyendo como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre (...)" (2007:75)

No entanto, o intuito do filósofo parece ser "comprender su funcionamiento para, eventualmente, detenerla" (2007:76). Dessa forma, propõe ao final do ensaio uma forma de pará-la:

En nuestra cultura, el hombre - lo hemos visto - ha sido siempre el resultado de una división, y, a la vez, de una articulación de lo animal y lo humano, en la cual uno de los términos de la operación era también lo que estaba en juego. Volver inoperante la máquina que gobierna nuestra concepción del hombre significará, por lo tanto, ya no buscar nuevas articulaciones - más eficaces o más auténticas -, sino exhibir el vacío central, el hiato que separa - en el hombre - el hombre y el animal, arriesgarse en este vacío: suspensión, *shabbat* tanto del animal como del hombre. (2007:167)

Um exemplo de suspensão dessa "máquina antropológica" aparece no próprio estudo de Agamben, quando este cita textos de Walter Benjamin, "Cartas a Florens Christian Rang" e "A caminho do planetário", nos quais não se inventam novas concepções de dominação do homem sobre a natureza e nem se busca fazer o contrário - a dominação da natureza sobre o homem - mas, sim, propõe-se a junção deles, que cria um "entre", o qual de alguma forma remete ao "devenir" de Deleuze e Guattari:

La máquina antropológica no articula más naturaleza y hombre para producir lo humano a través de la suspensión y la captura de lo inhumano. La máquina se ha detenido, por así decir, está "en estado de suspensión" y, en la recíproca suspensión de los términos, algo para lo que quizás no tengamos nombres y que no es ya ni animal ni hombre, se instala entre naturaleza y humanidad (...) (2007:152/153).

Por sua vez, será possível ver, em alguns relatos do presente estudo, a "máquina-antropológica" em ação, nesse processo de marginalização e captura do inumano. No entanto em todos os contos, a tentativa será de criticá-la ou suspendê-la, ou seja, de não se criar dicotomias entre o homem e o animal, mas sim de sondar o "entre" o humano e o animal. Nota-se que os filósofos contemporâneos compartilham uma postura semelhante ao tratar da relação entre o homem e o animal que muito difere da concepção cartesiana. O pensador George Steiner, em seu ensaio "Del hombre y la bestia", discorre sobre o processo de hominização, refletindo sobre os possíveis acontecimentos que distanciaram definitivamente os homens dos animais, como a descoberta do fogo e o uso da linguagem, mas tampouco formula uma nova concepção dualista sobre humanidade e animalidade, ao contrário, afirma que "durante la mayor parte de la historia y aún hoy, las delimitaciones, las fronteras siguen siendo inciertas" (2008:191). Mas indica uma diferença que pode singularizar os homens: sua gramática que possibilita transcender o presente para se falar sobre o futuro. Segundo o pensador, os

animais são capazes de antever situações, como a própria morte, mas somente o humano pode falar sobre ela ou mesmo planejá-la. Nas palavras de Steiner:

Los animales emprenden el vuelo, exhiben su camuflaje, cavan zanjas, almacenan comida. Pero no hay nada que haga pensar que se imaginen "más allá de sí mismos", que puedan acceder mental e simbólicamente al mañana. Sus gramáticas son las del pasado y del presente: esto podría ser una buena descripción del instinto. (2008:191)

Steiner assinala também que esse processo de humanização deixou "profundas cicatrizes y nostalgias" (2008:192), o que pode ser confirmado pelo imaginário cultural da maioria dos povos, repleto de totens ou de formas híbridas, como o centauro, da mitologia grega. E acrescenta:

Somos aleaciones. Si lo seres humanos son proclives a despertar siendo semidioses, titanes o reyes-leones, están igualmente en peligro de despertar siendo cucarachas. No es casual que la parábola de Kafka, quizá más que ninguna otra, haya venido a constituirse en emblema de nuestra inestable condición. (2008:193)

Essa também é uma ideia presente no ensaio citado anteriormente de Derrida, cujas ideias partem do encontro do filósofo com sua gata, que o observa nu. É uma situação inquietante para Derrida que vê um animal-sujeito que também o vê e quiçá pensa sobre o humano (o outro) nu em sua frente². E reflete:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito "animal" me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (2002:31)

No entanto Derrida afirma que sua intenção não é extinguir as fronteiras entre o humano e o animal, criando uma massa homogênea e única, mas sim problematizá-las, multiplicá-las:

A discussão torna-se interessante quando, em vez de se perguntar se existe ou não um limite descontínuo, procura-se pensar o que se torna um limite quando ele é abissal, quando a fronteira não forma mais uma só linha indivisível mas linhas; e quando, em consequência, ela não se deixa mais traçar, nem objetivar nem contar como uma e indivisível. Que são as bordas de um limite que cresce e se multiplica em se nutrindo do insondável? (...) (2002:60)

² É interessante destacar novamente o *Libro segundo*, de Montaigne. Assinalado, no ensaio de Derrida, como um dos textos pré-cartesianos mais anti-cartesiano, nele há uma passagem em que Montaigne refere-se à sua gata de uma forma peculiar, que remete ao animal-sujeito de Derrida: "Cuando juego con mi gata, ¿quién sabe si no me utiliza ella para pasar el rato más que yo?" (2006:456).

Por conseguinte, se cabe ao pensamento poético explorar essa fronteira insondável entre humano e animal é porque, para Derrida, insondável é também a linguagem. O filósofo Roland Barthes, em seu texto “Una problemática del sentido”, afirma que Derrida, depois de Saussure, foi precursor ao teorizar “a palavra escrita como um objeto vertiginoso”, descentralizado de sentido, pondo em xeque o limitado sistema dicotômico do pensamento racional:

(...) Derrida llevó las cosas hasta el final y vio que el signo era una diferencia, que era el inicio de una especie de proceso infinito, que hacía retroceder infinitamente al significado. Hasta ese momento, se pensaba que necesitábamos esa especie de tope del sentido. Se pensaba que los signos eran una mezcla de significantes y significados, pero que, una vez alcanzado el significado, el signo se detenía, todo era pleno, todo estaba lleno, todo era normal. Ahora empezamos a entrever que nunca podemos detener los sistemas de signos, que nunca podemos parar esos sistemas en significados últimos o en un significado último. (2007:54)

De acordo com essa ideia, para Derrida, a linguagem não poderia levar a um sentido final único, como pretende a visão logocêntrica. Por isso o discurso literário pode ser o espaço propício para explorar esse vertiginoso sistema de sentidos da linguagem, ao se esquivar do dualismo racionalista que está mais atrelado ao discurso filosófico clássico ou científico. No caso particular dos contos escolhidos para essa pesquisa, o modo fantástico é a forma pela qual a linguagem parece descentralizar os conceitos clássicos de humanidade/animalidade, desestabilizando e multiplicando as fronteiras entre humano e animal, no período do pós-guerra. Pampa O. Arán, em seu livro *El fantástico literario* (1999), ao contextualizar o fantástico moderno, afirma que na modernidade:

(...) se ha interpretado la actividad imaginativa en la cultura occidental, como facultad ligada a lo irracional, al sueño, a los estados de conciencia y a una expresión reputada como improductiva socialmente que es el arte. La imagen de lo otro, la aparición del fantasma, pasó a ser sinónimo de irracionalidad en la cultura occidental y es a eso a lo que hay que cerrarle la puerta, transformando en una patología o bien enviándolo a la esfera de la representación ficcional. (1999:18)

Os livros de Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Julio Cortázar, Felisberto Hernández e Juan José Arreola são fundamentais para examinar as noções sobre animalidade e humanidade que surgem na América Latina nesse período em que o racionalismo e a concepção de sujeito cartesiano entram em colapso, após as atrocidades de duas guerras mundiais. Chama a atenção o fato desses escritores, entre outros- a exemplo de Augusto Montoroso, Murilo Rubião, Clarice Lispector-, lançarem

mão do discurso ficcional para sondar os confins do humano, em resposta a um discurso racional binário que já não lograva fazê-lo.

O pós-guerra foi um momento de grande pessimismo e dúvida sobre o futuro, tudo parecia instável e incerto. Esta postura cética frente ao mundo teve início já na Primeira Guerra (1914-1918), abalando a atitude confiante iniciada na modernidade e reiterada em meados do século XIX, com as correntes científicas, quando se acreditava no progresso e que tudo poderia ser explicado e racionalizado através da ciência desenvolvida pelo homem.

Já nas décadas após a Primeira Guerra, outras teorias começaram a surgir para compreender um mundo e um homem que o pensamento racionalista já não dava mais conta de explicar. Novos estudos, como os da psicanálise, trouxeram novas concepções, já não tão otimistas, sobre o homem e a sociedade, e são referências importantes para se pensar o contexto em que o *corpus* deste estudo foi publicado.

Sigmund Freud (1856-1939) foi um dos primeiros a contestar a visão do homem racional, senhor de si e de seus atos, como teorizou Descartes. O psicanalista concebia o ser humano como um ser cindido, cuja psique estava constituída não só por um lado racional, o consciente, mas também por outro irracional, desconhecido, o inconsciente, os quais não coexistiam harmonicamente. Em seu ensaio *Mal estar na cultura*, de 1930, Freud trata exatamente dessa luta entre cultura e natureza ou racionalidade e animalidade. Esta representada por Tânatos - o impulso de destruição do homem - e aquela simbolizada por Eros, a força vital que une os seres humanos:

(...) a palavra 'cultura' designa a soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si. (2010:87)

Dessa forma, Freud postula que para que o homem pudesse viver em comunidade foi necessário que ele recalcesse seus impulsos primitivos relacionados à libido e à violência. Contudo, afirma também que o ser humano possui uma memória psíquica que carrega nela tais impulsos que seguem existindo no homem, em seu inconsciente. Sendo assim, a cultura também é geradora de grande sofrimento e frustração, já que "o sentimento de felicidade originado da satisfação de um impulso selvagem, não domado pelo eu, é incomparavelmente mais intenso do que aquele que resulta da saciação de um impulso domesticado" (2010:68).

Por isso também a cultura é uma fonte de culpa já que o homem aculturado possui o que Freud denomina "supereu" - um tipo de "consciência moral" - que vigia e pune o próprio "eu". Segundo o psicanalista, esse é o mecanismo da cultura para neutralizar o impulso de agressividade do homem que, ao invés de ser exteriorizado, retorna para sua origem, causando, muitas vezes, a autoagressão e autodestruição. Contudo a cultura não conseguiu dominar completamente o impulso destrutivo do homem, sendo este o grande empecilho para que haja uma vida harmônica entre os homens, as sociedades e os povos.

Os impulsos primitivos, o sentimento de culpa, a inclinação do homem à destruição e à autodestruição serão temas recorrentes em alguns contos fantásticos presentes nessa pesquisa e serão discutidos no segundo eixo temático denominado "O aniquilamento: a máquina antropológica em ação". Como o próprio nome sugere, é possível relacionar o impulso de destruição e autodestruição formulado por Freud com a "máquina antropológica" letal, de Agamben, que - ao definir o que é humano e animal-exclui e destrói o que não lhe for conveniente, além de produzir um sentimento de culpa e de autodestruição daqueles excluídos.

Outro relevante estudo de Freud para esta pesquisa é *Lo siniestro* (ou *Das unheimliche*) (s/d), publicado em 1919, no qual o psicanalista lança mão justamente da narrativa fantástica para ilustrar a sensação do "estranho familiar" na psicanálise, que seria- explica Bellemin-Noël- "aquilo que nos surpreende, quando poderíamos sem dificuldade descobrir que é bem conhecido; aquilo que vem de fora e que fazia parte de dentro; em suma, um recalque que retorna de maneira súbita, tanto na vida cotidiana como na cena da arte (S/d:63)".

Assim, a experiência do estranho, do inquietante, nos relatos fantásticos, pode irromper dos próprios impulsos (ou instintos) reprimidos que vêm à tona de forma involuntária e que muitas vezes são confundidos com 'forças' externas ou sobrenaturais, nas palavras de Freud: "La actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (...); un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco (...)" (S/d:41). Conforme mencionado anteriormente, os escritores fantásticos dos anos 50 exploram esses conceitos da psicanálise e não será raro encontrar personagens que parecem não ter domínio do seu próprio corpo ou de sua mente, aflorando impulsos ou dando início a um devir-animal, como o protagonista de "Cocodrilo", de Felisberto Hernández, que irrompe em choros durante toda a narrativa, sem possuir uma causa aparente.

Ademais a própria presença animal pode fazer emergir o "estranho familiar", pois o animal, ao mesmo tempo que remete a uma animalidade perdida, é alheio ao ser humano. Essa parece ser a sensação perturbadora relatada por Derrida no encontro de olhares com a sua gata e também será experimentada por protagonistas dos contos abordados aqui. Em seu livro *Água Viva*, Clarice Lispector apresenta uma narração interessante desse encontro entre o humano e animal que alude ao estranho familiar freudiano:

Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasticam. Eles são o tempo que não conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. (S/d:56)

No plano filosófico, a Segunda Guerra Mundial também exigiu novas formas de pensar a condição do ser humano no mundo, como fez a corrente existencialista. Em voga principalmente nos anos 40 e 50 na América latina, as ideias existencialistas foram importantes na criação dos relatos fantásticos do pós-guerra. Vários textos, como os do filósofo Jean-Paul Sartre e Albert Camus, circulavam pelos países latino-americanos, difundindo essa corrente de pensamento, que definia o homem como um ser livre e único responsável por suas atitudes. Nesses relatos fantásticos, segundo Jimena Néspolo, em *Ejercicios de pudor*, é possível notar "el drama existencial que supone el conocerse libre y por ende único responsable de la propia suerte. El drama existencial que supone saberse absolutamente solo frente al absurdo sin Dios y sin Ley." (2004:181). É nessa atmosfera de desamparo que parecem estar a maioria dos personagens dos contos fantásticos contemplados nesta pesquisa que, como os de Kafka, nos limites do humano, encontram uma saída, mas nunca a salvação.

Para encerrar esse tópico, há outro filósofo fundamental para este estudo, que também interroga sobre os limites entre o humano e o animal e o faz a partir da literatura. Em *As palavras e as coisas*, tomando como base o texto de Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", Michel Foucault inicia uma reflexão sobre a linguagem, ou melhor, sobre suas ruínas, numa proposta semelhante à de Derrida. Para o filósofo, "uma certa enciclopédia chinesa", citada no relato de Borges, causa riso e perturbação, já que a tentativa de classificação dos animais por meio da ordem alfabética leva ao impensável, à desordem e ao caos:

A monstrosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas

poderiam avizinhar-se. Os animais "i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo", onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável. (2002: X)

A impossibilidade de uma taxonomia do conto de Borges permite Foucault pensar sobre as transformações da linguagem, a partir do século XIX, a qual perde sua congruência com as teorias de representação, ou seja, deixa de possuir a capacidade de referir-se às coisas, como se caracterizava no século XVI. Foucault, então, propõe um estudo "arqueológico" da linguagem, já que esta se apresenta num "espaço de ruínas": ruínas do que antes eram construções de racionalidades, pensamentos, culturas, gramáticas, classificações etc. que perderam a razão de ser na escrita da modernidade.

É interessante notar que o intento de classificação no conto borgiano, na verdade, interpela exatamente sobre a impossibilidade dessa ordenação por meio da linguagem, do discurso racional, que somente pode fazê-la forjando categorias:

Quando instauramos uma classificação refletida, quando dizemos que o gato e cão se parecem menos que dois galgos, mesmo se ambos estão adestrados ou embalsamados, mesmo se os dois correm como loucos e mesmo se acabam de quebrar a bilha, qual é pois o solo a partir do qual podemos estabelecê-los com inteira certeza? (...) (2002:XIV)

No entanto é nesse espaço arruinado e vertiginoso, retomando a reflexão de Derrida, que se encontra o discurso literário o qual tem a possibilidade de "escavar" a linguagem descentralizando os sentidos e, por isso, pode desestabilizar o sistema de categorias, como faz o texto de Borges. Através do conto fantástico, Borges causa perturbação ao indicar a impossibilidade de se definir o animal por meio das classificações convencionais, embasadas numa visão logocêntrica.

No terceiro eixo temático desse estudo: "O espaço compartilhado: os animais do bestiário", a discussão girará em torno dessa inviabilidade de se apreender o animal por meio das categorias já estabelecidas: como o ser humano pode definir um ser vivo cuja subjetividade vai além do limite de sua racionalidade e do discurso racional? Nos contos escolhidos para este estudo, a sensação perturbadora do fantástico surge dessa impossibilidade de definição, que parece ser levada ao extremo, pois os animais narrados não possuem correspondência exata com os animais da realidade: a "migala", de Juan José Arreola, as "mancuspias" de Julio Cortázar e o "pericote" de Antonio Di Benedetto.

Por extensão, os relatos em questão, ao colocarem em crise as concepções sobre o animal, permitem refletir também sobre os limites do humano, já que, parafraseando Foucault, a partir de que base se poderia definir o que seria o humano e o diferenciaria com toda certeza de todos os animais? Uma delimitação exata da noção do humano também parece impossível, pois, nas palavras de Dominique Lestel, "o homem é esse animal cuja natureza própria é não tê-la" (2011:35). Dessa forma, a proposta desse último eixo temático é elaborar um bestiário moderno composto por animais da fauna fantástica - na qual o humano também se inclui-, mas que difere do intuito dos bestiários medievais, como discorre Maria Esther Maciel, em *O Animal Escrito* (2008).

Nesse livro a autora elabora um panorama histórico sobre inserção do animal nos textos literários, abordando desde a inauguração desse tema por Esopo (620- 560 a. C.) e Aristóteles (384-322 a. C.), dando mais destaque às obras publicadas nos séculos XX e XXI na América Latina, que dão novo fôlego à tradição.

De acordo com a autora, o gênero bestiário teve sua constituição na Idade Média, nos séculos XII e XIII. No entanto Maciel salienta que na Era Medieval esse gênero tinha um caráter que ia além do moralizante, pelo qual é mais comumente conhecido: o bestiário revela a relação que o homem daquele período tinha com os animais, quando realidade e imaginação se confundiam, sendo assim, o bestiário "é um vastíssimo campo de imagens e simbologias na era medieval (...)" (2008:1).

Já os bestiários do século XX não têm esse traço moralizante e religioso como os constituídos na Idade Média. Em *El Libro de los Seres Imaginarios*, por exemplo, Jorge Luis Borges elabora uma nova leitura das criaturas fantásticas e, ao mesmo tempo, faz uma crítica- tal qual no conto "El idioma analítico de John Wilkins"- aos relatos enciclopédicos que tentam ordenar e categorizar o mundo animal, que considera inclassificável, como depois apontaram os filósofos contemporâneos abordados nessa pesquisa. Julio Cortázar em seu livro *Bestiario* e Antonio Di Benedetto com *Mundo Animal* também elaboraram seus bestiários do século XX, em que os contos buscam explorar os limites insondáveis entre o humano e o animal. Na esteira de Borges, Cortázar e Di Benedetto, a proposta de bestiário deste estudo é examinar como os animais da narrativa fantástica desestabilizam as visões convencionais sobre animalidade e humanidade e o discurso racional que não pode compreender o animal, senão pelo forjamento de definições.

Limiar

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari salientam que o devir-animal é marcado por uma diversidade e inconstância em virtude de ser um “processo de desejo” de ir-se a uma natureza desconhecida por meio de uma união transgressiva. O *outsider* é o “eu fascinado” que proporciona tal aliança por bordejar as multiplicidades, entre o humano e o animal:

(...) Se imaginamos a posição do Eu fascinado, é porque a multiplicidade de simbiose em direção à qual ele se inclina, acaloradamente, é a continuação de uma outra multiplicidade que o trabalha e o distende a partir de dentro. Tanto que o eu é apenas um limiar, uma porta, um devir entre multiplicidades. Cada multiplicidade é definida por uma borda funcionando como Anômalo; mas há uma enfiada de bordas, uma linha contínua de bordas (fibra), de acordo com a qual a multiplicidade muda. E cada limiar uma porta, um novo pacto? Uma fibra vai de um homem a um animal, de um homem ou de um animal, de um homem ou de um animal a moléculas, de moléculas a partículas, até o imperceptível. (2008:33)

Por conseguinte, como já salientava Derrida que caberia ao "pensamento poético" tentar perscrutar o animal e seus confins, a escrita de ficção- sem buscar forjar classificações racionais como a ciência e a filosofia- parece se apresentar como o discurso privilegiado para explorar tais devires e seus matizes por meio da linguagem e seu sistema vertiginoso de sentido. Os próprios filósofos Deleuze e Guattari reforçam tal ideia ao afirmar que o “escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires- escritor, mas devires- rato, devires- inseto, devires- lobo, etc. (...) O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável por direito” (2008:21).

Sendo assim, o foco do primeiro capítulo será aprofundar-se nesse devir-animal experimentada pelos personagens *outsiders* nos contos "La mujer parecida a mí" e "El cocodrilo" de Felisberto Hernández, "Enroscado" de Antonio Di Benedetto e "Una mujer amaestrada", de Juan José Arreola. Entretanto tal como não é possível pensar o devir como um fenômeno uno, previsível e idêntico, o interessante desse capítulo será justamente perceber, em cada narrativa, as variações e errâncias desses devires que podem ser intensos, imperceptíveis, insondáveis...

CAPÍTULO 1

O HUMANO EM SEU DEVIR

Lovecraft chama de Outsider essa coisa ou entidade, a Coisa, que chega e transborda, linear e no entanto múltipla, “inquieta, fervilhante, marulhosa, espumante, estendendo-se como uma doença infecciosa, esse horror sem nome”.

Mil Platôs, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

1.1 A subjetividade animal: o “vacilar do eu”

A experiência mais contundente neste capítulo de uma escritura “feiticeira” em que se “vive o animal” parece ser o conto “La mujer parecida a mí”, de Felisberto Hernández, no qual há um devir-intenso do protagonista. Este personagem invoca esse “eu fascinado”, *outsider*, encantado por essa outra multiplicidade, iniciando um “vacilar do eu”, por meio do devir-animal. Maria Esther Maciel assinala que a literatura, como um saber alternativo à racionalidade, sempre teve essa curiosidade e fascínio de penetrar nesse ser outro cuja compreensão escapa à razão:

No que tange à literatura, por exemplo, pode-se afirmar que as tentativas de sondagem da outriedade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências, seja pelos artifícios da representação, e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja pela investigação das complexas relações entre humano e não humano, entre humanidade e animalidade. (2011:85)

Especificamente em “La mujer parecida a mí”, o que chama a atenção é a tentativa, ainda que num exercício de imaginação, de explorar a subjetividade animal, que é familiar e ao mesmo tempo estranha ao ser humano. Diferentemente da filosofia tradicional, que põe o animal na posição de um simples objeto e – segundo Maciel – utiliza-o “enquanto mero teorema para justificar a racionalidade e a linguagem humanas como propriedades diferenciais (e superiores) em relação aos outros viventes” (2011:88), o conto em foco coloca o animal na posição de sujeito. Sobre a busca de conhecer a subjetividade animal por meio da ficção, afirma Maciel:

(...) É o esforço de vários poetas em apreender, pela palavra articulada, o "eu" dos animais não humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana, encarnar uma subjetividade possível (ainda que inventada) desses outros, conjecturar sobre seus saberes acerca do mundo e da humanidade. (2011:95)

Por meio do devir-animal do protagonista, este conto de Felisberto Hernández possibilita refletir sobre a subjetividade de seu devir-cavalo e sobre a própria condição animal num mundo dominado por humanos. A princípio, o que causa a sensação de estranhamento na narrativa é a impossibilidade de qualquer tipo de classificação a partir das concepções dualistas baseadas na racionalidade -sonho/vigília, personagem/autor, vida/obra e animal/humano-, desestabilizando a visão convencional de realidade em diversos níveis, desde as primeiras linhas da narrativa:

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo.

En una de las noches yo andaba por un camino de tierra y pisaba las manchas que hacían las sombras de los árboles. (...)

Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspiés y estaba a punto de caerme. (2009:111)

Carlos Gamerro, em *Ficciones Barrocas*, assinala que “La mujer parecida a mí” é um conto de transição entre a fase de relatos substancialmente memorialistas de Felisberto – cujas experiências e memórias de infância são matéria prima para elaborar seus contos considerados propriamente fantásticos (2010:181). Se, por um lado, neste conto ele retoma um personagem de sua infância recorrente em seus textos, a professora (mulher mencionada no título); por outro, pode ser considerado um relato fantástico ou uma ‘ficção barroca’- nos dizeres de Carlos Gamerro- por desestabilizar o que se chama “realidade”.

Segundo o autor, a ficção barroca embaralha os planos da realidade, assim como num jogo de espelho, em que o leitor não consegue mais distinguir o original do reflexo, o sonho da vigília, a imaginação da percepção, a vida da obra, a verdade da ficção etc.: “(...) Lo propio del barroco no es la mera multiplicidad sino la intercambiabilidad: el hombre barroco es el hombre que no sabe en que plano está (si vive o sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje)” (2010:19) Mais do que isso, Felisberto Hernández subverte a hierarquia desses planos, não se sabe o que

veio primeiro (o acontecimento ou a recordação? O humano ou o animal?) ou o que tem primazia (vigília ou sonho?). Com relação a isso, explica Gamarro:

En la obra de Felisberto, la realidad es un continuo hecho de fragmentos, partes o pedazos, los cuales él mezcla, también, pero en el sentido de mezclar los ingredientes de una receta: mezcla retazos de vigilia, y no al azar, sino de manera deliberadamente arbitraria. El resultado es un universo donde las clasificaciones y las divisiones se han vuelto impracticables. (2010: 188)

Como sugere o trecho do conto supracitado, o protagonista está nessa zona de indiscernibilidade, é um humano que já foi cavalo, é um cavalo com lembranças de humano; movido pelo seu desejo de recordar que parece proporcionar devires:

En esa época yo trabajaba con un panadero. Fue él quien me dio la ilusión de que todavía podía ser feliz. Me tapaba los ojos con una bolsa; me prendía a un balancín enganchado a una vara que movía un aparato como el de las norias, pero que él utilizaba para la máquina de amasar. Yo daba vueltas horas enteras llevando la vara, que giraba como un minuterero. Y así, sin tropiezos, y con el ruido de mis pasos y de los engranajes, iba pasando mis recuerdos. (2009:112)

No que diz respeito à animalidade e humanidade, tal instabilidade, através do devir, será constante e oscilante durante todo o relato, reconfigurando continuamente as visões sobre o humano e o animal. Nesta oscilação, é interessante examinar, por exemplo, a perspectiva animal sobre o mundo:

De pronto sentía olor a agua; pero era un agua pútrida que había en una laguna cercana. Mis ojos eran también como lagunas y en sus superficies lacrimosas e inclinadas se reflejaban simultáneamente cosas grandes e chicas, próximas y lejanas. Mi única ocupación era distinguir las sombras malas y las amenazas de los animales y los hombres; y si bajaba la cabeza hasta el suelo para comer pastitos que se guarecían junto a los árboles, debía evitar también las malas hierbas. Si se me clavaban espinas tenía que mover los belfos hasta que ellas se desprendieran. (2009:111)

A sutileza na narração dos detalhes do cotidiano do cavalo acaba por aproximar o mundo animal dos homens, já que o relato conduz o leitor para um olhar animal. No entanto além do olhar, o conto reflete principalmente sobre as circunstâncias da vida animal. Se, por um lado, o devir é uma “irresistível desterritorialização” protagonizada pelo *outsider* como uma fuga da existência humana, de seus dramas e opressões, por outro, ele não leva a uma libertação do ser vivente. Assim, ao mesmo tempo em que o devir do personagem parece movido por uma potência que dá vazão aos seus desejos, como os de recordar e de encontrar a professora Tomasa, ele delata a sujeição do animal pelo homem:

En mi adolescencia tuve un odio muy grande por el peón que me cuidaba. Él también era adolescente. Ya había entrado el sol cuando aquel desgraciado me pegó en los hocicos; rápidamente corrió el incendio por mi sangre y me enloquecí de furia. Me paré de manos y derribé al peón mientras le mordía la cabeza; después le trituré un muslo y alguien vio como me volaba la crin cuando me di vuelta y lo rematé con las patas de atrás. (2009:112)

É curioso notar nessa cena o transitar do protagonista pela animalidade. Ele mata o peão que o maltrata sem nenhuma hesitação, como aparentemente fazem os animais que parecem não vacilar em suas condutas como os humanos; tampouco demonstra algum tipo de culpa, sentimento também peculiar do homem da cultura, postulado por Freud³. Contudo esse ímpeto de fúria do devir-cavalo lhe gerou uma violência ainda maior, sua castração, um estigma que afetarà o protagonista durante a narrativa: “Al otro día mucha gente abandonó el velorio para venir a verme en el instante en que varios hombres vengaron aquella muerte. Me mataron el potro y me dejaron hecho caballo” (2009:113). Essa violência presente na narrativa parece mostrar-se como o maior símbolo da submissão animal ao homem. No decorrer do conto, o protagonista narra suas passagens de dono para dono, relatando outras crueldades:

Una vez me tocó un dueño demasiado cruel. Al principio me pegaba nada más cuando yo lo llevaba encima y pasábamos a la casa de la novia. Después empezó a colocar la carga del carro demasiado atrás; a mí me levantaba en vilo y yo no podía apoyarme para hacer fuerza; él, furioso, me pegaba en la barriga, en las patas y en la cabeza. Me fui una tardecita; pero tuve que correr mucho antes de poder esconderme en la noche. (2009:113)

O excerto acima narra uma situação comum para os humanos na qual um cavalo tem de carregar uma carga, no entanto, por ser narrada a partir da subjetividade animal, propõe um novo olhar incomum para os homens, de um animal que sofre e apanha por causa da falta de bom senso e respeito de seu dono humano. É, por isso, uma cena que traz à tona uma série de questionamentos sobre a suposta superioridade dos homens fundamentada na racionalidade humana, que separa os animais dos homens e legitima um poder espúrio sobre aqueles.

Mas Felisberto Hernández, ao colocar o animal como sujeito da narrativa, critica a concepção negativa do animal- que o reduz à coisa- e faz repensar o que é, afinal, ser humano e o que o difere do animal, desestabilizando a hierarquia entre os vivos. Em

³ Em seu livro *Mal estar na cultura*, Freud assinala que o homem primitivo se distingue do homem da cultura porque este possui um tipo de "consciência moral", o "supereu", uma instância psíquica que vigia e pune o próprio "eu". Segundo o psicanalista, esse é o mecanismo da cultura para neutralizar o impulso de agressividade do homem que ao invés de ser exteriorizado- ameaçando a vida em sociedade- retorna para sua origem, causando, muitas vezes, a autoagressão e autodestruição (Freud denomina pulsão de morte).

O animal que logo sou, Derrida também critica a genealogia de filósofos que questionaram a capacidade de pensar dos animais como critério indispensável para defini-lo e subjugar-lo:

A questão aqui não seria pois a de saber se os animais são do tipo *zoon logon ekhon*, se eles podem falar ou raciocinar graças ao *poder* ou ao *ter logos*, ao *poder-ter o logos*, a aptidão ao *logos* (e o logocentrismo é antes de mais nada uma tese sobre o animal privado de *logos*, privado de *poder-ter o logos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Levinas e Lacan). A questão *prévia e decisiva* seria a de saber se os animais podem sofrer. “*Can they suffer?*” (2002:54)

O filósofo francês propõe esta pergunta exatamente por questionar o assujeitamento dos animais justificado pelo logocentrismo na sociedade contemporânea, na qual os animais são vistos como inferiores ou como mercadoria e estão à mercê de todo tipo de tortura e maus-tratos. E enquanto seres viventes, como os humanos, eles podem sofrer? Tal pergunta pode alterar todo modo de construção da visão do animal, de seu papel na sociedade e de sua relação com os seres humanos. Felisberto Hernández ao dar voz a um animal, por meio da ficção, também torna possível novas formas de ‘pensar’ o animal, para além do antropocentrismo. Pois bem, em “La mujer parecida a mí”, o animal não apenas sofre, como possui sentimentos pelos humanos, além de uma percepção crítica sobre eles.

Ademais, não se pode perder de vista que o protagonista é um devir-cavalo, ou seja, é um *outsider* que oscila entre o animal e o humano, flertando com as duas coletividades. Seus traços de humanidade podem estar presentes quando encontra a professora Tomasa. Esta, por sua vez, é uma personagem recorrente na obra felisbertiana, que parece aludir a uma professora de piano da infância do autor, por quem parece haver uma forma de amor platônico a exemplo dos contos “Mi primera maestra” e “Caballo perdido”. Na narrativa em questão, o encontro acontece, após uma das fugas do protagonista, quando acaba entrando ‘sem querer’ num palco de teatro (a propósito, uma alusão ao Felisberto pianista)⁴, onde estão as crianças e a professora. Desde então, parece haver uma identificação imediata entre o devir-cavalo do personagem e a professora (que se assemelham inclusive fisicamente) a qual decide

⁴ O termo “sem querer” está entre aspas, pois se pode levar em conta que Felisberto Hernández utiliza suas memórias para elaborar suas narrativas, de forma semelhante como também ocorre no “trabalho do sonho”, teorizado por Freud, âmbito no qual a narrativa também pode estar inserida, por ser uma recordação do personagem. Assim, o fato deste deparar-se num palco não parece casual: “Yo hice sonar mis cascos en un piso de madera y de pronto aparecí en una salita iluminada que daba a un público” (2009:114).

levá-lo para sua casa, mesmo com a censura de seus conhecidos, que se sentem desconfortáveis com a decisão da professora:

El joven subió al escenario, siguió conversando para los tres y trabajando contra mí.

- A mí me parece que Tomasa se expone demasiado llevando ese caballo a casa de ella. Ya las de Zubiría iban diciendo que una mujer sola en su casa, con un caballo que no piensa utilizar para nada, no tiene sentido; y mamá también dice que ese caballo le va a traer muchas dificultades.

Pero Tomasa dijo:

- En primer lugar yo no estoy sola en mi casa porque Candelaria algo me ayuda. Y en segundo lugar, podría comprar una volanta, si es que esas solteras me lo consienten. (2009:116)

Diferentemente do início do conto, quando o protagonista necessitava recordar e tinha “a ilusão de que um dia podia ser feliz”, ao morar com Tomasa, ele vive os melhores momentos de seu devir-cavalo e não tem mais “ganas de recordar”. Dessa forma, pode-se inferir que o desejo de estar com a professora foi o propulsor das recordações do personagem e de seu devir-cavalo, que alcançam seu objetivo na narrativa. Chama a atenção o fato de a professora e o protagonista criarem um forte vínculo, mesmo incomunicáveis pela fala humana:

A la tarde vino el novio de la maestra [Alejandro]; estaba mejor dispuesto hacia mí; me acarició el cuello y yo me di cuenta, por la manera de darme golpecitos, que se trataba de un muchacho simpático. Ella también me acarició; pero me hacía daño; no sabía acariciar a un caballo; me pasaba las manos con demasiada suavidad y me producía cosquillas desagradables. En una de las veces que me tocó la parte de adelante de la cabeza, yo dije para mí: “¿Se habrá dado cuenta que ahí es donde nos parecemos?”. Después el novio fue del lado de fuera de la ventana y nos sacó una fotografía a ella y a mí asomados a la ventana. Ella me había recostado su cabeza en la mía. (2009:118)

Em seu ensaio "Del hombre y la bestia", Steiner, ao analisar o doloroso processo do homem de abdicar de sua animalidade para tornar-se humano, afastando-o do animal, afirma que, a despeito de ser um tabu, o desejo entre homens e animais nunca deixou de existir, como um resquício no humano do homem primitivo. Contudo salienta que a relação erótica foge das formas de subjugamento e de exploração dos animais: “El “amante de los animales” en sentido carnal escapa del intruso despotismo, de las exclusiones del lenguaje (...)” (2008:195). Steiner descreve, então, uma lista de instigantes amores entre homens e animais na literatura (quicá um dos únicos espaços de realização de tal desejo), na qual é possível incluir o amor da professora Tomasa e o narrador em seu devir-cavalo, um vínculo profundo sem necessidade da linguagem humana- ainda que não haja uma realização completa desta relação.

A consumação da relação entre os dois se torna inviável por uma série de fatores, sendo o mais terminante a castração do cavalo, o que entretanto não impede que a deseje. Uma das cenas mais comoventes da narração é exatamente quando o devir-cavalo do personagem, escondido de seu antigo dono no quarto da professora, olha-se no espelho e, ao ver-se como cavalo, se dá conta desse amor impossível:

Yo, solo en aquel dormitorio, no hacía más que preguntarme: “¿Pero qué quiere esta mujer de mí?”. Había ropas revueltas en las sillas y en la cama. De pronto levanté la cabeza y me encontré conmigo mismo, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado. El espejo también mostraba partes de mi cuerpo; mis manchas blancas y negras parecían también ropas revueltas. Pero lo que más llamaba la atención era mi propia cabeza; cada vez la levantaba más. Estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y buscarme por un instante a mí mismo, a mi propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos. (...)
¡Parecía mentira! ¡Uno podía ser un caballo y hacerse esas ilusiones! Al mucho rato volvió la maestra. Me hizo las cosquillas desagradables; pero más daño me hacía su inocencia. (2009:120/121)

É interessante notar que, mesmo olhando-se no espelho, o narrador-personagem não se vê como um sujeito uno, apesar de se reconhecer como cavalo. Ele ainda vê apenas fragmentos de si, a cabeça, as manchas, que evocam um sujeito clivado, com suas partes independentes e desejos que não correspondem à sua condição de cavalo, sugerindo uma constituição de subjetividade pós-freudiana e anticartesiana.⁵ Sempre oscilante entre humanidade e animalidade, ele é um cavalo que possui "pensamientos culpables", recordando que a culpa, segundo a psicanálise é uma característica típica do homem aculturado.

Por outra parte, é precisamente a sua condição de cavalo em meio aos humanos que o impede de ao menos continuar vivendo ao lado da professora, o único ser humano com quem cria verdadeiros laços. Isso porque seu antigo dono volta para recuperá-lo. Ele ainda propõe uma quantia para que a professora ficasse com o cavalo, mas ela não a tinha e ele volta com o dono:

⁵ O sujeito cartesiano é uno e totalmente consciente, já o sujeito psicanalítico é fragmentado: é o que salienta Luiz Alfredo Garcia-Roza, em *Introdução à Metapsicologia Freudiana* (2008), no capítulo denominado “Desejo”. O autor explica que diferentemente do “eu” cartesiano, em que coincidem o sujeito do enunciado e da enunciação, o qual tem plena consciência de si ao pronunciar “penso, logo existo”, a subjetividade concebida por Freud é dividida: há um sujeito do enunciado, sujeito gramatical e do consciente, e o sujeito da enunciação, o do desejo e do inconsciente. Dessa forma, configura-se um sujeito consciente, mas que não conhece os pensamentos do sujeito inconsciente, os quais são rejeitados pelo primeiro no enunciado, nas palavras de Garcia-Roza: “No lugar do *penso, logo sou* de Descartes, Freud nos propõe um *desejo, logo sou*, à condição de não se confundir aquele que deseja e aquele que enuncia que deseja” (2008:199).

(...) La maestra entró en su dormitorio y yo alcancé a ver la boca cuadrada que puso Alejandro antes de echarse a llorar. A mí me temblaban las patas; pero él [el dueño] me dio un fuerte rebencazo y eché a andar. Apenas tuve tiempo de acordarme que yo no le había costado sesenta pesos: él me había cambiado por una pobre bicicleta celeste sin gomas ni inflador. (2009:122)

Esta cena, por sua vez, trata de uma situação também comum na qual o animal é considerado propriedade do homem. Numa sociedade de consumo em que quase tudo pode ser vendido e em que o animal é rebaixado à coisa- pelo dualismo racionalista-, estes dois fatos associados “tornam possível definir algo –por exemplo, um corpo vivente- como mercadoria, coisa intercambiável e eventualmente sacrificável em prol de um cálculo econômico” (2011:205), nas palavras de Gabriel Giorgi, no ensaio “A vida imprópria. Histórias de matadouros”, em que também discute aos maus-tratos aos animais por meio de textos literários.

Mesmo que de maneira sutil, ao mudar o foco narrativo para o animal, o conto revela a estranheza -mas que o pensamento cartesiano legitima- de se converter um ser vivente num produto, o que traz- não especificamente para o personagem do conto- terríveis consequências para os animais. Entretanto é essa sua condição de propriedade humana que o afastará da professora para sempre, ainda que novamente consiga fugir do seu dono, matando-o, com seu ímpeto animal, mas nesse caso sem nenhum sentimento de culpa:

Ahora me empezaba a subir de las entrañas un mal humor inaguantable. (...) Por unos instantes me sentí invadido por sensaciones que se trababan en lucha como enemigos que se encuentran en la oscuridad y que primero se tantean olfateándose apresuradamente. Y enseguida me tiré para el lado del arroyito donde estaba el brazo seco del árbol. (...) Alcancé a pisarlo cuando su cuerpo estaba de costado; mi pata resbaló sobre su espalda; pero con los dientes le mordí un pedazo de la garganta y otro pedazo de la nuca. Apreté con toda mi locura y me decidí a esperar, sin moverme. Al poco rato, y después de agitar un brazo, él también dejó de moverse. (2009:122/123)

Após conseguir sua liberdade, resolve voltar à casa da professora, porém ouve uma discussão entre esta e o namorado, que não concorda com a compra do cavalo:

Llegué a la casa a pasos lentos; pensaba entrar al granero; pero sentí una discusión en el dormitorio de Tomasa. Oí la voz del novio hablando de los sesenta; sin duda los que hubieran necesitado para comprarme. Yo ya iba a alegrarme de pensar que no les costaría nada, cuando sentí que él hablaba en casamiento; y al final, ya fuera de sí y en actitud de marcharse, dijo: “O el caballo o yo”. (2009:12)

A partir daí, o devir-cavalo do personagem já com autonomia para escolher onde quer ficar, decide ir embora para não ser um “caballo indeseable”, confirmando novamente a impossibilidade de uma relação entre o cavalo e a professora. Entretanto aquele apenas apresenta uma queixa por não ser humano: “No sé bien como me fui. Pero por lo que más me lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato” (2009:12), uma recordação da professora Tomasa.

1.2 A experiência de uma subjetividade outra: o perder-se de si

O conto "El cocodrilo" de Felisberto Hernández pode ser considerado pertencente à sua segunda fase, de contos propriamente fantásticos, conforme aponta Carlos Gamerro sobre os estágios do escritor uruguaio. Entretanto as confusões entre o "eu" que narra e o autor se mantêm nessa narrativa. Isso porque o personagem central é um vendedor das meias femininas “Ilusión”, mas que, a princípio, como Felisberto, era um pianista que também escrevia artigos para se manter:

Antes yo había cruzado por aquellas ciudades dando conciertos de piano; las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en la angustia de reunir gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto; tenía que coordinarlos, influirlos mutuamente y tratar de encontrar algún hombre que fuera activo. Casi siempre eso era como luchar con borrachos lentos y distraídos: cuando lograba traer uno el otro se me iba. Además yo tenía que estudiar y escribir artículos en los diarios. (1982:117)

Esse excerto põe em evidência um ponto crucial para discutir a experiência de devir-animal vivida pelo personagem: a situação angustiante de não conseguir realizar seu concertos, que eram sempre "inoportunos" por qualquer cidade que o protagonista passasse. Tal como o personagem Gregor Samsa, de Kafka, o protagonista de Felisberto é oprimido pelo trabalho, obrigado a viajar- Gregor era caixeiro-viajante-, o que os conduz a uma experiência de devir-animal como tentativa de fuga dessa situação de opressão. Mas diferentemente do relato de Kafka, no qual o devir-animal já está instalado desde o início da narrativa, o protagonista de “El cocodrilo” passa por um processo paulatino, impelido pelas pulsões de seu inconsciente.

Em *O mal estar na cultura*, Freud discorre sobre o sofrimento e a frustração do homem da cultura que, domesticando suas pulsões, teve de abdicar da satisfação- muito mais intensa- de seus impulsos primitivos para viver em sociedade; mas esclarece que o homem aculturado não renunciou totalmente ao prazer, no entanto, o deslocou para

outras atividades, ideológicas, artísticas e científicas, num processo que o psicanalista denomina sublimação dos impulsos:

Satisfações tais como a alegria do artista ao criar, em dar corpo aos produtos de sua fantasia, ou a do pesquisador na solução de problemas e na descoberta da verdade, possuem uma qualidade especial que um dia com certeza seremos capazes de caracterizar metapsicologicamente. Por ora, apenas podemos dizer de modo figurado que elas nos parecem “mais finas e mais elevadas”, mas a sua intensidade, comparada à saciação de impulsos mais grosseiros, mais primários, é reduzida; elas não agitam a nossa corporeidade. (2010:69)

Contudo uma falha importante que envolve esse procedimento da cultura de tentar transferir as pulsões humanas pela sublimação, oportunamente apontado por Freud e de fácil constatação, é que na prática pouquíssimos humanos conseguem exercer uma atividade que lhes dê prazer:

A atividade profissional oferece satisfação quando é escolhida livremente, ou seja, quando permite tornar utilizáveis, através da sublimação, inclinações existentes, impulsos contínuos ou constitucionalmente reforçados. E, no entanto, o trabalho é pouco apreciado pelos seres humanos como caminho da felicidade. Não se ocorre a ele como a outras possibilidades de satisfação. A grande maioria dos seres humanos trabalha apenas sob coação, e dessa repulsa natural dos homens ao trabalho derivam-se os mais graves problemas sociais. (2010:72)

Freud fala de uma “repulsa natural dos homens ao trabalho”, entretanto parece mais interessante contextualizar tais ideias para meados do século XX, período em que se passa a narrativa de Felisberto, levando em conta as condições de trabalho após a revolução industrial e a consolidação do capitalismo, fatos que alteraram as relações do homem com o seu trabalho. Karl Marx (1818-1883), em *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), afirma que o sistema capitalista, tal como transformou o animal em mercadoria, tornou também a força de trabalho um produto, sendo a função do trabalhador produzir um objeto que lhe é estranho:

(...) O trabalho é externo ao trabalhador, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito. (...) O trabalho não é a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele. (2008:82/83)

Para o filósofo alemão, ao exercer um ofício que lhe é alheio, o trabalhador passa por um processo de alienação, de perda e negação de si mesmo, por isso, considera o trabalho, no capitalismo, um processo de mortificação. Traçando um

paralelo com o conto “El cocodrilo”, o protagonista quando decide deixar de lado sua profissão de pianista para vender meias parece passar exatamente por esse processo de perda de si mesmo que o levará para uma experiência de devir-animal. Entretanto vender meias não é uma escolha do protagonista, pelo contrário, seu ofício de vendedor é uma imposição da sociedade materialista/consumista em que “las medias eran más necesarias que los conciertos” (1982:118).

O desenrolar da narrativa tratará, então, desse processo de frustração do “eu” do protagonista que tenta adaptar-se, porém que não consegue se ajustar a seu trabalho e, portanto, à sociedade em que vive, afigurando um *outsider*:

Pero vender medias también me resultaba muy difícil y esperaba que de un momento a otro me llamaran de la casa central y me suprimieran el viático. A principio yo había hecho gran esfuerzo. (La venta de medias no tenía nada que ver con mis conciertos: y yo tenía que entendérmelas nada más que con los comerciantes.) (1982:118).

Será dessa rotina de trabalho, a qual nada tem a ver com o protagonista, que este se propõe pouco a pouco a realizar um ato inusitado que o põe num limiar para a animalidade: chorar em público sem motivo aparente. Um ponto crucial no conto é a primeira vez que o protagonista resolve chorar numa loja cheia de gente logo após ter recebido um “não” do dono da loja:

(...) Yo me quedé quieto y pensé en insistir; tal vez pudiera entrar en conversación con él [el dueño de la tienda], más tarde, cuando no hubiera gente; entonces le hablaría de un yuyo que disuelto en agua tiñería las pastillas. La gente no se iba y yo tenía una impaciencia desacostumbrada; hubiera querido salir de aquella tienda, de aquella ciudad, de aquella vida. Pensé en mi país y en muchas cosas más. Y de pronto, cuando ya me estaba tranquilizando, tuve una idea: < ¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda esta gente? > (1982:124)

Nesse trecho, vê-se que a situação aflitiva do protagonista o leva a querer chorar, não como alívio emocional de suas frustrações, mas como uma maneira de “tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado”; o que parece marcar o princípio da distância entre o sujeito do consciente e o sujeito do inconsciente e, concomitantemente, um bordejar entre animalidade e humanidade. O choro, como esperado, causa grande comoção nos clientes da loja e o dono acaba por comprar as meias do protagonista. A partir daí, o pranto assume outra função: “Yo lloré en otras tiendas y vendí más medias que de costumbre. Cuando ya había llorado en varias ciudades mis ventas eran como las de cualquier otro vendedor” (1982:126). Inicia-se, por conseguinte, o processo de perda de si descrita por Marx, já que quanto mais o protagonista se ‘integra’ à sociedade

materialista mais ele se aparta de si mesmo e seu consciente caminha para uma existência, de certa forma, alienada. Por outra parte, configurando uma contradição, seguindo as ideias de Freud, o uso repetitivo e inautêntico desse choro a serviço de seu trabalho deixa entrever o fracasso dos mecanismos da cultura em tentar controlar as pulsões humanas e canalizá-las para outras atividades, pois tal choro repetitivo revela um comportamento primitivo, animal- a repetição à compulsão-, que nada mais é que a manifestação constante do inconsciente sem nenhuma repressão da instância do “supereu”⁶:

<<-¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda la gente?>>
Aquello me parecía muy violento; pero yo tenía deseos, desde hacía algún tiempo, de tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado; además yo debía demostrarme a mí mismo que era capaz de alguna violencia.
(1982:124)

Ainda que o trecho sugira um sujeito uno, racional, na verdade, revela um sujeito cindido, do desejo- e por isso *outsider*-, contudo extremamente complexo. Isso porque o protagonista parece dar vazão ao seu inconsciente, aos seus “deseos”, por meio do choro, de forma planejada, racional. Assim, não se pode pensar nessa compulsão à repetição, como uma simples “regressão”, como pensaria Freud, que ocorre por causa de uma descarga do inconsciente que não foi totalmente sujeitada pelo consciente, um traço infantil e, mais que isso, primitivo comum a toda vida orgânica, inclusive, à vida animal. Esse desejo do protagonista, de demonstrar “que era capaz de alguma violencia”, é na verdade uma tentativa de fuga de seu trabalho, dando entrada para um o devir-animal, que é- via de regra- uma saída, e não uma salvação ou libertação, como já haviam destacado Deleuze e Guattari, em *Kafka por uma literatura menor*.

No entanto em virtude do “eu” consciente do protagonista desconhecer tais “deseos” do inconsciente os quais deixa irromper – e do devir ser sempre uma forma de fuga e não de libertação da condição humana-, ele parece tornar-se um sujeito cada vez mais alienado, que desconhece as suas próprias penas:

(...) Detrás de él había una muchacha que me habló mirándome y los ojos parecían pintados por dentro.
-¿Así que usted llora por gusto?
-Es verdad.

⁶ Freud afirma que “existe realmente na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio de prazer (...)” (2003:29). Desenvolvendo tal raciocínio, mais do que pelo princípio do prazer (satisfação do desejo), o sujeito psicanalítico é regido pela compulsão à repetição, que seria anterior, mais primitiva, que o primeiro. Tal compulsão é mais nítida, por exemplo, nas brincadeiras das crianças e nos sonhos traumáticos dos pacientes neuróticos; no primeiro caso como uma experiência agradável e, no segundo, como uma reexperiência (desprazerosa) de um trauma para tentar controlá-lo.

-Entonces yo sé más que usted. Usted mismo no sabe que tiene una pena.
Al principio yo quedé pensativo; y después le dije:
-Mire: no es que yo sea de los más felices; pero sé arreglarme con mi desgracia y soy casi dichoso. (1982:129)

Por sua vez, o protagonista ao negar suas dores, acreditando conseguir ajustar-se às suas desgraças, não percebe que tal compulsão à repetição de seu choro faz com que a estância do “supereu” perca cada vez mais o controle para o inconsciente que toma conta deste: é a experiência do outro, seu devir-animal. Por conseguinte, quando o protagonista já é reconhecido por seu choro em várias cidades, volta a realizar um recital de piano. Mas, inesperadamente, seu inconsciente emerge, denunciando as partes independentes de seu corpo:

El día en que yo di mi primer concierto tenía cierta nerviosidad que me venía del cansancio; estaba en la última obra de la primera parte del programa y tomé uno de los movimientos con demasiada velocidad; ya había intentado detenerme; pero me volví torpe y no tenía bastante equilibrio ni fuerza; no me quedó otro recurso que seguir; pero las manos se me cansaban, perdía nitidez, y me di cuenta de que no llegaría al final. Entonces, antes de pensarlo, ya había sacado las manos del teclado y las tenía en la cara; era la primera vez que lloraba en escena. (1982:130)

Observa-se nesse excerto um protagonista ainda mais fragmentado, cada vez mais dominado por seu “outro”, o inconsciente. O "supereu", que de certa forma era o "moderador" de seu choro, gradativamente, começa a perder o controle. O choro, por sua vez, na situação do concerto não possui o êxito de quando o fazia nas lojas ou em lugares públicos, a plateia recebe com estranhamento o pranto e alguém grita: "¡Cocodriiiloooo!" (1982:131).

"Cocodrilo" se torna, então, o apelido do protagonista que aceita sem problemas essa comparação: "- A mí me parece que el que gritó eso tiene razón: en realidad yo no sé por qué lloro; me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el cocodrilo. En fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo" (1982:131). Esta asserção do protagonista é significativa, porque reafirma uma certa alienação do sujeito do consciente frente às suas penas. Ainda nesse recital há uma curiosa conversa entre o pianista e um médico:

- Aquí, el amigo es médico. ¿Qué dice, usted, doctor?
Yo me quedé pálido. El me miró con ojos de investigador policial y me preguntó:
- Dígame una cosa: ¿cuándo llora más usted, de día o de noche?
Yo recordé que nunca lloraba en la noche porque a esa hora no vendía, y le respondí:
-Lloro únicamente de día.
No recuerdo las otras preguntas. Pero al final me aconsejó:

-No coma carne. Usted tiene una vieja intoxicación. (1982:131)

É importante notar que o narrador deixa claro que somente chora quando está trabalhando, por isso somente de dia, isto é, ainda é um choro aparentemente controlado, utilizado para um fim específico, ainda que inautêntico. Contudo, o desfecho do conto revela uma nova situação. Após uma festa que realizaram para o exitoso vendedor de meias -com direito a homenagem e a uma caricatura de cocodrilo-, à noite, ao chegar no hotel, vive um acontecimento estranho:

Cuando los amigos me llevaron a mi hotel yo pensaba en todo lo que habían llorado en aquel país y sentía un placer maligno en haberlos engañado; me consideraba como un burgués de la angustia. Pero cuando estuve solo en mi pieza, me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba la desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando, las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando me desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa⁷. (1982:135)

Esse é o parágrafo final do relato. Aqui a cisão entre consciente e inconsciente é quase total. O protagonista não reconhece seu rosto com novas rugas e vontade própria; ele parece estar num processo de torna-se outro (um cocodrilo?), num devir errante- como é de sua característica- que a narrativa não dá sinais do fim, apenas abre caminho para um devir sutil do personagem, um caminho incerto para uma natureza desconhecida em direção ao seu inconsciente, ao desejo, ao irracional, ao primitivo, ao animal.

1.3 Um devir para dentro de si: o “tédio profundo”

Indo também em direção a uma existência outra, mais que isso, uma existência esvaziada, está o personagem central de conto "Enroscado", de Antonio Di Benedetto, cujo processo de devir- animal ocorre sutilmente ao longo do relato, assim como em “El cocodrilo”. O conto narra, em terceira pessoa, o drama do garotinho ‘Bertito’ que não se

⁷A menção à figura do cego harpista evoca um momento anterior do conto em que o protagonista encontra esse músico num café e sua figura lhe traz um sentimento de depressão- talvez por já anunciar o futuro desse sujeito.

adapta às transformações inesperadas de sua vida, após a morte da mãe: “en la casa que ha quedado vacía de la madre, el niño recorre con suavidad habitación tras habitación. Las mira pausadamente, como si descubriera su contenido o la altura de las paredes” (2007:97). Aos cuidados da tia, esta lhe é indiferente: “sólo se confía al padre, se recoge en él, durante los descansos del trabajo, a mediodía y en la noche, que siempre ilusiona con que será muy larga” (2007:97).

O pai, por outra parte, tenta conciliar o trabalho, a falta de dinheiro e a criação de um filho que parece pouco conhecer, apesar de claramente amá-lo. As dívidas, adquiridas com a doença da mulher, obrigam-nos a deslocar-se para uma pensão e depois outra, o que abala significativamente o filho, que já no dia da mudança apresenta sinais de isolamento, como encurralado, num prenúncio do que virá no desenrolar da narrativa: “El niño lo advierte y se desliza al patio solitario, donde no hay más que unos cajones de basura y se esconde detrás de los cajones. El padre lo observa y lo compara, apenado, con una lauchita asustada”(2007:97).

Como sugere o trecho acima e o próprio título do conto, a semelhança do garoto a um animal indefeso e acuado será marcante durante toda a narrativa. A propósito disso, Jimena Néspolo, em seu livro *Ejercicios de pudor*, designa algumas semelhanças na temática infantil de “Enroscado” e o “Nido en los huesos”, conto anterior de Di Benedetto, do livro *Mundo Animal*, cujo personagem infantil apresenta problemas com o pai e se equipara- ainda que pela negação- a um macaco que vive em sua casa: “yo no soy el mono. Tengo ideas distintas, aunque se nos haya puesto, por lo menos al principio, en la misma situación”(2007:49). Sobre este conto de Di Benedetto, Jimena Néspolo afirma que “la niñez adquiere las formas de la inocencia animal, víctima de la arbitrariedad e incomprensión del mundo adulto” (2004:54). Tais considerações são apropriadas ao conto “Enroscado”, no qual nenhum personagem, a tia, as donas das pensões e nem o pai conseguem entender o personagem central e lidar com a sua dor, pela perda da mãe.

No entanto não é algo incomum relacionar uma série de comportamentos infantis a atitudes primitivas ou atribuídas aos animais, como já foi mencionado anteriormente a respeito da “compulsão à repetição”. Freud esclarece que na infância o sujeito não apresenta totalmente desenvolvida a instância do “supereu”, isto é, o inconsciente ainda não é reprimido como num adulto, aproximando-o dos animais. Tal repressão, por sua vez, é feita por uma figura externa/paterna, que futuramente se internalizará no sujeito como uma instância psíquica. Deleuze e Guattari também tecem

comentários sobre a posição privilegiada que as crianças apresentam nas coletividades, que as põe num limiar para um devir-animal:

(...) como se, independentemente da evolução que a puxa em direção a adulto, haveria na criança um lugar para outros devires, “outras possibilidades contemporâneas”, que não são regressões, mas involuções criadoras, e que testemunham “uma inumanidade vivida imediatamente no corpo enquanto tal”, núpcias anti-natureza “fora do corpo programado”. (2008:65)

Assim, é importante ressaltar que o devir-animal em uma criança tampouco é uma regressão ou uma imitação do comportamento animal; como nos demais casos é um processo de aliança realizado por um *outsider* que transita entre duas coletividades e, por isso, não pertence a nenhuma. No caso específico deste conto, Bertito não é apenas uma criança, mas um pequeno ser que sofre por perder a mãe, o que o leva a um estado de reclusão, após mudar para as pensões que configuram um ambiente hostil para ele, que insiste em não sair do quarto e nem permite que estranhos entrem, nem mesmo a camareira ou sua tia:

La tía no puede tenerlo consigo y el padre prefiere que no pueda.
Una visita, tercera o cuarta desde que habitan en pensión, ha tenido un resultado ingrato. Crispamiento del niño, gritos, una taza rota. Al salir, la tía deplora en presencia de la dueña:
-Es un animalito. (2007:109)

Ao mesmo tempo em que há uma preocupação por parte dos adultos para com o garotinho que “no hace lo que hacen los demás niños”, há uma falta de habilidade para lidar com ele, inclusive por parte do pai, cuja relação com o filho é marcada pela incomunicação:

Lee títulos, mira fotografías, del diario de la tarde que compró en el bar.
Bosteza. Se desviste. Antes de apagar la luz, acude el sueño del niño.
Levanta la sábana. Está con los ojos desesperadamente abiertos.
El padre quiere decirle: “Duerme, hijito, duérmase”. Quiere decirle con su voz más tierna y protectora, pero la voz no sale de la garganta. (2007:101)

O diálogo quase inexistente entre os personagens, além de agravar a condição isolada do garoto, lhe provoca um mutismo: “no habla, no muestra alegría, ni satisfacción, ni siquiera curiosidad (2007:99)”. Ele parece esforçar-se, por meio da ausência de linguagem, em encerrar-se em si mesmo, ficando assim no limite oscilante entre animalidade e humanidade, um *outsider* exilado em uma subjetividade cada vez mais inapreensível, como é a dos animais. Entretanto, ainda que se preocupe, o pai se mostra inábil para lidar com o problema de filho, apesar de muitas tentativas de tirá-lo

de seu estado absorto. A cena em que o pai expõe um porta-retratos da mãe para o filho, esperando dele alguma reação ou desabafo, ilustra tal desencontro entre ambos:

Coloca el retrato en la mesa, delante del niño.

El niño lo mira.

El padre va a preguntar si la reconoce, porque el niño no ha despegado los labios, no ha hecho un gesto, no ha intentado tomar la fotografía. No es necesario preguntar. El niño dice:

- Mamá

Nada más.

Levanta la mirada al padre, como preguntándole si aparte de eso hay algo más que ver.

El padre está mortificado. Masculla la sospecha de que el hijo es idiota. Lo que ha hecho las pensiones... La falta de reacción ante el retrato de la madre...

Ha dejado la fotografía en el portarretrato. En la mañana y a mediodía continuaba ahí. En la noche no. El niño la ha recortado con tijeras y su falta de destreza para manejarlas ha causado una decapitación de la imagen.

- ¿Qué has hecho?

El tono es tan duro, ya castiga tanto la pregunta, que el niño suelta el llanto. Sin embargo, entre sollozos hace escuchar sus cuestiones.

- Quiero más, quiero otra para jugar.

El padre se enfurece y golpea al niño. (2007:108)

Ortega rapidamente se arrepende e tenta consolar o garoto. No dia seguinte, tenta travar uma nova conversa com o filho:

-Berto, Bertito, hijo, ¿Qué ha pasado con mamá?

El niño levanta una mano, con el ademán del asombro, el desconsuelo y la total ignorancia, y dice:

-No sé, no sé, papá. Me ha dejado solo. Me ha abandonado, papá. (2007:108)

Considerando que o personagem é somente uma criança, tomar a morte da mãe como um abandono se torna compreensível, no entanto novamente é a atitude do pai que parece reforçar o comportamento solitário e triste do garoto, pois, após tais palavras proferidas deste, o pai chora: “Y el padre no puede consolarlo porque a él se le ha caído la cabeza sobre el mantel y también está llorando” (2007:108). O que fica evidente nesse fragmento é que na verdade pai e filho compartilham o sentimento de desamparo, mas encerrados em suas próprias dores se afastam cada vez mais, ainda que o pai entenda exatamente a origem do ostracismo do filho: “Y es que su pecho, como aquella casa que dejaron, se ha vaciado de ella” (2007:106). Por sua vez, a ideia de vazio parece ser significativa para se pensar o devir-animal do personagem infantil, provocado pela sensação de desamparo de sua mãe.

Em seu livro *Lo abierto*, ao elaborar uma exegese de algumas obras de Heidegger, Agamben discorre sobre dois conceitos fundamentais de seus estudos: a

“pobreza de mundo” animal e o “tédio profundo” humano, que estariam correlacionados. Segundo Heidegger, o animal não tem a capacidade de compreender o mundo, por encontrar-se preso-em-si, num estado absorto, no qual apenas se relaciona com seu ambiente específico e, por isso, é incapaz de ter uma conduta própria frente ao mundo, agindo puramente por instinto, numa forma de automatismo; enquanto isso, o homem é um “formador de mundo”. É especialmente este estado de “torpor” do animal que o distingue da pedra, por exemplo, que é completamente privada de mundo, e do humano, pois ainda que ambos estejam “abertos” ao mundo, este só acessível para o humano:

[O animal] está *offen* (abierto), pero no *offenbar* (revelado, literalmente abrible). El ente, para el animal, está abierto pero no accesible; está abierto en una inaccesibilidad y en una opacidad, es decir, en cierto modo, en una no-revelación. Esa apertura sin develamiento define la pobreza de mundo del animal respecto de la formación de mundo que caracteriza al humano. (2007:102)

É pertinente salientar que essa definição negativa do animal, por uma carência em relação ao humano, será questionada por Agamben- tal como fez o já mencionado Derrida-, propondo a suspensão da delimitação dos conceitos de animalidade e humanidade. Heidegger, no entanto, indica que há um ponto de encontro entre humano e animal, nas palavras de Agamben: “la apertura del mundo humano -en cuanto es también y ante todo, apertura al conflicto esencial entre develamiento y velamiento- sólo puede ser alcanzada por una operación efectuada sobre lo no-abierto del mundo animal” (2007:115); o “tédio profundo”, por sua vez, é o lugar dessa operação, onde a abertura humana e o “torpor” animal parecem encostar-se.

Este estado de “tédio profundo” é, para o filósofo alemão, “el ser dejados-vacíos, el abandono en el vacío” (2007:119), isto é, um estado de suspensão- como no “torpor” animal em seu ambiente- em que o homem é abandonado pelas coisas do mundo as quais, mesmo presentes, nada lhe têm a oferecer, são indiferentes ao homem, originando esse sentimento de tédio, que também é uma forma de torpor, entorpecimento:

El ser aburridos por alguna cosa, nosotros también somos detenidos [festgehalten] por aquello que es aburrido, no lo dejamos ir [wir lassen es selbst noch nicht los] o estamos por algún motivo obligados y vinculados a ello. (2007:121)

O personagem Robertito, de “Enroscado”, parece estar numa espécie estado de tédio profundo, no qual o mundo não lhe é mais interessante, após a morte da mãe, como destaca o trecho a seguir, quando pai e filho chegam à pensão e se deparam com uma festa no pátio:

El padre siente algo en la garganta. Un mal trago. No por él -¿qué puede importarle?- sino por el niño. Intuye que ahí abajo, a su lado, tiembla un desconcierto, tal vez un pequeño espanto. No se atreve a mirar al niño. Antes de enfrentarlo procura encontrar una solución. Sospecha que el error ha sido detenerse. Debió entrar sin titubeos. Mira al niño. El niño está mirando hacia adentro, como encogido, como replegado en su alma. (2007:98)

Por sua vez, como assinala Agamben, sobre a teoria de Heidegger, este estado de tédio faz com que o sujeito se remeta ao próprio ser, perdido, preso e aturdido em seu próprio mundo, como está Robertito, eis a proximidade com o animal:

El ser dejados vacíos por el aburrimiento profundo vibra algo así como un eco de aquel “estremecimiento esencial” que le viene al animal de su estar expuesto y absorto en “otro” que sin embargo no se revela nunca como tal. Por esto el hombre que se aburre se encuentra en una “vecindad extrema”- aunque aparente- con respecto al aturdimiento animal. (2007:122/123)

Vê-se que a teoria de Heidegger deixa claro que há uma “aproximação aparente” entre o torpor animal e o tédio profundo humano, aparente porque o ‘acordar’ ou a capacidade do homem de ‘poder-acordar’ desse estado absorto foi o que o tornou humano e o separou do animal:

El ambiente animal está constituido de modo tal que nunca puede manifestarse en él algo como una pura posibilidad. El aburrimiento profundo aparece entonces como el operador metafísico en el cual se realiza el pasaje de la pobreza de mundo al mundo, del ambiente animal al mundo humano: lo que está en cuestión en el aburrimiento es nada menos que la antropogénesis, el devenir Da-sien del viviente hombre. (2007:126)

Assim, o torpor animal seria uma transição para o mundo humano. A despeito disso, tal abertura não é tão diferente do torpor animal, já que se caracteriza por uma interrupção da relação animal com seu ambiente e um despertar para um mundo não plenamente revelado:

El *daisen* es simplemente un animal que ha aprendido a aburrirse, se ha despertado del propio aturdimiento y al propio aturdimiento. Este despertarse del viviente a su propio ser aturdido, este abrirse, angustioso y decidido, a un no abierto, lo humano. (2007:129)

E por essa condição “de estar aberto para uma clausura” que a existência humana é marcada por um “estar suspenso no nada”, por um vazio. Nesse sentido,

poderíamos dizer que no conto de Di Benedetto, tal como propõe Agamben, explora as possibilidades e os limites entre o "torpor animal" e o "tédio profundo" humano, já que como salienta Heidegger marcariam a aproximação e o distanciamento entre humano e animal: "La lucha irresoluble entre ilatencia y latencia, develamiento y velamiento que define el mundo humano es la lucha intestina entre el hombre y el animal. (2007:128)

"Enroscado" acaba por refletir também sobre o vazio da condição humana e esse eterno conflito entre humano e o animal, por meio da narração do drama do garotinho. Entretanto é relevante marcar que no conto de Di Benedetto o protagonista parece fazer um percurso distinto do que aponta Heidegger (do torpor animal ao despertar para o mundo revelado), sinalizando o quão instável pode ser o limite entre animalidade e humanidade, que a depender das circunstâncias propicia um devir, ou indica que a existência é em si um devir.

No caso do garotinho, este devir- como é de sua característica- não se detém no "tédio profundo", mas segue num processo gradual, contínuo e errante. Isso porque este vazio do garotinho parece engendrar um sentimento de desamparo que, por conseguinte, lhe gera uma sensação de medo frente ao mundo que o cerca, empurrando-o cada vez mais adiante na linha de fuga para um devir-animal. O mundo configura-se cada vez mais ameaçador para Robertito que parece divisar uma saída num devir-animal o qual vai se tornando mais intenso e agressivo, sobretudo quando seu pai leva uma mulher desconhecida para dormir em sua casa. Na mesma noite, quando Ortega deixa a mulher e volta para o quarto de pensão, encontra seu filho debaixo da cama, acuado como um animal:

El padre respira aliviado antes de preguntarle qué hace ahí, de invitarlo a salir.

Cuando le habla, no consigue respuesta. Puede ver que la criatura permanece agazapada y descubre sus ojos redondos y luminosos como los de un gato. ¡Cómo lo miran esos ojos! (2007:113)

Até o desfecho do conto, o pai não ouvirá mais a voz de seu filho que permanecerá escondido. As tentativas do pai de tirá-lo debaixo da cama serão em vão; e novamente bate em Robertito com um cinto:

Entonces se encoge. La correa queda lacia, debajo de la cama, porque el hombre le ha soltado. Las manos cerradas, el hombre se afirma en el piso, porque le está pesando brutalmente la cabeza, cargada de sangre. Teme haber dado en la cara, teme haberlo desmayado: del niño no ha salido una queja, no ha salido un ay, no ha salido el miedo. Mira con terror de haber estropeado demasiado.

Ahí está: vivo, terco, jadeante, acosado, convirtiéndose en un gatito despavorido, en un cachorro de tigre con el espanto de que, en el último refugio, lo despedacen los perros. (2007:115)

À semelhança do conto “Cocodrilo”, de Felisberto Hernández, desperta interesse o fato da própria estrutura narrativa causar a impressão de prosseguir continuamente com o devir-animal do protagonista, já que não apresenta um desfecho fechado. A propósito disso, Jimena Néspolo cita um crítico da estrutura do conto dibenedetiano:

Carlos Mastrángelo elogia la maestría narrativa de Di Benedetto, aunque señala una debilidad en algunos relatos: “(...) lamentablemente y es lo único que faltaría para que estos cuentos representasen a un maestro del género – dice-, algunos finalizan incompletamente. ‘Enroscado’, tal como el autor lo termina, podría continuar indefinidamente, como esos neblinosos días otoñales”. (2004:48)

Contudo Néspolo ressalva que, de fato, Di Benedetto não faz valer a estrutura tradicional do conto, uma vez que “(...) fuerza la estructura del cuento breve y presenta un final abierto en una atmósfera de pesadilla más próxima a las ficciones kafkafianas (...)” (2004:48). Tais narrativas breves que remetem a uma atmosfera de pesadelo interrompido são recorrentes neste período pessimista do pós-guerra, em que paira a sensação de desamparo e de impossibilidade de salvação, temática também presente na corrente filosófica existencialista.

Jorge Schwartz, em *Murilo Rubião: a poética do Uroboro* (1976), ao analisar a obra do escritor brasileiro contemporâneo dos autores desse estudo, salienta sobre esta condição de desamparo também experimentada pelos personagens na narrativa de Murilo Rubião: "o aspecto trágico do homem/uroboro reside nesta dupla impossibilidade: a de convivência com a sociedade ou a de sobrevivência do homem na solidão." (1981:45). Schwartz recupera de maneira original a figura do 'uroboro', do *Libro de los seres imaginários*, de Jorge Luis Borges, uma serpente gigante "que morde sua própria cauda. Símbolo da autofecundação, movimenta-se em torno de si mesma igualando o repouso ao movimento, na duração de sua circularidade. Condenada pela sua própria forma, ela aniquila o tempo e torna-se testemunha da eternidade" (1981:17). Este animal fantástico parece abarcar a lógica do absurdo na narrativa de Murilo Rubião, definida desta forma por Schwarz:

O homem/uroboro sofre um processo contínuo de des/ajustamento ao contexto. Há uma evidente dissociação entre ele e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento do absurdo no sentido existencial atribuído por Camus em *Le mythe de Sisyphe*: “Este divórcio entre o homem e a sua vida, ator e seu cenário, é exatamente o sentimento do absurdo.” (1981:39)

Esta é uma ideia interessante para pensar também os personagens desse capítulo, especialmente em “Enroscado”: *outsiders* - desajustados- que estão encerrados dentro de uma realidade de lógica absurda e sem fim, na qual nem a morte é possível como forma de salvação. Dessa maneira, ao final da narrativa, lá está o garotinho no mesmo lugar, em seu esconderijo, acuado e com medo. O pai fica desolado e a narrativa não deixa certezas sobre o devir-animal do garotinho que segue em curso, o que o torna cada vez mais distante do pai, indo para uma subjetividade outra, ao mesmo tempo estranha e familiar para o pai, como é muitas vezes a subjetividade animal. Ortega apenas sabe que a partir dali “las cosas serán más difíciles” (2007:116).

1.4 Um devir capturado, mas a seguir

Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada. Aunque la función se daba a ras del suelo y en plena calle, el hombre concedía la mayor importancia al círculo de tiza previamente trazado, según él, con permiso de las autoridades. (1975:101)

O primeiro parágrafo do breve relato “Una mujer amaestrada”, de Juan José Arreola, põe em foco a incomum situação na qual girará toda narrativa, o espetáculo da mulher adestrada, uma mulher em seu devir-animal. Porém, diferentemente dos devires-animais dos contos analisados nesse capítulo, é um devir que (como uma tentativa de fuga) já está capturado pela sociedade de antemão, entretanto, que segue produzindo agenciamentos. Tal espetáculo ao ar livre da mulher adestrada reaviva a atmosfera das feiras medievais cujos “loucos domesticados” eram a atração principal⁸. Maria Esther Macial, em “Poéticas do animal”, recuperando algumas ideias do livro *História da Loucura*, de Michel Foucault, afirma que na Idade Média, em virtude sobretudo do

⁸ A propósito desse tema, Michel Foucault, em *História da loucura* (2009) discorre sobre a visão que a sociedade medieval até o início do século XIX tinha sobre os considerados insanos. Estes eram vistos como seres que davam vazão à sua animalidade. Porém essa insanidade, que era considerada um processo demoníaco na era medieval, começa a possuir uma perspectiva distinta, após as teorias do pensamento cartesiano. Depois de Descartes, num sistema de alteridade, a loucura se transformou no oposto da razão, não era mais fruto de uma força demoníaca, mas uma escolha que o ser humano racional, através da consciência, poderia fazer. Mas como bem salienta Foucault, o insensato, mesmo depois da era medieval até o século XIX, não deixou de ser visto como uma besta, um monstro que deveria ser exposto à sociedade, como um castigo e, na era clássica, como aquilo que o homem racional escolheu não ser. O insano, que optou por libertar sua animalidade, nessa dicotomia forjada pelo pensamento cartesiano, era tratado como um animal.

cristianismo, houve uma ‘demonização’ da animalidade, que encerraria todos os perigos aos humanos:

Ou seja, deslocada para fora do humano, ela foi confinada aos territórios do mal, da violência, da luxúria e da loucura, sob a designação de bestialidade. Para os adeptos dessa demonização, a parte animal, uma vez manifesta, despojaria o homem de sua humanidade, conduzindo-o ao grau zero de sua própria natureza. (2011:86)

Os insanos na era medieval seriam então estes humanos que deram vazão à sua animalidade e que necessitavam ser domesticados⁹. No entanto, Maciel oportunamente salienta que a visão negativa do animal, como o mais baixo do homem, perdura até os dias atuais e, de certa maneira, tal visão é discutida no conto de Arreola, por meio da personagem feminina, uma *outsider*, numa sociedade dominada pelo sexo masculino, como explica Evandro Nascimento, em seu texto "Rastros do animal humano- a ficção de Clarice Lispector":

Tendemos a rebaixar tudo o que não acreditamos servir como espelho: os animais, as mulheres, os índios, os negros e todos os grupos étnicos classificados como "minorias", minorizados, por tanto, ainda quando constituem efetivamente a maioria em determinadas sociedades. Ou seja, desqualifica-se tudo o que a cultura *falocêntrica* quer excluir de seu sistema de valores ou no máximo incluir como força operante, operária, submissa, em suma assujeitada. (2011:135)

Assim, traçando um paralelo entre a teoria de Deleuze e Guattari e a organização da sociedade atual, o sexo masculino seria uma coletividade instituída e por isso jamais capaz de produzir um devir: “Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário” (2008:87). Por sua vez, esta é a conjuntura da narrativa de Arreola, em que a postura de distanciamento e rebaixamento do personagem feminino pelo narrador (na qual se pode incluir o “domador” e o próprio público) representa essa sociedade “falocêntrica”¹⁰. O

⁹ Foucault salienta que os tratamentos nos manicômios eram exatamente os de "domesticação" desses seres entre a humanidade e a animalidade, conforme revelam também as apresentações populares dessas instituições, no século XIX, descritas pelo filósofo: "Alguns carcereiros tinham grande reputação pela habilidade com que faziam os loucos executarem passos de danças e acrobacias, ao preço de algumas chicotadas" (2009:147). É interessante notar esse contundente hábito da sociedade que "optou" por estar "do lado de cá" da razão de observar o outro, numa espécie de espetáculo. Como ilustração, Foucault apresenta o dado de que em 1815, o hospital de Bethlehem, em Londres, exibia seus "furiosos" todos os domingos, com a surpreendente cifra de 96 mil visitas por ano, segundo um relatório da câmara.

¹⁰ Segundo alguns críticos- tal como assinala Ángeles Vásquez-, a misoginia seria uma marca da prosa de Arreola que- “(...) muestra una imagen tradicional de la mujer desde sus primeros cuentos y del amor como objeto de deseo y abyección simultáneamente, enfrentando el tema de la pareja como un drama, y de lo femenino -cada vez más abundante en su obra- desde una perspectiva negativa, así lo observamos

narrador, assistindo atentamente ao espetáculo, descreve, com certa distância, ironia e desprezo, os atos da mulher que aos olhos do narrador era a causadora do sofrimento do domador:

Guiado por un ciego impulso de solidaridad, desatendí a la mujer y puse toda mi atención en el hombre. No cabe duda de que el tipo sufría. Mientras más difíciles eran las suertes, más trabajo le costaba disimular y reír. Cada vez que ella cometía una torpeza, el hombre temblaba angustiado. (1975:102)

Percebe-se que há uma identificação entre o narrador e o domador os quais fariam parte da mesma coletividade: a dos homens (sexo masculino). Ainda assim, mesmo não sendo propriamente *outsiders*, propícios para um devir, o saltimbanco e o narrador podem ser considerados sujeitos anti-cartesianos, pois há neles um sujeito do inconsciente, não totalmente controlado, que irrompe. Isso é mais visível a princípio no domador, como sugere o trecho supracitado que revela a contradição desse personagem durante toda a narrativa, numa tensão crescente e proporcional, pois quanto mais buscava animar o público mais demonstrava gestos de angústia e desolação, que culminam no choro que borra seu rosto com pó branco. Ademais, as considerações do narrador insinuam outro paradoxo do domador que, apesar de seu desprezo evidente pela mulher adestrada, demonstra carinho e culpa. De fato, a relação entre o saltimbanco e a personagem feminina é marcada pela ambiguidade:

Yo comprendí que la mujer no le era del todo indiferente, y que se había encariñado con ella, tal vez en los años de su tedioso aprendizaje. Entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera. (1975:102)

Nesse excerto, por outra parte, a misoginia do narrador fica subentendida, já que este parece não ver problema na relação entre fera e domador, isto é, na mulher subjugada ao homem; o que de fato tornaria o vínculo degradante (para quem?) seria a relação íntima, do desejo, que talvez pudesse subverter ou anular as relações de poder, levando o homem à perdição. É essa oscilação da personagem feminina, ora inferiorizada: “A decir la verdad, las gracias de la mujer no eran cosa de otro mundo. Pero acusaban una paciencia infinita, francamente anormal (1975:102)”; ora vista como “mulher fatal”, uma “feiticeira”- a qual que deixava os espectadores “com los pelos de punta”: “(...)Algunos héroes se dejaban besar; otros se apartaban modestamente, entre

en *El encuentro, Duermevela* o en *Homenaje a Otto Weininger* donde sus modelos son mujeres elefantas, mujeres vacas, mujeres asnas... Como indica Saúl Yurkievich, su comportamiento falócrata y el poder del macho sobre la hembra, convierte a la mujer en objeto sumiso”. (“*Homo videns, Homo stvdens, homo ivdens, homo sapiens*”, in <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/vazquez1.htm>)

dignos y avergonzados (1975:103)”, que a coloca num limiar para um devir; sua bestialização surge exatamente de sua condição de mulher, a eterna Eva, que expulsa o homem do paraíso. Em seu texto “De la prosa breve y plena: Juan José Arreola”, Saúl Yurkevich, ao discorrer sobre os bestiários na obra de Arreola, afirma:

Personajes interpósitos, los animales, encarnación del otro, parecido y diferente, extraño y casi congénere, sirven para revelar nuestras tendencias más profundas, la enigmática alteridad que alojamos en nuestro propio cuerpo. (...) En su prosa, los animales vuelven a encarnar divinidades sobrehumanas, se ligan con los poderes portentosos a que aspiramos, y a la vez nos recuerdan el reclamo y gravitación vital de las funciones inferiores, de lo genital y excrementicio.¹¹

No conto em questão, a mulher adestrada é essa alteridade que se aproxima do animal, por ser esse sujeito do inconsciente, rebaixada como um animal por parecer não ter grande domínio do conhecimento baseado na racionalidade humana (apresentava “un número matemático”); e, ao mesmo tempo, ‘temida’ por seus encantos, já que parece ‘flertar’ com o mundo animal, deixando-se envolver por essa “irresistível desterritorialização”. Ela, em seu devir-animal, será este sujeito indefinível pelas concepções binárias sobre o humano e o animal e estará sempre transitando entre esses dois mundos, muitas vezes de maneira negativa:

Mucho más impresionante resultaba el látigo de seda floja que el saltimbanqui sacudía por los aires, orgulloso, pero sin lograr un chasquito. Un pequeño monstruo de edad indefinida completaba el elenco. Golpeando el tamboril daba fondo musical a los actos de la mujer, que se reducían a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental. (1975:101)

Impregnada por uma atmosfera circense, a cena destaca essa dicotomia humanidade/animalidade na qual a mulher-separada por uma linha giz- está nessa zona inclassificável: uma humana em seu devir -talvez como uma forma de fugir do subjugamento masculino-, no entanto, domesticada/capturada pela sociedade instituídamente masculina. Tal espetáculo, por sua vez, parece ser o ápice desse processo duplo de marginalização e domesticação sofrido pela mulher, que está presa ao seu domador por uma tênue corrente em seu pescoço, ameaçada por um chicote de panos coloridos.

Sua “domesticação” exposta ao público e delimitada por uma linha de giz revela esse espaço de captura do devir-animal, como forma de punição ou castigo, tal qual

¹¹ http://insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20618-619.htm

ocorria com os insanos ou com as bruxas, para se tentar conter tais agenciamentos anti-institucionais, conforme assinalaram Deleuze e Guattari. Giorgio Agamben, em *Lo abierto*, ao tratar do funcionamento da ‘máquina antropológica’ que produz conceitos forjados sobre animalidade e a humanidade, também pode trazer uma perspectiva interessante sobre a posição da protagonista do conto: “la máquina funciona necesariamente mediante una exclusión (que es también y siempre ya una captura) y una inclusión (que es también y siempre ya una exclusión)” (2007:75). A mulher adestrada, por tanto, estaria nesse espaço ambíguo, no qual, apesar de capturada, não está incluída na humanidade. Entretanto, a exposição e a ridicularização da mulher adestrada- feiticeira que encanta- não parece ser o bastante para conter novas alianças as quais, segundo os filósofos, são sempre de uma potência imprevisível.

O narrador, que se considera um “observador destacado” frente ao público “inocente por natureza” (ou talvez seja um *outsider*, um ser de posição privilegiada no bando?), começa observar a cena de maneira cada vez mais minuciosa; vê o policial que circunda e que apenas vai embora mediante um suborno: “El guardián del orden público se acercó nuevamente a hostilizar al saltinbanqui. Según él, estábamos entorpeciendo la circulación, el ritmo casi, de la vida normal. “¿Una mujer amaestrada? Váyanse todos ustedes al circo.” (1975:103)”. Em seguida, põe seu olhar na frustração do domador, depois de entregar um dinheiro ao policial, em contrapartida à dança cada vez mais animada da mulher:

El saltinbanqui, fingiendo la mayor felicidad, ordenó al enano del tamboril que tocara un ritmo tropical. La mujer, que estaba preparándose para un número matemático, sacudía como pandero el ábaco de colores. Empezó a bailar con descompuestos ademanes difícilmente procaces. Su director se sentía defraudado a más no poder, ya que en el fondo de su corazón cifraba todas sus esperanzas en la cárcel. Abatido y furioso, increpaba la lentitud de la bailarina con adjetivos sangrientos. (1975:103)

A despeito dos maus-tratos do domador, todos dançavam com a mulher adestrada. Mas o narrador, como numa epifania, altera o seu olhar, dando-se conta do absurdo da cena que vê e de seu próprio erro:

Puse mis ojos en ella, sencillamente, como todos los demás. Dejé de mirarlo a él, cualquiera que fuese su tragedia. (En ese momento, las lágrimas surcaban su rostro enharinado.) Resuelto a desmentir ante todos mis ideas de compasión y de crítica, buscando en vano con los ojos la venia del saltinbanqui, y antes de que otro arrepentido me tomara la delantera, salté por encima de la línea de tiza al círculo de contorsiones y cabriolas. (1975: 104)

Ao transpassar a linha de giz uma nova aliança parece iniciar-se. Quando não vê mais a mulher adestrada por uma perspectiva machista- como mais um de seu bando -, parece compreender que talvez esteja do lado equivocado. Agamben alerta sobre o perigo da “máquina antropológica”, pois “lo verdaderamente humano que debe producirse es tan sólo el lugar de una decisión incesantemente actualizada”, isto é, este dispositivo se aproveita da natureza indefinível do homem para recriar constantemente o conceito de humanidade que, por ser falso, será sempre um conceito vazio. O espetáculo do conto, por sua vez, parece ironizar os conceitos forjados pela máquina antropológica porque, de fato, quem são os seres bestiais desse espetáculo absurdo? As fronteiras entre animal e humano se borram. Por fim, juntar-se à mulher pareceu-lhe ao narrador a única forma de redimir-se, iniciando novas alterações nas fronteiras, quiçá um devir-mulher:

Alentada por tan espontánea compañía, la mujer se superó a sí misma y obtuvo un éxito estruendoso. Yo acompasé mi ritmo con el suyo y no perdí pie ni pisada de aquel improvisado movimiento perpetuo, hasta que el niño dejó de tocar.

Como actitud final, nada me pareció más adecuado que caer bruscamente de rodillas. (1975:104)

Mesmo capturada, a feiticeira ainda seduz.

1.5 Os *outsiders*

Um dado que salta à vista numa análise mais minuciosa dos contos deste primeiro capítulo é a presença do ser excepcional que, segundo a concepção de devir-animal de Deleuze e Guattari, é o único que pode sofrer tal devir:

Vê-se que o Anômalo, o *Outsider*, tem muitas funções: ele não só bordeja cada multiplicidade cuja estabilidade temporária ou local ele determina, com a dimensão máxima provisória; ele não só é a condição da aliança necessária ao devir; como conduz as transformações de devir ou as passagens de multiplicidades cada vez mais longe na linha de fuga. (2008:33)

Segundo os filósofos, “a sociedade e o Estado precisam das características animais para classificar os homens; a história natural e a ciência precisam de características para classificar os próprios animais” (2008:20) e dessa maneira são formados os bandos- populações, matilhas, espécies – a partir de semelhanças e diferenças. O ser excepcional é aquele que escapa dessas coletividades estabelecidas, é “um fenômeno de borda”, aquele que está numa posição privilegiada do bando (como

um chefe, uma criança) ou à margem e pode transitar entre as fronteiras das coletividades:

(...) Haverá bordas de matilha, e posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontra-se na linha ou em vias de traçar a linha em relação à qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita: posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando. (2008:28)

Os protagonistas dos contos “Una mujer amestrada”, de Juan José Arreola, “Enroscado” de Antonio Di Benedetto, “El cocodrilo” e “La mujer parecida a mí” de Felisberto Hernández, parecem estar à margem, na borda entre o mundo dos homens e dos animais, possuindo a condição necessária para um devir-animal. Cada personagem, à sua maneira, é marginalizado pelo mundo dos humanos e transita na fronteira com o mundo animal. No entanto o que torna esses personagens *outsiders*?

Primeiramente, é importante reiterar que o *outsider* não só oscila entre as coletividades, mas é um “eu fascinado” pela matilha, pela multiplicidade, pelo de fora, que se agencia a um anômalo de outra coletividade, concebendo uma aliança que sempre será proibida:

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política de feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião e nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos. Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer. (2008:30)

Em segundo lugar, Deleuze e Guattari assinalam oportunamente nesse excerto que o devir é tentação e, em outra passagem, “o processo do desejo” (2008:64), isto é, o *outsider* pode ser considerado aquele que se rende ao desejo e concede à aliança, ainda que ilícita. Por conseguinte, esse parece ser um ponto crucial para analisar os personagens “excepcionais” dos contos desse estudo, especialmente desse capítulo, os quais parecem movidos pelo desejo e não pela racionalidade para fugir da opressão das instituições, sugerindo uma constituição de subjetividade anticartesiana e pós-freudiana.

1.5.1 A feiticeira, o enfeitado

Os seres anômalos, no conto de Juan José Arreola, são a mulher adestrada e o narrador-personagem que assiste com um público desconhecido e curioso ao ‘espetáculo’ dos saltimbancos. No entanto eles se distinguem: enquanto este é um “privilegiado” de seu bando, a mulher está na borda entre humanidade e animalidade.

Como visto no tópico anterior, é exatamente sua condição de mulher numa sociedade “falocêntrica” que a põe numa posição periférica para um devir-animal, o qual parece ser uma tentativa de saída ao subjugamento dessa sociedade machista e de fuga de instituições como a família. Mas seu destino não será diferente dos “loucos” que não se ajustavam aos moldes da racionalidade na Idade Média: da mesma forma que “a igreja não deixará de queimar os feiticeiros, ou então reintegrar os anacoretas na imagem abrandada de uma série de santos que não têm mais com o animal senão uma relação estranhamente familiar, doméstica” (2008:31), a mulher adestrada também não poderá simplesmente viver à margem; ela será capturada pelo mundo dos homens-fazendo uma alusão à máquina antropológica de Agamben- e reinserida na sociedade.

A linha delimitada pelo giz, onde a mulher adestrada se apresenta, é o local dessa captura do devir-animal da mulher, para tentar manter a ordem das instituições, reiterando a ideia de que o devir não se configura uma libertação. No entanto é importante salientar que este ‘espetáculo’ não cumpre uma nova integração, ao contrário, caracteriza-se como espaço de exceção, no qual a mulher em seu devir-animal seguirá não apenas marginalizada, mas assujeitada e ridicularizada pelos homens.

Entretanto a mulher adestrada, como um *outsider*, uma feiticeira que possui seus encantos, seguirá produzindo alianças, mesmo nesse espaço de captura, já que o devir é sempre uma potência múltipla e imprevisível. No conto, esta nova aliança será realizada com outro ser anômalo do bando dos homens, o narrador do relato, que se julga um “espectador destacado” em meio ao público. Por sua vez, ele pode ser considerado esse sujeito numa posição privilegiada no bando, que ao finalmente fixar o olhar na mulher adestrada -que dança para o público- nota o disparate daquela situação. Ele torna-se, então, esse “eu fascinado” pelo outro bando, o da mulher, e quiçá seduzido, movido por seus impulsos, de súbito, atravessa a linha giz e dança no compasso da mulher adestrada, iniciando novas reconfigurações nas fronteiras entre as coletividades.

1.5.2 Os desajustados de Felisberto Hernández

“Se é tão difícil ser “como” todo mundo, é porque há uma questão de devir” (2008:73). Essa frase de *Mil platôs* ilustra de forma apropriada os *outsiders* personagens de Felisberto Hernández, de “La mujer parecida a mí” e “El cocodrilo”, que estão propícios a um devir-animal por terem uma grande dificuldade de se adaptarem à sociedade em que vivem. No caso da primeira narrativa, a necessidade do protagonista de recordar revela esse desajuste com a sua realidade, o que o leva a transformar-se num devir-cavalo que somente experimenta uma forma de realização, de encaixe no mundo, quando encontra a professora Tomasa, a qual fará cessar a vontade do devir-cavalo de recordar. Contudo será um período breve, pois sua condição animal subjugada ao mundo dos humanos impedirá que haja uma integração plena com seus desejos e com a realidade em que vive.

Já no conto “El cocodrilo”, a condição de artista do narrador que se vê obrigado a deixar sua profissão de pianista, para exercer a de vendedor (à qual não se adapta), o põe nesse limiar para um devir-animal. Numa sociedade que visa unicamente o lucro por meio da produção em série, o artista já é previamente um *outsider*, pois está de certa forma fora dessa lógica de consumo, em virtude de não gerar um produto. Mesmo desajustado, o pianista tenta adaptar-se ao seu novo emprego e ainda que acredite ter de alguma forma se adequado ao criar o método de venda através do choro, na verdade, este se tornou a porta de entrada para um devir-animal paulatino. Dessa maneira, assim como o devir-animal da mulher adestrada se apresenta como uma fuga da família e do machismo institucionalizado, o devir do protagonista do conto de Felisberto parece ser uma saída para a instituição opressora do trabalho.

1.5.3 O desamparado

A despeito de estar numa ‘posição privilegiada’ no bando por ser uma criança (o que de fato contribui para seu devir), o protagonista de “Enroscado” não é um *outsider* de antemão, a exemplo da mulher adestrada e dos protagonistas de Felisberto Hernández. Ao invés disso, ele parece uma criança comum que se torna um ser anômalo após a morte de sua mãe. Tal morte, como analisado anteriormente, marca o início de um processo de isolamento do garoto que não vê mais interesse em seu mundo circundante: a partir daí, o garotinho se torna um *outsider*.

Ele será um garoto distinto dos outros, antissocial, que não sente necessidade de brincar com outras crianças e que pouco fala com seu pai. Esse ostracismo o conduzirá, então, a um “tédio profundo”, um estado de aturdimento que parece iniciar uma experiência de devir-animal. Entretanto é sobretudo a sensação de desamparo e de medo que o leva a um devir-animal cada vez mais intenso como uma fuga do mundo que o cerca e, por extensão, do sofrimento próprio da condição humana, que não vislumbra nenhuma salvação.

Limiar

Em *Totem e Tabu* (1913), Freud formula que a cultura se funda no recalque de um ato violência contra o pai. Semelhante à instância do ‘superego’ no humano da sociedade moderna (teorizada pelo psicanalista em *Mal estar na cultura*), o totem nas civilizações primitivas- normalmente um animal- era o símbolo desse pai assassinado, para quem o clã dirigia o sentimento de culpa, respeito, medo e ódio, neutralizando a pulsão destrutiva entre os homens e possibilitando a vida em sociedade. Por sua vez, chama a atenção na figura do animal totêmico, o fato de que, se por um lado, era proibido matá-lo, por outro, sua matança era permitida para uma cerimônia na qual ele era comido e sua morte lastimada:

(...) A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso [o parricídio], que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião. (2006:145)

Esse trecho sugere uma contradição crucial na origem da nossa civilização, que será um conceito chave para pensar os contos presentes no segundo capítulo: ao mesmo tempo em que esse ritual fundador de nossa cultura retoma o ato violento do parricídio, ele instaura as bases das leis que restringem as pulsões violentas no homem até hoje. Em outras palavras, a cultura – em oposição às concepções binárias- não seria o inverso da natureza (das pulsões primitivas) ou a sua negação, pelo contrário, ela estaria no cerne da cultura, constituindo fronteiras sutis e vacilantes com a natureza e produzindo tensões constantes.

Em *Homo sacer* (2002), Agamben analisa o fracasso da civilização, pondo em xeque o que se convencionou como ‘estado de direito’, ao afirmar que na modernidade a lei não se opõe à violência, mas se instaura nela e se sustenta por meio dela- o que remete à refeição totêmica primitiva. O *homo sacer*, figura contraditória no direito romano arcaico a exemplo do totem, é o ser vivo que caracteriza esse estado contraditório, o qual por ser sacro estava excluído das leis da esfera mundana, mas que, por isso mesmo, poderia ser morto por qualquer um, sem configurar um homicídio: o que o autor denomina de mera ‘vida nua’, não politizada¹², abandonada pelo direito, incluída na sociedade pela exclusão.

¹² Para explicar este conceito, Agamben parte das concepções de 'vida' empregadas na Grécia Clássica. Para Aristóteles não havia apenas um termo para designar a "vida", o filósofo distinguia a mera vida, em estado natural, excluída da *pólis* (como dos animais, escravos, mulheres), que seria a *zoé*, da vida dos homens que viviam em grupo e exerciam e pensavam a política, denominada *bíos*.

Para o filósofo italiano, o que era exceção no direito romano parece se tornar regra na sociedade atual, na qual- mesmo com a declaração dos direitos humanos- a "máquina antropológica", reconfigurando a concepção de humano como lhe convém, exclui e recaptura os seres vivos, transformando-os em vida nua, vida em estado de natureza anterior ao surgimento da pólis. Tendo essas ideias como base, nos contos "Pueblerina", de Juan José Arreola, "Bizcocho para polillas", de Antonio Di Benedetto e "Carta a una señorita en París", de Julio Cortázar, desaparece a figura do *outsider* para dar lugar ao *homo sacer*. Por isso o foco do segundo capítulo será não somente analisar a dimensão da vida nua dos protagonistas os quais estão nos limites do humano, mas o impreciso e problemático limiar entre cultura e natureza ou entre civilização e barbárie.

CAPÍTULO 2

O ANIQUILAMENTO: A "MÁQUINA- ANTROPOLÓGICA" EM AÇÃO

-¡Ay! -decía el ratón- El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

-Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha -dijo el gato y se lo comió.

"Fabulilla", Franz Kafka.

2.1 A Vida Matável: o *Homo sacer*, em "Pueblerina"

Ao estilo da "Metamorfose", de Kafka, porém numa narrativa em que paira o ar de deboche, "Pueblerina" relata o devir-animal sofrido pelo advogado dom Fulgencio, que acorda com um par de chifres:

Al volver la cabeza sobre el lado derecho para dormir el último, breve y delgado sueño de la mañana, don Fulgencio tuvo que hacer un gran esfuerzo

y empitó la almohada. Abrió los ojos. Lo que hasta entonces fue una blanda sospecha, se volvió certeza puntiaguda. (1975:45)

Contrastando com a impressão de riso contido do narrador e de todos que habitam o pequeno povoado onde se passa a narrativa, don Fulgencio é descrito ironicamente como um homem sistemático que, com inegáveis e brilhantes chifres, procura seguir sua rotina normalmente:

Como tener cuernos no es razón suficiente para que un hombre metódico interrumpa el curso de sus acciones, don Fulgencio emprendió la tarea de su ornato personal, con minucioso esmero, de pies a cabeza. Después de lustrarse los zapatos, don Fulgencio cepilló ligeramente sus cuernos, ya de por sí resplandecientes. (1975: 45)

A esposa do advogado tampouco parece esboçar qualquer expressão de surpresa ou de escárnio, no entanto tudo se altera ao sair à rua:

Y don Fulgencio salió a la calle respingando, dispuesto a arremeter contra su nueva vida. Las gentes lo saludaban como de costumbre, pero al cederle la acera un jovenzuelo, don Fulgencio adivinó un esquince lleno de torería. (1975:46)

A partir daí, o devir-animal do personagem faz vacilar de maneira cada vez mais contundente as concepções binárias de animalidade/humanidade, já que paulatinamente don Fulgencio vai adquirindo características de um touro feroz em uma tourada. Seus chifres perturbam a ordem da pequena cidade que também começa um processo de devir, um devir-arena, repleta não mais de simples habitantes, mas de (devires-) toureiros, com seus capotes e lanças:

Y una vieja que volvía de misa le echó una de esas miradas estupendas, insidiosa y desplegada como una larga serpentina. Cuando quiso ir contra ella el ofendido, la lechuza entró en su casa como el diestro detrás de un burladero. Don Fulgencio se dio un golpe contra la puerta, cerrada inmediatamente, que le hizo ver las estrellas. Lejos de ser una apariencia, los cuernos tenían que ver con la última derivación de su esqueleto. Sintió el choque y la humillación hasta la punta de los pies. (1975:46)

A despeito do aviltamento sofrido por seus chifres, é curioso notar que a profissão de don Fulgencio, quebrando as expectativas, acaba por ganhar mais destaque: "los clientes acudían a él entusiasmados porque su agresividad se hacía cada vez más patente en el ataque y la defensa" (1975:46). Este jogo de palavras que causa uma ambiguidade de sentido- neste caso relacionando as investidas do touro na arena e o ofício de advogado- será permanente no texto, o que corrobora na instabilidade entre os limites da humanidade e animalidade.

Contudo, mais que isso, a profissão de dom Fulgencio, sendo aquele que defende, em conformidade com as leis num estado de direito, parece emblemática em sua contradição, a qual vai se manifestando de forma cada vez mais vigorosa e perturbadora na narrativa. Isso porque o rebaixamento sofrido pelo devir-touro do advogado, doravante abandonado pela lei restrita aos 'humanos', vai se intensificando numa violência gratuita, ainda que sarcasticamente dissimulada:

A decir la verdad nadie le echaba los cuernos en cara, nadie se los veía siquiera. Pero todos aprovechaban la menor distracción para ponerle un buen par de banderillas; cuando menos, los más tímidos se conformaban con hacerle unos burlescos y floridos galleos (1975:46).

No trecho explicitado, salta à vista a estranheza da violência ao touro (de certa maneira, aceitável e comum em nossa cultura, no território da arena) deslocada ao âmbito da cidade contra um humano em seu devir. Entretanto, ao tornar-se um devir-touro e movimentar-se nas fronteiras do humano, o protagonista parece mover-se também no território incerto da *polis* cujos limites também parecem oscilantes com os outros espaços- o da arena ou do puro estado de natureza onde não há lei.

Seria possível inferir que o protagonista de "Pueblerina" está num mesmo espaço de exclusão e captura em que se encontra a mulher adestrada do conto de Arreola objeto de estudo do capítulo anterior. No entanto um exame mais detido assinala uma diferença crucial para se analisar o protagonista em questão. À diferença de dom Fulgencio, a mulher adestrada se encontra num território ordenadamente delimitado, inclusive de maneira simbólica pelo giz, o que a separa da sociedade, num espaço que bestializa, 'adestra', mas inclui- tais quais os insanos da idade média, segundo o estudo de Foucault. Já dom Fulgencio está num território indeterminado de exclusão e captura, onde os limites são inconstantes; ao contrário da mulher adestrada, o protagonista pode andar livremente pelo território do povoado, pois é a sua simples presença de devir-touro que origina o espaço de exclusão que o acompanha onde estiver e parece legitimar a opressão agressiva contra si. Tal complexidade da condição do protagonista converge, de certa maneira, com a ideia de "campo" no estado de exceção nas sociedades no pós-guerra teorizado por Agamben, distinguindo-o do mero espaço de reclusão/exclusão teorizado por Foucault¹³:

¹³ Sobre o estudo de Foucault com relação à distinção entre espaço de reclusão e o campo no estado de exceção, comenta Agamben: "(...) Por isto não é possível inscrever a análise do campo na trilha aberta pelos trabalhos de Foucault, da *História da loucura a Vigiar e punir*. O campo, como espaço absoluto de

(...) Decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço de vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção. O estado de exceção no qual a vida nua era, ao mesmo tempo, excluída e capturada pelo ordenamento, constituída, na verdade, em seu apartamento, o fundamento oculto sobre o qual repousava o inteiro sistema político; quando as suas fronteiras se esfumaçam e se indeterminam, a vida nua que o habitava libera-se na cidade e torna-se simultaneamente o sujeito e o objeto do ordenamento político e seus conflitos (...) (2007:17)

O protagonista de "Pueblerina" põe em foco, portanto, uma condição peculiar de exclusão (ou de exceção) que faz correspondências com a ideia de "*bando* soberano" caracterizada por Agambem como uma circunstância específica de abandono dos governos modernos cujo 'bando' está excluído da sociedade que o baniu, mas assujeitado a ela: é a mera vida nua (*zoé*) capturada na cidade, sem o direito de participar politicamente desta. Por isso é pertinente salientar que don Fulgencio, ainda que pertença a um lugar indeterminado de exclusão, ele está capturado num espaço impreciso da cidade onde, da mesma forma, não há saída- recuperando novamente a teoria de Deleuze e Guattari sobre o malogro do devir-animal como tentativa de libertação.

Nesse território incerto entre natureza e cultura no qual se configura o povoado do conto de Arreola, a profissão do personagem confirma que de fato há leis, entretanto, que não vigoram, existem como 'pura potência', sem aplicabilidade, o que seria um paradigma das sociedades do pós-guerra, nas palavras de Agamben:

Qual é, de fato, a estrutura do *bando* soberano, senão aquela de uma lei e de uma tradição que se mantém unicamente como "ponto zero" do seu conteúdo, incluindo-os em pura relação de abandono. Todas as sociedades e todas as culturas (não importa se democráticas ou totalitárias, conservadoras ou progressistas) entraram hoje em uma crise de legitimidade, em que a lei (...) vigora como puro "nada da Revelação". Mas esta é justamente a estrutura original da relação soberana, e o niilismo em que vivemos não é nada mais, nesta perspectiva, do que o emergir à luz desta relação como tal. (2002:59)

Este trecho de *Homo Sacer* ressalta a ideia de niilismo também pensada em *Lo Abierto* como a particularidade central das sociedades modernas, ao concluir algumas teses sobre o funcionamento aniquilador da "máquina antropológica":

exceção, é topologicamente distinto de um simples espaço de reclusão. É este o espaço de exceção, no qual o nexos entre localização e ordenamento é definitivamente rompido (...) (2002:27)".

El conflicto político decisivo que gobierna todo otro conflicto es, en nuestra cultura, conflicto entre la animalidad y la humanidad del hombre. La política occidental es, pues, co-originariamente biopolítica.
Si la máquina antropológica era el motor del devenir histórico del hombre, entonces el fin de la filosofía y el cumplimiento de los destinos epocales del ser significan que la máquina gira en el vacío. (2007:146)

A situação de exclusão vivenciada por don Fulgencio pode, de alguma forma, interpelar sobre o fato de as leis esvaziarem-se de sentido a partir do momento em que a 'máquina antropológica' forja classificações acerca da humanidade/animalidade, fazendo com que as próprias leis- assim como as concepções sobre o humano- fiquem suspensas no vazio: com forma, mas sem conteúdo. Isto porque a "máquina antropológica" institui

en su centro una zona de indiferencia en la que debe producirse- como un *missing link* siempre faltante porque ya virtualmente presente- la articulación entre lo humano y lo animal, el hombre y el no-hombre, el hablante y el viviente. Como todo espacio de excepción, esta zona está en verdad perfectamente vacía, y lo verdaderamente humano que debe producirse es tan sólo el lugar de una decisión incesantemente actualizada, en la que las cesuras y sus rearticulaciones están siempre de nuevo descolocadas y desplazadas. (2007:76)

Por conseguinte, quando as leis e o conceito de humanidade são apenas forma sem referência na realidade, surge esta condição de ser vivente em que se encontra o devir-animal de dom Fulgencio, a vida nua, desamparada de direitos e, por isso, exposta à violência, uma situação comum, para Agamben, no “estado de direito” das sociedades pós-guerra:

Aquilo que define a condição de *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência- a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele- não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. (2007:90)

É pertinente destacar que dom Fulgencio ao iniciar um processo de devir-touro alude não somente à figura do *homo sacer*, mas também à condição animal, 'espécie' de ser vivente juridicamente matável, sem se constituir um crime penalizável em nossa sociedade. Daí vem à lume o funcionamento da biopolítica, ao se notar que os direitos, o poder do Estado e a ordem social se baseiam precisamente na hierarquização das concepções forjadas e falhas sobre o humano e o animal; em outras palavras, é a “máquina antropológica” em ação usada como um dispositivo do poder soberano para

controlar os corpos, como salienta Gabriel Giorgi, em "Vida imprópria. Histórias de matadouros":

A morte animal emerge, assim, como um mecanismo essencial, constitutivo de definir, de certo modo, o humano como hierarquia normativa e como superioridade ontológica: para produzir a exceção humana, para produzir o humano como exceção com relação às outras criaturas viventes, um animal, ou o animal, tem de morrer. (2011:211)

Gabriel Giorgi acrescenta ainda que tal morte animal nesse mecanismo da cultura deve ser sempre "uma morte irreconhecível, insignificante, sem autopercepção, sem autoconsciência" (2011:211). Esta morte insignificante, por sua vez, é a que está presente no âmbito das touradas, num espetáculo que remete inclusive à refeição totêmica descrita por Freud. A narrativa de Arreola acaba por discutir a falha proposital da "máquina antropológica" a serviço da biopolítica, que com seu "*missing link*" instaura uma zona de indeterminação e expande os limites da vida matável para além da arena, onde se encontra a vida nua de dom Fulgencio. A pequena cidade, em seu devir, entra nessa zona de indeterminação:

Pero la vida tranquila del pueblo tomó a su alrededor un ritmo agobiante de fiesta brava, llena de broncas y herraderos. Y don Fulgencio embestia a diestro y siniestro, contra todos, por quitame esas pajas. (1975:46)

Este trecho ressalta a violência nesse processo de devir que ocorre tanto no povoado quanto no personagem central. No caso do devir-touro, assim como no devir-cavalo do conto "La mujer parecida a mí", tal violência parece emergir como uma pulsão de destruição não reprimida pela instância psíquica do 'superego' presente, segundo Freud, exclusivamente no homem da cultura; pulsão esta que pode ser considerada também uma forma de proteção do devir-touro contra um povoado cada vez mais ameaçador. Por outra parte, converter-se numa vida matável, um *homo sacer*, suscita uma outra forma de violência, meticulosa e cruel, proveniente dos que representariam a cultura- os habitantes e a própria cidade em devir-, borrando os limites entre civilização/barbárie.

De forma semelhante, Agamben aponta que a supressão dessa ambivalência é o cerne no qual se fundamenta a soberania nas sociedades modernas: "a soberania se apresenta, então, como o englobamento do estado de natureza na sociedade, ou, se quisermos, como um limiar de indiferença entre natureza e cultura, entre violência e lei, e esta própria indistinção constitui a específica violência soberana" (2007:42). O filósofo italiano salienta que a soberania é o oposto simétrico do *homo sacer* e este só

existe na presença daquele. A soberania igualmente está numa posição contraditória de exceção, pois impõe seu sistema de leis pela violência, podendo utilizar-se desta sem ser punida, isto é, a soberania se legaliza pelo direito suspendendo-o. É nesse espaço impreciso de povoado que a violência soberana, legitimada pela cultura, parece manifestar-se contra o devir-touro de don Fulgencio, de maneira cada vez mais profusa, sem nenhum tipo de punição:

Mareado de verónicas, faroles y revolveras, abrumado con desplantes, muletazos y pases de castigo, don Fulgencio llegó a la hora de la verdad lleno de resabios y peligrosos derrotes, convertido en una bestia feroz. Ya no lo invitaban a ninguna fiesta ni ceremonia pública, y su mujer se quejaba amargamente del aislamiento en que le hacía vivir el mal carácter de su marido. (1975:47)

Este excerto põe em foco o complexo funcionamento da violência soberana que adentra meticulosamente no ordenamento social, já que pode ser praticada por qualquer um, como explica Agamben:

Se (...) existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica, tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais o soberano entra em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com perito, com o sacerdote. (2007:128)

Esta lista poderia seguir até os habitantes do povoado de “Pueblerina”, que fazem expandir os domínios da violência soberana contra a vida nua. Dessa forma, o ato de cravar uma bandarilha no dorso de um humano em seu devir-touro, como parte de um espetáculo da corrida de touros, torna-se corriqueiro e impunível, nesse espaço indeterminado do devir-arena da cidade, o que revela outra faceta da violência soberana: seu fundamento na tradição. Nota-se que a violência contra o devir-touro parece amenizada por ser “travestida” de cultura, adornada pelo movimento preciso do toureiro- “verónicas, faroles y revolveras”-, recuperando a teoria de Freud em *Totem e Tabu* de que a cultura não seria o inverso da barbárie, ao contrário, se estabeleceria nela, tornando suas fronteiras imprecisas.

Tal imprecisão que perturba as noções de civilização/barbárie e faz sobressair a falha no dispositivo da “máquina antropológica”, manifesta-se inclusive no próprio discurso do narrador que, contaminado pelas vozes do povoado, parece deslocar ainda mais os limites da violência soberana, convertendo don Fulgencio num “mal carácter”

ou numa “bestia feroz”, que investia contra todos "por quítame esas pajas", ou seja, por motivo sem importância, enquanto não há nenhuma forma de crítica ao comportamento cruel e violento do povoado, que se, por um lado, o exclui dos eventos sociais mais civilizados, por outro, o inclui nos costumes mais agressivos:

A fuerza de pinchazos, varas y garapullos, don Fulgencio disfrutaba sangrías cotidianas y pomposas hemorragias dominicales. Pero todos los derrames se le iban hacia dentro, hasta el corazón hinchado de rencor. (1975:47)

A despeito do sarcasmo na voz contaminada do narrador, em expressões como “disfrutaba” e “pomposas”, esta é uma atípica passagem em que predomina o tom comovente, preludiando o fim trágico do protagonista, que somente se incluía na pequena cidade como vida nua, de puro abandono. A destruidora “máquina antropológica” ao classificar os viventes, tornou a vida de dom Fulgencio sem valor, ou seja, matável. E neste ponto em que -como pertinentemente salientou Agamben- a biopolítica converte-se em tanatopolítica, regulando a morte.

Eis a configuração acabada da sociedade no pós-guerra, onde “o que era pressuposto como externo (estado de natureza) ressurgiu agora no interior (como estado de exceção)” (2007:43), numa zona indiscernível entre civilização e barbárie. Aí está o poder de aniquilamento da "máquina-antropológica" a serviço da biopolítica, dom Fulgencio é a exceção no ordenamento forjado da ‘cidade’ em seu devir-arena - espaço confuso entre cultura e natureza- e por isso mesmo tem que morrer:

Y un día que cruzaba la Plaza de Armas, trotando a la querencia, don Fulgencio se detuvo y levantó la cabeza azorado, al toque de clarín. El sonido se acercaba, entrando en sus orejas como una tromba ensordecedora. Con los ojos nublados, vio abrirse a su alrededor un coso gigantesco; algo sí como un Valle de Josafat lleno de prójimos con luces. La congestión se hundió luego en su espina dorsal, como una estocada hasta la cruz. Y don Fulgencio rodó patas arriba sin puntilla. (1975:47)

Precisamente como a apontava Gabriel Giorgi, a morte de don Fulgencio foi como a morte de um animal, uma morte insignificante- inclusive para a sua mulher-, sem consciência, sem culpa ou culpados, inscrita no puro abandono da mera vida nua, entretanto necessária. A contradição continua em seu enterro cuja cerimônia nada tem de solene, para o triunfo da aniquiladora “máquina antropológica”:

Todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre, conmovido por el recuerdo de su bravura. Y a pesar del apogeo luctuoso de las ofrendas, las exequias y las tocas de la viuda, el entierro tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada. (1975:48)

2.2 A vida que não merece viver

Em “Bizcocho para polillas”, de Di Benedetto, novamente, depara-se com uma situação inusitada nos confins do humano: o protagonista dessa breve narrativa sofre com traças que devoram a sua roupa, deixando-o nu. Neste conto, dividido em dois pequenos fragmentos, o peculiar é o fato de a nudez ser a mola mestra que impulsiona o personagem para um devir-animal e, conseqüentemente, segundo as concepções logocêntricas, para uma vida de 'menor' valor, ou seja, matável.

Detendo-se na primeira parte do conto, chama a atenção já o parágrafo introdutório, em que há o neologismo “apolillarse”: “Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera. Puede, sí; puede apolillarse. Es mi caso, como todos saben (2007:89)”. “Apolillarse”, por sua vez, é um processo específico de devir-animal, em que a nudez do protagonista, provocada pela comilança das traças, o condena ao isolamento em sua casa, sem poder ver a luz do sol, como tais insetos, revelando um devir-traça.

Mais uma vez, configura-se uma condição de exclusão pela qual passa esse personagem em seu devir-animal. Tal reclusão, no entanto, não é uma decisão do protagonista, mas uma imposição da sociedade:

Todos lo saben, porque me ven; todos, asimismo, desconocen las causas. La opinión generalizada, no por generalizada, creo yo, acertada, es que siempre me resistí a los deportes o por los menos al aire libre, al campo o simplemente a cualquier esfuerzo físico.

Quizás induzca tales pensamientos mi cuerpo, ahora visible. (2007:89)

Torna-se evidente a contradição na fala do narrador-personagem ao hesitar entre a opinião ‘generalizada’ de quem não conhece as causas de sua nudez e a opinião ‘acertada’ sobre quem deduz ao ver seu corpo nu. Durante toda a narrativa perdurará esse protagonista confuso, perdido, que conjectura sobre este devir inesperado:

Es, posiblemente, mi castigo. En esto tiene que consistir. Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está. (2007:89)

Nota-se, tal como em “Pueblerina”, que o devir-animal não é uma “irresistível desterritorialização” de um “eu” fascinado, como marcaram Deleuze e Guattari. Aquele sucede, na verdade, como um devir indesejado ao personagem, exatamente por desestabilizar as fronteiras entre humanidade e animalidade convencionalmente aceitas

pela sociedade. Esta configuração negativa do devir para o protagonista produz-se da situação de embaraço, tão peculiar do humano, quando despido, como a propósito destacou Derrida, em *O animal que logo sou*, ao defrontar-se nu com sua gata. Contudo é relevante pontuar que ao mesmo tempo em que a nudez põe o protagonista nos confins do humano, essa mesma nudez não é a que experimenta o animal:

No centro ótico de uma tal reflexão se encontraria a coisa - e aos meus olhos o foco dessa experiência incomparável que se chama nudez. E que se acredita ser o próprio do homem, quer dizer, estranha aos animais, nus como são, pensamos então, sem a menor consciência de sê-lo. (2002:16)

O filósofo francês, nesse excerto, aponta uma distinção fundamental na nudez humana, pois o homem sente "vergonha de estar nu como um animal" (2002:17):

O que é o pudor se só se pode ser pudico permanecendo impudico, e reciprocamente? O homem não seria nunca mais nu porque ele tem o sentido da nudez, ou seja, o pudor ou a vergonha. O animal estaria *na* não-nudez porque nu, e o homem *na* nudez precisamente lá onde ele não é mais nu. Eis aí uma diferença, eis aí um tempo ou contratempo entre duas *nudezes sem nudez*. Esse contratempo está apenas começando, no que diz respeito à ciência do bem e do mal. (2002:18)

O personagem de "Bizcocho para polillas" está nesse entre lugar: sem as vestes está privado de um traço distintivo da humanidade e, no entanto, tampouco está na "não-nudez" amoral ou "sem consciência" dos animais:

La polilla, este ejército ciego y famélico, me come, me come, paciente pero activamente, cuanta ropa me pongo para cubrirme, sin dar alivio no sólo a mi pudor, sino a mis carnes metalizadas por el frío. Todo es imposible contra ellas. Cualquier trapo que me caiga encima suscitará, no digo su apetito, que debe ser implacable, sino su decisión de cumplir una especie de abominable mandato que me persigue. (2007:89)

Pelo contrário, o protagonista sente pudor e por isso considera sua nudez - que é também seu processo de devir-traça- uma "especie de abominable mandato", um "castigo"; entretanto, um castigo de quem por qual mau ato? Tal pergunta perpassa todo relato, sem resposta. Por outra parte, a ideia de nudez como um castigo é decisiva para analisar o funcionamento peculiar da "máquina- antropológica" neste conto de Di Benedetto.

Em seu livro *Nudez*, no capítulo homônimo, Giorgio Agamben discorre sobre a herança teológica que a nudez tem em nossa cultura. Fundamentando-se na narrativa bíblica de Adão e Eva, Agamben evidencia que a nudez não é um estado natural do humano, mas um acontecimento "de pôr a nu" que somente passou a existir após o

pecado original. Antes desse pecado, que revelou a nudez de Adão e Eva e os fizeram, pela primeira vez, sentir vergonha, aqueles trajavam uma "veste de graça", a qual unia o homem ao mundo divino e à pureza:

Como no mitologema político, do *homo sacer*, que supõe como um pressuposto impuro, sacro e, por isso, matável, uma vida nua que foi produzida para esse efeito apenas, assim também a corporeidade nua na natureza humana é somente o pressuposto opaco desse suplemento originário e luminoso que é a veste de graça e que, escondido por esta, reemerge à vista quando a cesura do pecado divide novamente a natureza e a graça, a nudez e a veste. (...) A nudez, a <<corporeidade nua>> é o irredutível resíduo gnóstico que insinua na criação a imperfeição constitutiva e que se trata, em todos os casos, de cobrir. E, todavia, a corrupção da natureza, que apareceu agora à luz, não preexistia ao pecado, mas foi produzida por ele. (2010:80)

A herança teológica, portanto, institui esse vínculo entre nudez-veste (graça), natureza-graça, e reveste a nudez humana com essa ideia negativa de obscenidade, já que, como pontua Agamben, "nudez e natureza são- como tais - impossíveis" (2010:87), pois só o que pode existir para o homem é, em vez da nudez, o desnudamento (perda da graça) e, não o estado de natureza, mas a natureza corrompida, pecadora, pela perda da graça.

O protagonista do conto de Di Benedetto, tais quais os outros que o veem nu, parece ter claramente o conhecimento desse nexos nudez/natureza-graça herdado da teologia em nossa cultura. Assim, talvez como puro reflexo inconsciente da "opinião acertada" dos outros que o julgam, o personagem central considera sua nudez um resultado da perda da "graça", o seu "castigo", ainda que não saiba o seu pecado. A narrativa, todavia, começa a desestabilizar tal dicotomia nudez (impura)- graça, ao mostrar um narrador-personagem que, ao mesmo tempo em que se sente pecador, delata em seu discurso, na verdade, a sua pureza em contraste com os outros, vestidos (de "graça"?), que o excluem:

(...) Lo único que pido [a Cristo] es que me libre de las polillas, que se me permita andar por la calle oculto, como todo el mundo, dentro de un traje. La gente no se acostumbra y casi no me tolera. Al principio, yo cultivaba la esperanza de que se habituaran a verme, como les ha sucedido al hombre sin pernas y a tantos otros desdichados que tienden la mano, si es que la tienen. Pero no. (2007:89)

Mesmo com as preces do protagonista, sua nudez denota o estigma de uma pena irrevogável, tal como nas palavras de Agamben: "A corporeidade nua, como a vida nua, é somente o portador da culpa obscura, impalpável" (2009:93). Dessa forma, ao invés da salvação, o que vale é a lógica destrutiva da "máquina antropológica" cada vez mais

decisiva no desenrolar do conto. Se, na primeira parte do relato, ainda há um protagonista com a esperança de cessar o seu devir-traça para voltar a ter uma vida comum -"Yo quiero vivir. No sé para qué, pero quiero" (2007:89)-, tal esperança se esvai no segundo fragmento:

Hacia el término de este año, la reflexión ha sucedido al desasosiego. La lucidez ha venido, tal vez adulterada por la resignación, y he dado con la pregunta clave que pocos quieren contestarse sensatamente: ¿para qué vivir? (2007:90)

A partir daí, começa a configurar mais uma sutil- porém não menos devastadora- faceta da "máquina antropológica": o suicídio que, a serviço da tanatopolítica, pode decidir sobre a vida e a morte. Agamben se detém nesse tema, em *Homo sacer*, ao tratar de dois autores alemães, Karl Binding e Alfred Hoche, que nos 1920 publicaram um livro a favor da eutanásia denominado "A autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida" (2010:132). Agamben aponta que Binding busca explicar nesse livro a impunidade jurídica do suicida de forma semelhante ao do poder soberano sobre o bando, já que o ser vivente, segundo o autor alemão, teria a soberania sobre seu próprio corpo, de poder aniquilar-se sem ser punido. A partir dessa ideia poderia se autorizar, então, "o aniquilamento da vida indigna de vivida", a vida sem valor e, portanto, matável:

Mais interessante, em nossa perspectiva, é o fato de que a soberania do homem vivente sobre a sua vida corresponde imediatamente a fixação de um limiar além do qual a vida cessa de ter valor jurídico e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio. A nova categoria jurídica de "vida sem valor" (ou "indigna de ser vivida") corresponde ponto por ponto, ainda que em direção aparentemente diversa, à vida nua do *homo sacer* (...) (2010:135)

Dessa maneira, a partir do momento em que o protagonista de "Bizcocho para polillas", a exemplo de dom Fulgencio em "Pueblerina", inicia seu devir-traça, ele sofre um processo de exclusão que o põe nos limites do humano, tornando-se também uma espécie de *homo sacer*, vida matável. Contudo os limites imprecisos do poder soberano parecem ir mais além no conto de Di Benedetto, nas palavras de Agamben:

É possível, aliás, que este limite, do qual depende a politização e a exceptio da vida natural na ordem jurídica estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do Ocidente e passe hoje - no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional- necessariamente ao interior de toda vida humana e de todo cidadão. A vida nua não está mais confinada em um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente. (2010:135)

Enquanto no relato de Arreola os habitantes da cidade eram um prolongamento do poder soberano, podendo agredir impunemente dom Fulgencio até sua morte, no conto de Di Benedetto, as divisas do poder soberano seguem até o corpo do personagem central, atuando com o mesmo propósito, porém num procedimento ainda mais ardiloso de autoaniquilamento. Assim como Binding, em seu estudo citado por Agamben em *Homo Sacer*, intenta persuadir de que há vidas que não merecem viver- os "débeis" mentais e os indivíduos "incuravelmente perdidos"-, pois não reconhece razão alguma "nem jurídica, nem social, nem religiosa, para não autorizar a morte destes homens, que não são mais do que a espantosa imagem ao avesso (*Gegengild*) da autêntica humanidade" (2010:134), o protagonista em sua nudez, sem a veste da graça, a mera vida nua, parece convencer-se de que não merece viver. Dessa forma, ainda que haja uma sanção social por sua nudez, a agressão surgirá do próprio personagem cujo corpo é também uma zona indefinida do poder soberano, podendo pôr em prática sua própria morte, sem nenhuma forma de punição tal como a morte do *homo sacer*:

Ayer hice lo elemental: hablarles. Les pedí compasión, sin entrar a preguntarles si pueden tenerla o les está prohibido ejercerla. (...) Empecé la arte consecuente de mi plan. Puesto que las polillas comen las superficies manchadas y excavan devorando, les dije que en mi vida había una mancha, localizada en el pecho. De tal manera, calculé, si lograba conmover su sentimiento, podrían darme la necesaria muerte sin asumir mayores responsabilidades ante su mandante. (2007:90)

As mesmas traças, que provocaram a nudez e exclusão do protagonista, matá-lo-ão, como revela esse outro excerto em que novamente a ingenuidade do narrador se deixa transparecer, em contradição do que se esperaria de um ser desnudo, pelo pecado. Mais uma vez percebe-se a "máquina antropológica" em ação, articulando incessantemente novas concepções acerca da humanidade/veste - animalidade/nudez, para excluir, capturar e aniquilar a vida nua. Neste conto, a máquina parece ademais infundir a pura e simples culpa no interior do corpo do personagem, que encurralado por essa ordem limitada de forjadas dicotomias (animal/humano, nudez/veste-graça) decide morrer. Mas uma morte, para triunfo da "máquina antropológica", sem valor, como a morte animal em nossa cultura:

El resto de corazón que me queda palpita de gratitud por este acto de amor y cuando- todavía- pienso en el amor, se me ocurre, ignorando el porqué, que toda mi culpa debe de haber sido ocultarle mi cuerpo. Aparte de esto, por piedad, se me diga, ¿Qué puede haber cometido de aborrecible un muchacho de veinte años? (2007:90)

Entretanto o desfecho da narrativa continua pondo em xeque os nexos entre natureza/gracia e nudez/veste-gracia, sugerindo uma falha no funcionamento da "máquina antropológica" na última prece do narrador, em que finalmente questiona seu pecado e lhe surge uma nova e palpável culpa: a de ter escondido seu corpo - indo contra a opressão da "máquina antropológica", sociedade, cultura e religião.

2.3 A vida que não cabe na ordem

O relato "El buitre" de Franz Kafka, do livro *Bestiario*, invoca circunstâncias semelhantes ao dos contos analisados nesse capítulo, incluindo "Carta a una señorita de París", de Julio Cortázar, foco deste tópico¹⁴. Nos três contos, assim como em "El buitre", persiste a ideia de 'falta de saída' dos personagens, cujos devires não são mais do que a confirmação dessa inevitável condição do ser vivente, tal como ocorre com o personagem de Kafka que, resignado, se deixa comer pelo abutre, segundo Jordi Llovet:

El personaje de Kafka (...) asume como inevitable, contra lo que nada puede ni debe hacer, el <<castigo>> que el buitre practica sobre su cuerpo. Incluso parece colaborar con él: después de haber medido sus fuerzas, hallándose incapaz de defenderse y de atacar al animal, le ofrece los pies como mal menor. (2010:133)

Não há como não fazer um paralelo com as traças do conto de Di Benedetto, a quem o personagem pede sua morte. As noções de "castigo" e, por conseguinte, de "culpa", são novamente decisivas para se pensar o drama do personagem de Cortázar que, 'de cuando en cuando', vomita um pequeno coelho, nesta narrativa em forma de

¹⁴ "El buitre

Erase un buitre que me picoteaba los pies. Ya había desgarrado los zapatos y las medias y ahora me picoteaba los pies. Siempre tiraba un picotazo, volaba en círculos inquietos alrededor y luego proseguía su obra. Pasó un señor, nos miró un rato y me preguntó por qué toleraba yo al buitre.

-Estoy indefenso –le dije-, vino y empezó a picotearme, yo le quise espantar y hasta pensé retorcerle el pescuezo, pero estos animales son muy fuertes y quería saltarme a la cara. Preferí sacrificar los pies: ahora están casi hechos pedazos.

-No se deje atormentar –dijo el señor-, un tiro y el buitre se acabó. ¿Le parece? –Pregunté-, ¿quiere encargarse usted del asunto? Encantado –dijo el señor-; no tengo más que ir a casa a buscar el fusil, ¿puede usted esperar media hora más?

No sé –le respondí, y por un instante me quedé rígido de dolor; después añadí: por favor, pruebe de todos modos.

-Bueno –dijo el señor-, voy a apurarme.

El buitre había escuchado tranquilamente nuestro diálogo y había dejado errar la mirada entre el señor y yo. Ahora vi que había comprendido todo: voló un poco, retrocedió para lograr el ímpetu necesario y como un atleta que arroja la jabalina encajó el pico en mi boca, profundamente. Al caer de espaldas sentí como una liberación; que en mi sangre, que colmaba todas las profundidades y que inundaba todas las riberas, el buitre irreparablemente se ahogaba" (2010:56).

carta. É através dessa carta que se da conta da situação angustiante e fora de controle pela qual passa narrador-personagem, à medida em que os coelhinhos vão crescendo e devorando a casa de Andrée, a senhorita em Paris, destinatária silenciosa da carta:

No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche. De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito. No es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose. (2001:23)

O intuito principal da carta é tentar persuadir de que ele não é "tan culpable" por esse evento inexplicável que lhe sucede e que destrói a casa de Andrée. No entanto o discurso do narrador deixa entrever algo ainda mais interessante, recorrente em todo relato: a sua evidente "denegação". Este foi o termo adotado por Freud, em seu escrito *A negativa* (1925), para explicar um comportamento em que o "eu" consciente anuncia uma ideia recalcada, mas somente pela negação:

Assim, o conteúdo de uma imagem ou ideia reprimida pode abrir caminho até a consciência, com a condição de que seja negada. A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido. Podemos ver como, aqui, a função intelectual está separada do processo afetivo. (1969:255)

Tal comportamento de denegação é o que se pode notar na fala do narrador quando anuncia no trecho acima: "No es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose". A supressão do "não" em sua fala parece delatar a real condição do protagonista, que não aceita seu devir e- como o personagem de Di Benedetto- se sente envergonhado por seu indesejado devir, o que o faz, sem opção de escolha, afastar-se de qualquer convívio social. Daí convém ratificar que o personagem de Cortázar e os protagonistas de "Pueblerina" e "Bizcocho para polillas" não são *outsiders* a exemplo dos protagonistas do primeiro capítulo, os quais desejavam de alguma forma esse 'fenômeno de borda' que é o devir. Sobretudo o personagem de "Carta a una señorita en París", o que menos deseja é transgredir a ordem dos padrões pré-estabelecidos:

Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire (...) Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de jabón (...) (2001:21)

O narrador se refere, a princípio, à ordem da casa de Andrée, cuja descrição pormenorizada ressalta o excesso de organização da casa, na qual tudo parece ter seu lugar adequado de acordo com critérios que mais lembram as taxonomias do discurso racional que classificam e hierarquizam as espécies. Entretanto, por extensão, pode-se pensar "en un orden cerrado construido ya hasta en las más finas mallas del aire" muito maior- forjada pela "máquina antropológica"- que rege o ambiente no qual o protagonista e seus coelhos estão inseridos e subjugados:

Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar. (2010:21)

O narrador personagem muda-se para tomar conta da casa de Andrée durante quatro meses enquanto ela está em Paris, porém o fato de ocupar esse espaço organizado lhe parece uma transgressão que lhe gera uma grande culpa. Ao longo da narrativa, é curioso notar que, tal como Andrée e o advogado dom Fulgencio de "Pueblerina", o narrador é uma pessoa organizada e metódica:

Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método. (2010:25)

Assim como o metódico dom Fulgencio, o personagem do conto de Cortázar tentou adaptar seu devir à sua vida cotidiana, a um "ciclo invariable". Até o momento de chegar à casa de Andrée, o protagonista conseguia conviver razoavelmente bem com o hábito de vomitar um coelho por mês, já que havia um ritmo, contudo:

Entre el primero y el segundo piso, Andrée, como un anuncio de lo que sería mi vida en su casa, supe que iba a vomitar un conejito. En seguida tuve miedo (¿o era extrañeza? No, miedo de la misma extrañeza, acaso) porque antes de dejar mi casa, sólo dos días, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes, por cinco semanas, tal vez seis con un poco de suerte. (2010:24)

A partir daí, quando o ato de vomitar escapa de sua regularidade, o narrador começa, então, a perder o controle da situação: cada vez mais coelhos nascem e o protagonista, sem sucesso, tenta conciliá-los com o ambiente organizado da casa de Andrée e escondê-los de Sara, uma espécie de governante da casa:

De día duermen. Hay diez. De día duermen. Con la puerta cerrada, el armario es una noche diurna solamente para ellos, allí duermen su noche con sosegada obediencia. Me llevo las llaves del dormitorio al partir a mi

empleo. Sara debe creer que desconfío de tu honradez y me mira dubitativa, se le ve todas las mañanas que está por decirme algo, pero al final se callas y yo estoy tan contento. (...)

Su día principia a esa hora que sigue la cena, cuando Sara se lleva la bandeja con un menudo tintinear de tenacillas de azúcar, me desea buenas noches-sí, me las deseas, Andrée, lo más amargo es que me desea las buenas noches- y se encierra en su cuarto y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y tristeza. (2010:28)

Ao longo da narrativa, haverá uma preocupação do protagonista em reiterar que há dez coelhos nem mais nem menos. Em sua compulsão pelo método e pelo ritmo regular da rotina, tal número parece lhe trazer alguma forma de segurança:

Son diez. Casi todos blancos. (2010:29)

Andrée, querida Andrée, mi consuelo es que son diez y ya no más. Hace quince días contuve en la palma de la mano un último conejito, después nada, solamente los diez conmigo (...) Solamente diez, piense usted esa pequeña alegría que tengo en medio de todo, la creciente calma con que franqueo de vuelta los rígidos cielos del primero y el segundo piso. (2010:32)

Possuindo uma vida dupla, recusando convites de amigos para sair durante a noite, enquanto cuida dos coelhinhos, o personagem busca incorporar cada nova mudança a um método para não se tornar um *outsider*, ao contrário, procura ser o sujeito cartesiano "senhor de si", essa concepção do humano aniquiladora criada pela "máquina antropológica". Entretanto o devir-animal é um processo contínuo e inesperado, que não se controla racionalmente, tal como admite o próprio narrador:

No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro - no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha-. Así, Andrée, o de otro modo, pero siempre así. (2010:30)

A despeito disso, o trecho revela, novamente pela "denegação", que o narrador sente culpa por não ser esse sujeito que racionalmente tem controle de si mesmo, como convencionalmente deve ser esperar o ser humano, a partir de seus conceitos forjados pela "máquina antropológica". Ademais da "denegação", outra marca comum no discurso do narrador presente nesse fragmento são as interrupções abruptas na narrativa, os silêncios¹⁵, como quando explica o porquê criar os coelhos na sua antiga casa para depois entregá-los à sua vizinha:

¹⁵ Com respeito a esse tema, há um ensaio "Los silencios del texto en la literatura fantástica", de Rosalba Campra, em que a autora trata da sensação de estranhamento na literatura do fantástica pode surgir do silêncio, o qual se manifesta de formas variadas na narrativa, através da escuridão, de pontos finais

Usted querrá saber por qué todo ese trabajo, por qué todo ese trébol y la señora de Molina. Hubiera sido preferible matar en seguida al conejito y... Ah, tendría usted que vomitar tan solo uno, tomarlo con dos dedos y ponérselo en la mano abierta, adherido aún a usted por el acto mismo, por el aura inefable de su proximidad apenas rota. (2010:25)

Salta à vista a ternura do protagonista pelos coelhos, pondo a lume a forma peculiar de devir-animal desse protagonista, já que o coelhinho lhe surge como a continuação do seu ser, ao mesmo tempo próximo e alheio, como é próprio da experiência de alteridade que proporciona devir, esse "vir a ser". Ademais o excerto mostra que além de desejos recalcados, mas manifestos pela denegação, há desejos não ditos pelo narrador e que, de fato, na carta jamais serão. No entanto estes silêncios preanunciam o desfecho trágico desse protagonista que se desestabiliza por completo quando nasce o décimo primeiro coelhinho:

No tuve culpa, usted verá cuando llegue que muchos de los destrozos están bien reparados con el cemento que compré en una casa inglesa, yo hice lo que pude para evitar un enojo... En cuanto a mí, del diez al once hay como un hueco inseparable. Usted ve: diez estaba bien, como un armario, trébol y esperanza, cuantas cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir es seguramente doce, Andréé, doce que será trece. (2010:34)

Ao vomitar o décimo primeiro coelho, ele se dá conta de que o controle de sua experiência nos limites do humano é impossível: o protagonista em seu devir que prossegue infinitamente nessa sua linha de fuga que são os coelhinhos. Novamente pela denegação pode-se inferir que há um sentimento de culpa preponderante que vai além da destruição da casa de Andréé. Tal culpa parece surgir da condição de exclusão pelo fato de não se encaixar na ordem vigente do pensamento racional, não somente da casa de Andréé, mas na ordem das classificações forjadas pela "máquina antropológica" que decidem sobre a humanidade e a animalidade.

A ordem binária construída pela "máquina antropológica", que concebe o sujeito como racional, não permite em seu sistema sujeitos como o do conto de Cortázar, ele se torna mais uma mera vida nua que pode ser morto por qualquer um. Por outra parte, seu sentimento de culpa tão posto em relevo durante a narrativa o delata como um homem da cultura, ou seja, dotado de supereu, a "consciência moral", segundo *Mal-estar na*

abruptos ou pontos suspensivos, tal como em "Carta a una señorita en París": "Existen sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado" (1991:52).

cultura, de Freud. Para o psicanalista, a consciência de culpa é "a tensão entre o supereu severo e o eu submetido a ele, ela se exprime como uma necessidade de punição" (2010:114). A "máquina antropológica", a serviço da tanatopolítica, parece lançar mão dessa característica do homem da cultura, a introjeção da violência, para promover o aniquilamento e a autoagressão. Encurralado por essa ordem na qual não se encaixa, para o protagonista de "Carta a una señorita en París", a única saída possível é a morte, sua autopunição gerada pela culpa, como no conto do Di Benedetto, a extensão do poder soberano:

Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales. (2010:34)

O triunfo da "máquina antropológica" está exposto nessa morte sem importância, inclusive para o próprio personagem que, dominado pelo sentimento de culpa, não vê valor em sua vida.

Limiar

No prefácio de *As palavras e as coisas*, Foucault afirma que o livro *História da Loucura* trataria da história do Outro: o estranho para uma cultura e que, por isso, deve ser excluído -matéria, de certa forma, abordada nos capítulos anteriores deste estudo. Já o terceiro capítulo, como apontado anteriormente, terá como norte o livro *As palavras e as coisas* o qual, adverte Foucault, “seria a história do Mesmo – daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades” (2002: XXII), ou seja, ordenado e classificado por meio da linguagem:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia – abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (2002: IX)

É a partir da perturbação causada pelo conto “O idioma analítico de John Wilkins” de Borges que Foucault inicia sua trajetória de perscrutar as ruínas da linguagem que outrora deram sustentação ao conhecimento e suas taxonomias, desdobrando-se numa discussão inerente à modernidade sobre a capacidade da linguagem de nomear as coisas e os seres vivos do mundo ao confiná-los em categorias. Este último capítulo terá um percurso semelhante.

No ensaio “A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas””, Dominique Lestel discorre mais especificamente sobre as tentativas sem êxito de circunscrever humanidade e animalidade em categorias binárias. Entretanto ao invés de buscar “ordenar os seres”, “distinguindo-os por marcas e recolhendo em identidades”, Lestel propõe outra maneira de se pensar tal questão: “Se a noção de animalidade não serve para caracterizar nem o animal nem as margens do humano, ela permite talvez precisar alguma coisa mais complexa: a *relação* entre o humano e o animal” (2011:36) e acrescenta:

A animalidade remete, então, mais ao que lhes [humano e animal] é comum do que aquilo que os distingue. Ela está ligada àquela dimensão do humano que este oculta, notadamente, ao desqualificar seu corpo, seus desejos ou seus afetos em relação ao seu espírito e à sua racionalidade. (...) A animalidade refere-se a esse vivo com o qual o compartilhamento de afetos é possível (...) (2011:37)

A “relação” entre humano e animal seria, então, outro modo de sondar animalidade e humanidade. Tal como o próprio nome sugere, a ideia de “relação” pressupõe uma interação, uma contiguidade, entre animalidade e humanidade que permita novas formas de apreender essas duas noções sem limitá-las nas tradicionais classificações que não dão mais conta de defini-las, esboçando as ruínas da linguagem no limiar da modernidade.

Por sua vez, refletir sobre essa ‘relação’ entre humanidade e animalidade só é possível quando há uma presença animal que, conforme assinalou pertinentemente Lestel, é uma “alteridade particular portadora de sentido”:

O animal representa uma força vívida, móvel, imprevisível e dotada de finalidade. Essas características o distinguem das coisas. A animalidade não remete apenas a um fenômeno complexo, mas também a um desafio à inteligência e à afetividade do humano. (2011:41)

Essa perturbadora presença animal- não totalmente ‘pensável’ pela racionalidade humana, porém repleta de sentido- será o foco da análise dos contos "Volamos" e "Amigo enemigo", de Antonio Di Benedetto, "La migala", de Juan José Arreola e "Cefalea", de Julio Cortázar. A partir desses relatos cujos animais fantásticos dividem o espaço com o humano, este capítulo propõe um bestiário no qual o intuito, tais quais os bestiários a partir de meados do século XX, é indagar sobre as limitações na categorização dos animais, o que também permitirá pensar sobre o animal humano e sua (im)possível definição no discurso da linguagem “arruinada”.

CAPÍTULO 3

O ESPAÇO COMPARTILHADO: OS ANIMAIS DO BESTIÁRIO

Tengo un animal singular, mitad gatito, mitad cordero. Lo heredé con una de las propiedades de mi padre.

“Un cruzamiento”, Franz Kafka.

Los trazos del rostro humano son -aunque por poco- tan indecisos y aleatorios que están siempre al punto de deshacerse y cancelarse como si fueran momentáneos: ¿quién puede decir- escribe Diderot em el Rêve de d’Alembert- si este bípede deforme, alto tan solo cuatro pies, que en las cercanías del polo se llama todavía hombre y que no tardaría en perder este nombre si se deformara

todavía un poco, no es más que la imagen de una especie que pasa?”(Diderot, 130).

Lo abierto, Giorgio Agamben.

3.1 Os ‘ornitorrincos’

Em “Volamos”, de Antonio Di Benedetto, a narrativa se desenvolve em torno de uma espécie de diálogo, com falas não claramente marcadas, em que a personagem feminina conta ao narrador-personagem sobre seu curioso ‘gato’:

Como puesta ante un apacible e inofensivo misterio, que puede serlo, con ganas de hablar, que a mí me faltan, me cuenta de su gato.
Es sí. Claro que es; pero... Ante todo, como es huérfano, recogido por compasión, se ignora su ascendencia. (2007:75)

Nota-se uma hesitação na fala da personagem feminina em afirmar que seu animal é de fato um gato a qual vai se intensificando no decorrer da narrativa:

Es gato sí y le agrada el agua. De las acequias no prefiere los albañales, sino la corriente barrosa. Se lanza acezante, pisa fuerte y salpica; hunde las fauces y hace que toma, pero no toma, porque es de puro goloso que lo hace (...) (2007:75)

O modo como ele se entretém na água, contudo, aproxima-o de outra categoria: “(...) Puede pensarse que no es gato, que es un perro. También por su actitud indiferente en presencia de los demás gatos” (2007:75). Mas a cada nova característica atribuída ao ‘gato’ menos ele parece pertencer a qualquer espécie, solapando os sistemas de classificação convencionalmente estabelecidos:

(...) Pero es que asimismo se limita a observar desde lejos a los perros y ni siquiera enardece frente a una pelea callejera. Como al emitir la voz desafina espantosamente y además es ronco, no puede saberse si maúlla o ladra. (2007:75)

Em paralelo a essa impossibilidade de classificação que perturba, chama a atenção a necessidade incessante da personagem de ajustar seu animal em alguma categoria, nas palavras do narrador: “Empero ya no me habla: se habla. Revisa lo que sabe y quiere saber más” (2007: 75). Esta atitude da personagem, por sua vez, evoca o movimento do pensamento clássico de buscar a ‘ordem das coisas’ por meio da linguagem:

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, uma atenção, uma linguagem (...) (Foucault, 2002: XVI)

Num gesto semelhante às compilações do século XVIII, como a taxionomia dos reinos animais de Lineu, a personagem intenta encontrar um lugar para seu animal nessa ‘ordem’ a qual linguagem, a palavra, teria de oferecer:

Es gato y le gusta el agua. Eso no autoriza a concluir que sea un perro. Ni siquiera está la cuestión en que sea perro o gato, porque ni uno ni otro vuelan, y este animalito vuela, desde hace unos días se ha puesto a volar. (2007:75)

Entretanto quanto mais invoca as classificações mais elas parecem insuficientes para nomear esse animal gato-cachorro que voa, intensificando o sentimento perturbador. Tal sensação de estranhamento, por sua vez, não se limita à personagem, ela alcança o leitor, já que a narrativa, a exemplo da enciclopédia chinesa do conto de Borges, propõe pensar o impensável pela racionalidade: um animal sem referência exata na realidade, numa narrativa que se volta para a própria linguagem e suas limitações.

Em seu livro *O animal escrito*, ao discorrer sobre os bestiários contemporâneos, Maria Esther Macial traz à discussão uma figura híbrida interessante para se pensar a arbitrariedade das classificações, o ornitorrinco:

Considerado um *puzzling* animal, o ornitorrinco provocou a perplexidade dos cientistas por ser um híbrido de mais ou menos 50 cm, sem pescoço, com patas dotadas de membranas, cauda semelhante à de um castor, bico de pato, membros posteriores dotados de esporões venenosos, além de ter um corpo achatado e coberto por um pelo marrom escuro. As fêmeas são ovíparas, mas amamentam seus filhotes através de mamilos internos. (2008:37)

À semelhança do animal do conto, o ornitorrinco apresenta características de várias classes, tanto das aves, dos mamíferos como dos peixes. Não foi tarefa fácil para os naturalistas britânicos, no século XVIII, chegar a um consenso sobre a classe a que pertenceria, o que só foi possível, como oportunamente salientou Maciel, por uma “aproximação analógica”, assim, foi necessário criar mentalmente um ponto de semelhança, a partir do exercício da imaginação, ou seja, do poético e literário (2008:39). Este fato, por sua vez, põe em xeque a visão do pensamento clássico de que havia uma ordem inerente e inalterável das coisas conferida pela linguagem:

(...) Esta é a configuração que, a partir do século XIX, muda inteiramente; a teoria da representação se desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem, por sua vez, como um quadro espontâneo e quadriculado primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os seres, desvanece-se (...) e, sobretudo, a linguagem perde seu lugar privilegiado e torna-se, por sua vez, uma figura da história coerente com espessura de passado. (Foucault, 2002:XX)

A narrativa de Di Benedetto, pela voz da personagem feminina, também traz à tona essa discussão sobre a historicidade da linguagem cuja ordem não consegue mais categorizar os seres e as coisas, delatando suas ruínas e limitações. Por outra parte, é interessante notar que, ao contrário da mulher, o narrador- personagem não mostra a mesma inquietação frente ao mistério relatado:

Hago como me asombro. Pero no abro la boca, porque de preguntar o comentar me preguntaría por qué pienso así y tendría que explicar y complicarme en un diálogo. (2007:75)

Assim como na modernidade parece ter se alterado a perspectiva sobre o conhecimento, esse personagem parece ter outro olhar sobre a impossível classificação do pequeno animal. Entretanto durante quase toda a narrativa optará pelo silêncio e o não embate de ideias:

Yo espero que me pregunte si creo que se trata de una brujería. Pero no; al parecer, no cree en eso. Yo tampoco; aunque lo pensé. Mejor dicho, pensé que ella lo pensaba. Pero no.
_ ¿No te maravillas?
_ Sí; seguramente. Me maravillo. Cómo no. Me maravillo. (2007:75)

Não obstante, é o que o narrador pensa mas não fala à personagem feminina que desperta maior interesse, desfechando a narrativa:

Pienso que ella supone que he de maravillarme porque lo que creyó era gato puede ser perro lo que puede ser gato o perro puede ser un ave o cualquier otro animal que vuele. Debiera maravillarme porque, lo que se cree que es, no es. No puedo. ¿Acaso me maravillo de que tú no seas lo que tu esposo crees que eres? ¿Acaso me maravillo de no ser lo que mi esposa cree que soy? Tu animalejo es un cínico, nada más. Un cínico ejercitado. (2007:76)

Este excerto sugere uma nova situação crucial para analisar a ausência de inquietude do personagem frente ao que narra a personagem feminina: os dois possivelmente estão numa relação extraconjugal. Tal condição de amantes permite um gesto distinto do narrador-personagem que, ao invés de buscar a “ordem das coisas”, distinguindo o animal em uma categoria, ele procura estabelecer uma relação - recuperando as ideias de Lestel - entre animal e humano num mútuo confronto que borra as divisas das categorias binárias.

Dessa forma, haveria um vínculo, uma passagem fluida, entre esse animal e os personagens, os quais “não seriam aquilo que se pode acreditar que são”. É significativo em seu discurso que use o adjetivo “cínico” para qualificar o animal que, segundo o

dicionário *Houaiss*, significa “que (m) afronta as convenções e conveniências morais e sociais” (2012:167), um termo ambíguo, também fluido, que pode caracterizar o animal bem como os próprios personagens da narrativa, os quais estão, de forma semelhante, fora da ‘ordem instituída’. Do mesmo modo que o animal do conto ‘desafia’ as ‘convenções’ da linguagem, não se encaixando em nenhuma categoria pré-estabelecida, os personagens também transgridem definições e padrões estabelecidos da sociedade, a exemplo da monogamia. É interessante notar que a narrativa não só evidencia as insuficiências no ato de nomear mas o fracasso das instituições que ordenariam tanto o saber como o próprio mundo.

Por fim, a partir dessa problematização das definições de animalidade, humanidade e seus saberes, a narrativa instiga o questionamento: não seremos todos uma variação dos ornitorrincos, seres para os quais qualquer dispositivo de categorização resultará insuficiente e arbitrário? O título do conto sugere uma resposta, por mais perturbadora que pareça a impossibilidade de classificação: todos “volamos”.

3.2 O “pericote”

Eran de mi padre y quedaron para mí. Quizás nunca los tocaré. Son dos cajones de libros de química antigua que alternan con cabalísticos, astrológicos y quirománticos. (2007:45)

O início do relato “Amigo enemigo”, de Antonio Di Benedetto, evoca o conto de Kafka, “Un cruzamiento”. Ainda que a herança ao filho não seja um animal fantástico, a figura do pai, tão recorrente na obra de Kafka¹⁶, também terá relevância para a análise desse conto:

[Los libros] han venido conmigo a todas las pensiones porque no me atrevo a venderlos ni a tirarlos. Tienen algo de mi padre o él tenía algo de ellos, y yo nada tengo de él, excepto esto.

Excepto esto y la mudez. No era mudo él, no. Pero fue por él. Yo tenía diecinueve años y estaba enamorado. Entré en el baño y ahí estaba mi padre, en la bañera, bajo la lluvia, sí; pero colgado del caño de la flor. (2007:45)

Dividido em seis pequenos fragmentos que poderiam ser breves cenas de um filme, o relato gira em torno desse narrador em primeira-pessoa acometido por uma mudez desde o suicídio de seu pai, um trauma retratado de maneira fortemente imagética nesse excerto. Desse fragmento é possível extrair ainda algumas

¹⁶ Sobre a influência de Kafka na obra de Di Benedetto, Jimena Néspolo, em *Ejercicios de pudor*, afirma que ““Amigo enemigo” es paradigmático tanto en su factura como en la recreación de una angustiante atmósfera kafkiana en la que el horror de la condición humana se muestra bajo sus diversas e irreductibles facetas”. (2004:47)

peculiaridades do narrador que trazem a lume os personagens de Di Benedetto já examinados nesse estudo: ele é solitário, com poucas condições financeiras e frequentemente muda de pensão. Essa conjuntura, por sua vez, afigura-se propícia para uma presença animal:

El pericote, que de tan joven podía confundirse con un ratón, entró de día, en la siesta, quizás en fuga de alguna persecución infantil. Los chicos se bañan ahí al fondo, en el canal, bajo el sauce. Pasan las horas desnudos, alborotando. Hacen puntería sobre alguna lata o sobre algún animalejo. Escarban las cuevas, de vez en cuando muere alguno, alguno de los chicos, se entiende, que muere ahogado.

El pericote se iría apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábalas de mi padre. Mi padre habría dicho: “Pobreza; anuncia la pobreza”. Yo, de pensarlo, tendría que haber preguntado: “¿Aún más?” (2007:45)

É interessante destacar, a princípio, a maneira como essa situação de pobreza - chave para pensar toda a narrativa- atenua a fronteira entre humano/animal, criança/animal, o que torna incerto inclusive quem morre no canal e não são os animais. Essa mesma pobreza instaura no espaço do personagem a presença animal: um “mamífero roedor”- segundo o dicionário virtual da Real Academia Espanhola¹⁷ - o qual o narrador denomina “pericote”. Termo este que, apesar de estar nos dicionários e de ser categórico para o narrador que vê o animal, é pouco comum e possibilita que o leitor depreenda esse animal de maneira apenas parcial na narrativa, pondo em debate novamente a ineficácia da linguagem em significar o animal de forma plena e satisfatória.

Ademais, essa discussão trata da experiência de estar frente a um animal de uma maneira geral, pois ainda que seja um animal doméstico- como a gata do filósofo Derrida-, o animal, contraditoriamente, provoca no humano uma sensação de estranhamento e identificação, recuperando o conceito do “estranho familiar” teorizada por Freud. Entretanto para além da ideia do animal como figuração da animalidade recalcada do homem, a narrativa de Di Benedetto, a partir dessa “força vívida, móvel, imprevisível” do animal, propõe uma reflexão sobre o drama da existência humana, ou melhor, o drama da existência do ser vivente, sem delimitações.

Tendo em consideração essas ideias, o conto prossegue narrando a relação entre o narrador- personagem e o ‘pericote’:

¹⁷ É possível acessar o significado de “pericote” neste endereço: <http://lema.rae.es/drae/?val=pericote>.

Esa noche el pericote estaba allí, dentro de un cajón. Tarde, en mi desvelo, meditando otras cosas de mi infancia, lo escuchaba roer su alimento nuevo: los libros de mi padre.

Le di un puntapié al cajón, pero después siguió. Seguí yo también, escuchándolo.

Esos libros me resisten, mas quiero conservarlos. No quería que el pericote se los comiera. Le llevé pan, miga. La introduje por las rendijas y esa noche no escuché sus dientes moliendo papel. Siempre le llevé migas, pero no todas las noches se conformó con las migas. No obstante, algo hacía yo por la salvación de los libros. (2007:46)

Ainda que haja uma tensão entre o ‘pericote’ e o narrador e este deixe claro que faz pela “salvación de los libros”, nota-se uma certa cumplicidade por parte do protagonista que, ao invés de matar ou expulsar o ‘pericote’- o que seria comumente esperado-, o alimenta. A partir daí haverá uma preocupação do personagem em recolher as migalhas a cada refeição na pensão:

Tomaba las sobras de la mesa del comedor. No me gusta lo bastante la corteza del pan. Dejo la blanca y pesada pulpa. Más aún desde que una señora atemorizaba a su niño- delante de mí, la malvada- diciéndole que no comiera miga, que engorda, que la miga es alimento de los tontos y de los mudos.

Siempre he prescindido de la miga, pero antes nunca cargaba en mis bolsillos. La muchacha lo sabía y me preguntó por qué lo hacía ahora. Quise ser humorista y le escribí en mi cuadernillo: “Es para mi hijo”. Pero no le hizo gracia. (2007:47)

De maneira semelhante ao Robertito, de “Enroscado”, o personagem de “Amigo enemigo”, após o suicídio do pai, entrou num estado de mutismo que o afasta do mundo dos humanos para avizinhar-se ao dos animais. Tal distanciamento do convívio com os homens é reforçado inclusive pela fala da senhora, ao advertir seu filho que as migalhas são (somente) “alimento de los tontos y de los mudos”. O “pericote” parece, então, ser sua única companhia, ‘alguém’ com quem divide o espaço, a vida solitária e as migalhas. Sobre essa questão na obra de Di Benedetto, Jimena Néspolo afirma:

Con sus vidas paralelas y su silencio, los animales ofrecen al sujeto un tipo de compañía diferente de todas las que puede aportar el intercambio humano; diferente porque es una compañía ofrecida a la soledad del hombre como especie. (2004:52)

Em meio a personagens humanos muitas vezes hostis, como a mãe da garoto retratada no trecho acima, o “pericote” parece suprir de alguma forma um companheirismo que nenhum humano oferece ao narrador-personagem, partilhando, assim, a mudez. É pertinente notar que as escassas interações travadas pelo narrador-

em especial com a garotinha- são feitas, então, pela escrita, em seu “cuadernillo”, citado reiteradamente no conto:

(...) Otra noche [la muchacha] se acordó de mi respuesta al verme recogiendo migajas sobrantes de todos los pensionistas y me preguntó cuántos años tenía ya mi hijo. No supe qué contestarle, porque deseaba seguir la broma y no se me ocurría nada ingenioso. Pero ella estaba festiva y sin esperar respuesta a la primera pregunta me hizo una segunda: “¿Cómo se llama el hijo?”. Ahí, con su café, hablaba Rovira. Contaba de las guerras o de alguna guerra. Yo anoté en mi cuadernillo, para la muchacha: “Guerra”.
_ ¡Je! Se llama Guerra. Un nene que se llama Guerra.
Entonces me fue fácil, también por el léxico, la respuesta a la primera pregunta: “Tiene los años de la humanidad y todavía más”. Pero ella ya no me entendió. (2007:47)

Por conseguinte, não passa despercebido o categórico nome escolhido para o “pericote”: “guerra”. A simples menção desta (sem o propósito de se fazer uma análise alegórica) evidencia não somente o sombrio contexto do pós-guerra em que este e os demais contos desse estudo foram publicados, mas recupera uma questão onipresente em todos eles: a crise no conceito do ser humano como um sujeito cartesiano, estabelecida após as atrocidades das duas guerras mundiais.

Tal questão parece estar mais patente na obra de Di Benedetto, em especial no relato “Amigo enemigo”, pois a originalidade desse escritor no contexto da literatura argentina é exatamente sua “coerência poético-filosófica”, conforme assinala Jimena Néspolo, “fundada en una concepción singular del sujeto y de la escritura” (2004: 176). Observa-se em sua obra temáticas recorrentes do existencialismo, não só como uma corrente de pensamento, mas como tendência literária na metade do século XX:

El absurdo, la nada, el pesimismo, la ruptura total de convenciones, no fueron tanto expresiones “literarias” como epifenómenos de una época de guerra, terror y derrumbe físico y moral. (2004:185)

Ao retratar a pobreza, o desamparado, a solidão do protagonista e de seu entorno, a narrativa reflete sobre o absurdo da existência humana, tema fundamental nas obras existencialistas desse tempo, a exemplo do *Mito de Sísifo* (1941), de Albert Camus. No entanto a presença do “pericote”, esse animal indefinível que, apesar disso, se identifica com o humano com quem partilha de uma mesma condição, eleva a discussão existencial a outro patamar, para além do conceito de ‘homem’, minando seus limites.

Em vista disso, talvez seja pertinente situar a discussão da narrativa de Di Benedetto no pensamento anti-humanista dos anos 1960. Tendo a *História da loucura*

como obra inaugural, segundo afirmam Luc Ferry e Alain Renaut em *Pensamento 68* (1985)¹⁸, esta posição filosófica sustenta que “o humanismo da filosofia moderna, aparentemente emancipador e defensor da dignidade humana, não teria feito mais do que transformar em seu contrário para tornar-se o cúmplice, ou mesmo a causa, da opressão” (1988:20). Entretanto foi em *As palavras e as coisas*, outra obra chave do anti-humanismo, que Foucault falou a primeira vez sobre a morte do humano, ao afirmar que “o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra no saber; e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova” (2002: XXI). Ademais de retomar a noção do humano como conceito arbitrário e histórico, desperta o interesse nessa passagem a perspectiva de que o homem, por isso mesmo, se extinguirá dando lugar a outra forma. Tal ideia é recobrada, quando Gilles Deleuze, em seu livro *Foucault*, discorre sobre a incompreendida reivindicação (política) deste filósofo pela morte do homem, o que causou “espanto aos tolos” (2006:96), nas palavras de Deleuze: “contra Foucault, eles invocam uma consciência universal e eterna dos direitos do homem que deve ser preservada contra qualquer análise” (2006:97).

Não obstante Deleuze expõe de maneira oportuna que a reivindicação de Foucault é, mais uma vez, uma oposição à biopolítica. Isso porque a partir do momento em que a vida se torna objeto de controle do poder soberano, transformando-se em mera vida nua (como examinado no capítulo 2), de nada adianta reivindicar os direitos humanos: quiçá para o poder soberano o homem já está de certa maneira morto ou nada mais é que um conceito que gira no vazio, se se quiser utilizar a noção de Agamben. Isso explica, segundo Deleuze, a diminuição no uso da pena de morte (pelo estado) e o aumento dos genocídios, como foi a Segunda Guerra Mundial. Daí a necessidade de

¹⁸ O livro *Pensamento 68* apresenta um panorama crítico dos anti-humanistas franceses, Derrida, Foucault, Lacan, entre outros, que à continuação dos pensadores alemães – Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud- criticavam a tradição filosófica humanista, reivindicando que “a autonomia do sujeito é uma ilusão” (1988:18). Por conseguinte as principais temáticas arroladas por Luc Ferry e Alan Renaut sobre o pensamento 68 parecem estar associadas a esta questão. O “fim da filosofia” está entre elas, já que para estes pensadores o discurso da filosofia humanista tradicional estava esgotado. Por isso, propõem “a ruptura com a ideia de verdade”, entendida como coerência e adequação do discurso, haja vista que para eles “a exigência de coerência se revela conduzida pela ilusão de um possível domínio de um discurso integralmente transparente a si mesmo, o que exclui precisamente a hipótese de um inconsciente, ou, mais genericamente, de um exterior animando todo discurso à revelia do interlocutor” (1988:31). E, ademais, optaram pela “historicização das categorias e o fim de toda referência ao universal” (1988:33). É o que se nota, em *As palavras e as coisas*, no início deste capítulo, quando Foucault discute a linguagem por uma perspectiva histórica, valendo-se inclusive da literatura que, escapando do tradicional discurso filosófico e científico, poderia propiciar “outra coerência que não seria mais lógico-metafísica” (1988:35), como também requeriam os anti-humanistas dos anos 60. Em suma, ao longo desse estudo é possível deparar-se de maneira recorrente com características do pensamento anti-humanista, uma vez que, pela aproximação do tema, teorias e autores são convergentes.

outra forma de resistência, em nome das *forças de vida* (que compõem também o homem):

O que a resistência extrai do velho homem são as forças, como dizia Nietzsche, de uma vida mais ampla, mais ativa, mais afirmativa, mais rica em possibilidades. O super-homem nunca quis dizer outra coisa: é dentro do *próprio homem* que é preciso libertar a vida, pois o próprio homem é uma maneira de aprisioná-la. (2006:99)

Por conseguinte, no conto de Di Benedetto, a presença do “pericote” na pensão, compartilhando uma existência absurda e desamparada com homens e crianças, talvez possa evocar uma certa “morte do homem”. Este, nas fronteiras difusas entre humano e animal do sombrio período do pós-guerra, somente poderia reivindicar pela vida, descartando classificações. Indagações que podem surgir da própria narrativa, mas que não diminuem dentro dela a tensão crescente entre o narrador e o animal:

Yo escribía algo, una carta, y crujió la tapa del cajón puesto arriba. Era la tapa del cajón de arriba presionada desde adentro y astillándose segundo a segundo.

No podía ser alguna fórmula de mi padre, debía de ser el pericote, que yo tenía olvidado, olvidado ya por tres días, con la emoción de haber recibido esa carta de mi hermana esa carta de mi hermana, al cabo de tantos años. No estaba solo, no. (2007:47)

Mais uma vez ressaltando o papel da escrita na existência do narrador que segue em seu mutismo, essa cena põe em evidência o fato de o ‘pericote’ ser uma espécie de ‘amigo’ para o personagem, porém, esquecido quando este recebe uma carta da irmã e percebe que não está completamente desamparado. Entretanto longe de ser um animal circunscrito em uma definição ‘estável’, o “pericote”- conforme assinalaram Lestel e Deleuze-, como ser vivente, é uma “força em perpétuo devir” (2006:92) e se modifica em contato com outras forças:

No estaba solo en el mundo, no; pero en ese momento, en la pieza, tan tarde, sí, y sin voz, que me hizo tanta falta cuando asomé y sacó la cabeza gorda de bestia cebada, cuando puso afuera –engendro asqueroso- medio cuerpo desmesurado y dos patitas todavía minúsculas. Era un monstruo repelente y fiero que me miraba como en reclamación, como anunciando castigo, venganza (...) (2007:47)

O “pericote”, reagindo à indiferença do narrador, transforma-se e se torna uma ameaça. Como uma “força vívida”, chama a atenção que o personagem não pronuncie mais “pericote” -termo que antes lhe parecia preciso-, mas sim “bestia cebada” “engendro asqueroso”, “monstruo repelente y fiero”, já que não é o mesmo animal. Desse confronto aterrorizante, em que ainda falta voz ao narrador, nenhum dos

dois sairá incólume. Num gesto expressivo de ferir o ‘pericote’ com uma lapiseira - símbolo de sua mudez- para se proteger, o narrador parece recobrar uma força vital que o retira do estado de mutismo e - quiçá- de sua condição animal, de pobreza, de migalhas:

(...) Y grande, deforme, pelando dientes, avanzaba, avanzaba, arrastrado, gomoso, hasta que sentí en mi mano la lapicera y se la lancé como un puñal. Se le clavó en el lomo y vi sangre brotar un chorro mugriento, curvo, decadente pero continuo en su manar. Desfallecí. Caí en mi lecho, boca arriba, abandonado, vencido. El miedo y el asco me forzaban a la lasitud fatal y me forzaron, ¡oh, maravilla! (2007:48)

3.3 A “migala”

O breve e enigmático conto “La migala”, de Juan José Arreola, recria um ambiente de sonho aterrador inacabado¹⁹ cuja primeira linha já desnuda toda a narrativa, a qual se torna um desdobramento mais detalhado do que foi dito ao início do relato: “La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye” (1975:27).

A narrativa abre espaço então para alguns questionamentos, entre os quais provavelmente se destaque: “O que é a *migala*?”. Novamente, entram em discussão as (im)possibilidades de definição da linguagem como discurso referencial. Entretanto será peculiar nesse relato o modo como paulatinamente o narrador vai fornecendo pequenas pistas ao leitor sobre o que seria a “migala” e prossegue:

El día en que Beatriz y yo entramos en aquella barraca inmundada de la feria callejera, me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino. Peor que el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada. (1975:27)

O narrador utiliza o termo “alimaña”, um vocábulo genérico, mas que torna possível inferir que se trata de um animal, contudo um animal ainda indefinível e, talvez por isso, ainda mais pavoroso: “Unos días más tarde volví para comprar la migala, y el sorprendido saltimbanqui me dio algunos informes acerca de sus costumbres y su alimentación extraña” (1975:27). Somente linhas à frente, o leitor terá conhecimento de que esse animal de “alimentación extraña” trata-se de uma espécie de ‘araña’.

¹⁹ Mais uma vez, é possível pensar nas narrativas kafkianas que configuram um ambiente de pesadelo no qual a narrativa parece encerrada numa lógica absurda e infinita, como assinalaram Jorge Luis Borges, em “Las Pesadillas y Franz Kafka” (1996), e Jorge Schwartz, em *A poética do uroboro*.

É oportuno, por conseguinte, ressaltar que o vocábulo “migala” não se encontra facilmente em dicionários de Língua Espanhola, a exemplo do dicionário da *Real Academia*, entretanto ele está no dicionário de Língua Portuguesa *Houaiss* significando, curiosamente, “aranha caranguejeira”²⁰. Não obstante, este uso descontextualizado de um vocábulo pouco familiar pode ser considerado mais um dos recursos discursivos presentes na narrativa fantástica de meados do século XX que “utiliza a fondo las posibilidades fantasmáticas del lenguaje, su capacidad de cargar de plasticidad las palabras y conformar, con ello, una realidad.” (104), de acordo com Remo Ceserani, em *Lo fantástico* (1999). Essa asserção, de certa forma, recobra o movimento, descrito por Deleuze, em *Foucault*, o qual “nos contornos da frase na literatura moderna, (...) à linguagem nada resta senão recurrar-se num perpétuo retorno sobre si”, escavando uma “língua estranha em sua língua” (2006:141). Em outras palavras, esta narrativa, ao invés de esforçar-se para se referir à realidade, refere-se a si mesma criando não apenas uma realidade estranha, mas propiciando uma sensação de horror tão marcante nesse conto, ao desestabilizar a ideia convencional de realidade estruturada pela linguagem.

Por sua vez, o uso desse termo descontextualizado na narrativa provoca não só um estranhamento dentro da própria linguagem, mas invoca a angústia existencial do narrador personagem que arquiteta tal experiência apavorante de compartilhar o espaço com esse animal inapreensível ao comprar a “migala” de um saltimbanco, após sofrer uma desilusão amorosa: “Entonces comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar” (1975:27). O narrador decide viver com a repugnante “migala” para poder suportar o que já era intolerável em sua vida, o olhar de desprezo e compaixão de Beatriz:

La noche memorable en que solté la migala en mi departamento y la vi correr como un cangrejo y ocultarse bajo un mueble, ha sido el principio de una vida indescriptible. Desde entonces, cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llena la casa con su presencia invisible. (1975:27)

A partir daí, conforme assinala David Lagmanovich, a narrativa parece ir em “dirección de un estado de permanencia (y latencia) de un angustiante presente” (1977:422), em que o foco do protagonista é narrar esta “vida indescriptible” à espera da “picada” fatal sempre adiada:

²⁰ O significado de “migala” pode ser encontrado no endereço eletrônico: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=migala>

Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal. Muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso inmóvil, porque el sueño ha creado para mí, con precisión, el paso cosquilleante de la araña sobre mi piel, su peso indefinible, su consistencia de entraña. Sin embargo, siempre amanece. Estoy vivo y mi alma inútilmente se apresta y perfecciona. (1975:28)

A narrativa, a partir daí, sugere não somente ingressar num eterno presente, mas adentrar num tempo psicológico, em que se tem acesso a acontecimentos que podem ser nada mais que devaneios do narrador personagem. Conseqüentemente, isso intensifica as incertezas sobre a própria “migala”, sua existência e suas características, que poderia ser uma invenção do narrador: “A veces el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos, que he aprendido a oír, aunque sé que son imperceptibles” (1975:28). Para solapar ainda mais os sistemas de classificação, a instabilidade sobre o conceito da “migala”, além do âmbito linguagem, está dentro da narrativa, já que o próprio personagem –ainda que ‘veja’ a migala- tem dúvidas sobre sua natureza fatal:

He llegado a pensar también que acaso estoy siendo víctima de una superchería y que me hallo a merced de una falsa migala. Tal vez el saltimbanqui me ha engañado, haciéndome pagar un alto precio por un inofensivo y repugnante escarabajo. (1975:28)

Entretanto o mesmo narrador contesta: “Pero en realidad esto no tiene importancia, porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada” (1975:28). Este trecho é significativo, pois o narrador indica que buscar uma ordem para a “migala” – num gesto que evoca o pensamento clássico, racional-, na verdade, não tem tanta importância: a “migala”, seja o que for, é a sua morte postergada. Dessa maneira, a própria narrativa permite pensar quão infrutífera pode ser a busca por uma definição para se alcançar um sentido. A propósito disso, David Lagmanovich, afirma que esta narrativa de Arreola, sem a intenção de revelar um enigma – como as narrativas tradicionais-, revela, nada mais, a existência de um enigma (1977:428).

Assim, ao invés de intentar decifrar um enigma ou buscar a “ordem das coisas”, talvez seja mais profícuo, como já apontava Dominique Lestel, refletir sobre a *relação* entre humano e animal, que, neste conto, parece ser uma experiência de “queda” (perdição) numa alteridade insondável.

Por sua vez, é dessa morte sempre adiada mencionada pelo narrador que parece surgir uma *relação* entre este e a “migala”, um estado de comunhão a que os dois são “condenados”, compartilhando um espaço e uma existência que parecem se confundir:

En las horas más agudas del insomnio, cuando me pierdo en conjeturas y nada me tranquiliza, suele visitarme la migala. Se pasea embrolladamente

por el cuarto y trata de subir con torpeza a las paredes. Se detiene, levanta la cabeza y mueve los palpos. Parece husmear, agitada, un invisible compañero. (1975:28)

Ainda que estejam numa relação tensa e imprevisível, tal qual no relato “Amigo enemigo”, nessa solidão existencial, a “migala” parece se tornar uma espécie de companheira ao narrador, como insinua o último parágrafo do conto:

Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible. (1975:29)

Longe de indicar um desfecho para a angústia do narrador, é interessante notar a referência à Beatriz. Esta ‘companheira impossível’, que o narrador menciona somente no princípio e no fim do conto, é também uma “presencia invisible” fundamental para se pensar a companhia aterrorizante da “migala”. Beatriz, nome consagrado da eterna amante idealizada, ao contrário da casta Beatriz de Dante, não conduz o personagem pelo paraíso, mas o leva ao inferno: “Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno los hombres” (1975:27).

A “migala” parece ser apenas mais um descenso nesse inferno abismal em que já se encontrava após sua desilusão amorosa. Margo Glantz, em seu texto “Juan José Arreola y los bestiarios”²¹, curiosamente afirma que “entre los animales más frecuentados por Arreola está la mujer”. A exemplo de “La mujer amaestrada”, a personagem feminina é um ser vivente não totalmente “domesticado”, irracional, e o único que pode levar o homem (gênero masculino) à perdição:

Recuerdo mi paso tembloroso, vacilante, cuando de regreso a la casa sentía el peso leve e denso de la araña, ese peso del cual podía descontar, con seguridad el de la caja de madera en que la llevaba, como si fueran dos pesos totalmente diferentes: el de la madera inocente y el del impuro y ponzoñoso animal que tiraba de mí como un lastre definitivo. (1975:27)

É interessante notar como o narrador caracteriza de maneira singular o pavoroso animal, marcando a diferença entre a madeira “inocente” e a “migala” “impura”. Entretanto “impura”, pecaminosa, parece ser uma qualidade pouco frequente para um animal e mais comum para um humano, ou melhor, uma mulher: não seria a

²¹ Edição digital do texto no sítio: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-jose-arreola-y-los-bestiarios--0/html/f469e97f-30ad-476a-b6b5-3717e4a87af4_2.html.

Beatriz também impura ao levar o narrador para o inferno dos homens e tirar-lhe o juízo? Nas palavras de Margo Glantz:

Toda la visión de Arreola (...) es muy carnal y deja un gusto de carroña. La relación entre hombre y animal y entre hombre y mujer se calcina porque pasa por una máquina de guerra que tritura, la deglute, la fagocita (...)

Por conseguinte, é peculiar nesse conto como a relação entre humano/animal transcende o narrador e a “migala” e alcança a Beatriz, uma alteridade tão inapreensível e por isso aterradora como a “migala”, o que faz questionar: não seriam as relações humanas tão aterradoras e arriscadas quanto a convivência com um animal de natureza fatal? Parece haver, então, um abrandamento justamente das fronteiras nas relações entre homem/animal e homem/mulher, as quais não podem ser distinguidas claramente na narrativa, apenas sendo possível notar seus matizes nessa experiência de queda e perdição do narrador numa alteridade abismal (de Beatriz ou da migala?), sem salvação e sem um fim: “La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye” (1975:27).

3.4 As “mancuspías”

Em “Cefalea”, de Julio Cortázar, chega-se a um grau ainda maior de escavação das ruínas da linguagem, ao solapar também a verdade dos discursos científicos. Narrado em primeira pessoa do plural, este conto alude a um relatório científico que aparenta documentar a experiência de criação de um animal desconhecido:

Cuidamos las mancupias hasta bastante tarde, ahora con el calor del verano se llenan de caprichos y versatilidades, las más atrasadas reclaman alimentación especial y les llevamos avena malteada en grandes fuentes de loza (...) (2001:71)

Desde a primeira linha o leitor se depara com as “mancuspías”, último animal a ser compilado nesse bestiário que- como o gato-cachorro que voa de “Volamos”, o “pericote” e a “migala”-, embaralha qualquer sistema de taxionomia. Contudo, ao contrário destes animais já analisados neste tópico, os quais possuíam alguma característica que orientava o leitor, em “Cefalea”, a “mancuspia”, nome que não está nos dicionários, não possui referência alguma à realidade.

Ademais, será interessante notar que ainda que a narrativa seja rica em detalhes sobre os cuidados que os criadores dão às “mancuspias”, quanto mais se ‘sabe’ sobre elas, mais se intensifica o sentimento de incerteza frente a esses animais estranhos que se alimentam de aveia maltada e “leche con vino blanco” e parecem, misteriosamente, contagiar seus criadores:

No nos sentimos bien. Esto viene desde la mañana, tal vez por el viento caliente que soplaba al amanecer, antes de que naciera este sol alquitranado que dio en la casa todo el día. Nos cuesta atender a los animales enfermos – esto se hace a las once- y revisar las crías después de la siesta. Nos parece cada vez más penoso andar, seguir la rutina; sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para las mancuspias, la ruina irreparable de nuestra vida. (2002:72)

Neste segundo parágrafo, que se inicia com um enfático “no nos sentíamos bien” que se repete no parágrafo seguinte, parece haver um desvio imprevisto do relato, o qual não discorrerá somente sobre o processo de criação das “mancuspias”, mas sobre os reflexos desse processo nos próprios criadores. As fronteiras entre o conceito de humano e animal começam, então, a desvanecer, já que as identidades de criadores e criaturas se confundem no relato:

Andamos entonces sin reflexionar, cumpliendo uno tras otro los actos que el hábito escalona, deteniéndonos apenas para comer (hay trozos de pan en la mesa y sobre la repisa del living) o miramos en el espejo que duplica el dormitorio. De noche caemos repentinamente en la cama, y la tendencia a cepillarnos los dientes antes dormir cede de la fatiga, alcanza apenas sustituirse por un gesto hacía la lámpara o los remedios. Afuera se oye andar y andar en círculo a las mancuspias adultas. (2001:72)

Vale ressaltar que não são apenas os conceitos de animalidade e humanidade que se desestabilizam, mas a própria veracidade do discurso científico, o qual perde sua voz neutra, distanciada e previsível²², frente ao seu objeto de estudo. Este, por sua vez, se torna incerto, pois não se sabe se são as indefiníveis “mancuspias” e/ou seus criadores a serem examinados. A partir daí, o relato se divide entre narrar a desgastante rotina cada vez mais angustiante e aterrorizadora de criar as “mancuspias” e relatar as doenças cada vez mais nocivas que acometem os criadores:

No nos sentimos bien. Uno de nosotros es *Aconitum*, es decir que debe medicarse con *Aconitum* en diluciones altas si, por ejemplo, el miedo le ocasiona vértigo. *Aconitum es una violenta tormenta*, que pasa pronto. De que otro modo describir el contraataque a una ansiedad que nace de cualquier insignificancia, de la nada. (2001:72)

²² Utiliza-se a descrição de Michel Foucault sobre as características do discurso científico, em “La proto-fábula” (1968:45).

Inicia-se, então, exposição da primeira dentre as várias enfermidades que serão assinaladas durante toda a narrativa, sendo a cefaleia a mais temida pelos criadores. Ademais dos sintomas pouco comuns, causa estranheza o nome dessa doença que, apesar de parecer técnico-científico, na verdade, é mais uma burla ao discurso científico. “*Aconitum*”, tal como as denominações das inúmeras doenças relatadas, “*Camphora manobrata*”, “*Natrum muriaticum*”, “*Osnodium*”, entre outras, são nada mais que nomes em latim- de flores e cloreto de sódio (sal), por exemplo- de remédios homeopáticos ou simplesmente substâncias, como o petróleo, *Petroleum*- doença que será vista mais à frente.

Entretanto o uso fora do contexto desses termos, mais uma vez, favorece esse movimento, citado por Deleuze, em seu livro sobre *Foucault*, de escavar “uma língua estranha dentro da própria língua”, criando uma narrativa que, sem referir-se à realidade que se diz convencional, alude à sua própria realidade. A propósito disso, é válido salientar que a epígrafe do conto dá indícios de que esses termos fazem menção a outro texto fonte:

Debemos a la doctora Margaret L. Tyler las imágenes más hermosas del presente relato. Su admirable poema, *Síntomas orientadores hacia los remedios más comunes del vértigo y cefaleas*, apareció en la revista <<HOMEOPATÍA>> (publicada por la Asociación Médica Homeopática Argentina), año XIV, n° 32, abril de 1946, página 33 ss. (2001:71)

Num tom de certa forma burlesco, esta epígrafe parece já alertar o leitor de que a narrativa, diferente dos discursos científicos, não tem nenhum compromisso com a verdade ou a realidade convencional. Vale evidenciar que à continuação dessa epígrafe se citam as “mancuspías” e se agradece a Ireneo Fernando Cruz por ter “iniciado, durante un viaje a San Juan, en el conocimiento de las mancuspías” (2001:71), o que parece querer reforçar que se trata de um texto ficcional.

Por conseguinte, a sensação de perturbação na narrativa parece surgir, justamente, dessa apropriação do discurso científico pelo discurso ficcional. Este que, segundo Foucault, em “Proto-fábula”²³, seria o único a “restituir na linguagem o

²³ Neste breve ensaio, do livro *Verne: un revolucionario subterráneo* (1968), Foucault se dedica a analisar a multiplicidade de vozes presente nos relatos de Julio Verne, situados no século XIX, período em que há um cruzamento entre ciência e literatura. O estudo, por sua vez, apresenta um percurso interessante já que, antes de adentrar na obra, Foucault expõe o que seria a diferença entre fábula e ficção. A primeira seria o que é contado, o enredo. Já a ficção- o que importa na análise de Foucault- é o modo que este enredo é narrado no ato da fala, dando originalidade à fábula: “La fabula está hecha con elementos ubicados en cierta orden. La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del discurso mismo, entre el que habla y aquello de que habla” (1968:37). É, portanto, a ficção que Foucault analisa na obra de Verne ao perceber as “vozes sem corpo que lutam para contar a fábula” (1968:39), inclusive a

desequilíbrio de seus poderes” (1968:45): “Contra las verdades científicas y rompiendo sus voces heladas, los discursos de la ficción remontaban sin cesar hacia la improbabilidad más grande” (1968:75). De certa forma, pode-se dizer que esta narrativa de Julio Cortázar escava as ruínas da linguagem explorando esse discurso improvável da ficção:

(...) en los últimos días –ahora que entramos en el período crítico del destete-uno de nosotros ha debido reconocer, con qué amargo asentimiento, el avance de un cuadro *Silica*. Empieza en el momento mismo en que nos domina el sueño, es un perder la estabilidad, un salto adentro, vértigo que trepa por la columna vertebral hacia el interior de la cabeza; como el mismo trepar reptante (no hay otras descripción) de las pequeñas mancupias por los postes de los corrales. (2001:77)

Salta a vista como as fronteiras entre humano e animal vão se tornando mais incertas, por meio das improbabilidades do discurso: o período “crítico” de desmame - das “mancupias” se supõe-, inexplicavelmente, parece gerar esse quadro de “*Silica*”, termo que no sentido literal, segundo o dicionário Houaiss, refere-se ao composto químico dióxido de silício ²⁴. Não fosse o bastante, as improbabilidades seguem na descrição dessa estranha doença que, tal como as demais, afeta a percepção dos criadores e se confunde com as características das “mancupias”. Daí surge mais uma incerteza: a narrativa não relataria apenas um delírio desses criadores? Não estariam as “mancupias” no “interior de la cabeza” desses personagens? Os primeiros sintomas da cefaleia começam a aparecer:

Entonces, de repente, sobre el pozo negro del sueño donde ya caímos deliciosamente, somos ese poste duro y ácido al que trepan jugando las mancupias. Y es peor cerrando los ojos. Así se va el sueño, nadie duerme con ojos abiertos, nos morimos de cansancio pero basta un leve abandono para sentir el vértigo que repta, un vaivén en el cráneo, como si la cabeza estuviera llena de cosas vivas que giran alrededor. Como mancupias. (2001:77)

Embora os criadores salientem a importância científica de descrever seus sintomas para a pesquisa com as mancupias -“creemos necesario documentar estas fases para que el doctor Harbín las agregue a nuestra clínica cuando volvamos a Buenos

“voz gelada e monótona” do discurso científico- em voga naquele momento- e as vozes dos discursos improváveis da ficção, as quais causavam perturbação nas verdades científicas: “Lo que restituye, pues al rumor del lenguaje el desequilibrio de sus poderes soberanos no es el saber (siempre más y más probable), ni tampoco la fábula (que tiene sus formas obligadas). Es, entre ambos, y como dentro de una invisibilidad de limbos, los juegos ardientes de la ficción” (1968:45).

²⁴ O significado pode ser consultado no endereço: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=silica>.

Aires” (2001:80)-; tais sintomas parecem sobretudo ser uma exteriorização emocional relacionada com a situação em que vivem:

(...) A las ocho se cierran las puertas y ventanas; a las ocho nos quedamos solos adentro.

Antes era un momento dulce, el recuento de episodios y de esperanzas. Pero desde que no nos sentimos bien parece como si esta hora fuese más pesada.

(...) Uno de nosotros ha tenido con intermitencias una fase *Pulsatilla*, vale decir que tiende a mostrarse voluble, llorona, exigente, irritable. Esto aflora al anochecer, y coincide con el cuadro *Petroleum* que afecta al otro, un estado en el que todo- cosas, voces, recuerdos- pasan por encima de él, entumeciéndolo y envarándolo. Así que no hay choque, apenas un sufrir paralelo y tolerable. Después, a veces, viene el sueño. (2001:79)

Nota-se que há delimitações claras entre o espaço dos criadores, a casa, e o espaço das “mancuspías”, nas gaiolas do lado de fora. Entretanto ainda que se queira isolar o animal, este parece possuir uma existência que ultrapassa as fronteiras e confunde-se com a existência dos criadores. Da mesma forma que as “mancuspías”, seus criadores estão, de alguma forma, isolados da cidade, sujeitados, como animais, a uma angustiante e mecânica rotina que parece fazer manifestar essas doenças. Estas, por conseguinte, podem sinalizar não somente o desequilíbrio dos criadores- principalmente após a fuga de dois deles, Chango e Leonor-, mas das “mancuspías”, que parecem começar a sair do controle:

(...) Cumplimos silenciosos las últimas tareas, ahora la venida de la noche tiene otro sentido que no queremos examinar, ya no nos separamos como antes de un orden establecido y funcionando, de Leonor y el Chango y las “mancuspías” en sus sitios. Cerrar las puertas de la casa es dejar a solas un mundo sin legislación, librado a los sucesos de la noche y el alba. (...)

Algo rasca otra vez en la ventana del baño, en el techo parecen oírse corrimientos furtivos; no sopla viento, es noche de luna llena y los gallos cantarían antes de medianoche, si tuviéramos gallos. (2001:84)

É interessante perceber que à medida que o discurso ficcional vai se tornando cada vez mais improvável, a narrativa vai assumindo uma atmosfera cada vez mais aterrorizante de pesadelo, ao transgredir as noções de nexo humano/animal, realidade/sonho, as quais nessa existência compartilhada parecem fazer pouco sentido. Num mesmo movimento, as “mancuspías” também transgridem espaços, tornando-se cada vez mais ameaçadoras:

Nos parece oír gritos, tan cerca nuestro que miramos hasta debajo de las sillas de paja de la veranda; el doctor Harbín nos ha prevenido contra las reacciones animales que atacan de mañana, no habíamos pensado que pudiera ser una cefalea así. Dolor occipital, de tanto en tanto un grito: cuadro *Apis*, dolores como picaduras de abeja. (2001:88)

A despeito do tom de zombaria referente ao nome da doença *Apis*- “abelha”-, observa-se que quanto mais próxima as “mancuspias” parecem estar dos criadores mais estes parecem sentir os sintomas da cefaleia. Esta, por sua vez, parece ser o ponto mais intenso de contato entre “mancuspias” e criadores e entre devaneio e realidade:

Todo está claro en el manual, un lenguaje directo para enfermos sin prejuicios, la descripción del cuadro: cefalea y gran excitación, causadas por comenzar a dormir. (Pero por suerte no tenemos sueño.) El cráneo comprime el cerebro como un casco de acero-bien dicho Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancuspias ahí afuera.) (2001:90)

A narrativa, então, aproxima-se de seu desfecho, sem indicar uma saída para a angustiante situação dos personagens. Da mesma forma que os criadores apontaram algumas vezes durante o relato que as “mancuspias” “andaban en círculos”, assim parecem estar os próprios criadores que permanecem nessa rotina que parece não ter fim: os limites entre animalidade e humanidade também continuam atenuando-se. Com base nisso, a narrativa permite repensar tais categorias: não seria o conceito de humano tão inapreensível quanto o conceito de “mancuspia”? A partir de que critério pode-se distinguir de maneira absoluta esses seres vivos e suas condições existenciais?

Em suma, conforme afirmou Foucault, no prefácio de *As palavras e as coisas*, esta narrativa de Julio Cortázar e as outras estudadas não só neste capítulo mas em todo o estudo, ao desestabilizarem o conceito de humanidade/animalidade e os discursos filosófico e científico tradicionais, podem funcionar como uma heterotopia, um espaço não do ‘mesmo’, das classificações, mas do ‘outro’, da multiplicidade:

(...) As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases- aquela menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (2002:XIII)

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto. Lo humano y lo animal*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.
- ARÁN, Pampa Olga. *El fantástico literario- aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja Editor, 1999.
- ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. México, D. F.: Fondo de la cultura Económica, 1975.
- BARTHES, Roland. "Una problemática del sentido" in: *Variaciones sobre la escritura*. Buenos aires, Barcelona, México: Paidós, 2007.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix.
- BORGES, Jorge Luis con la colaboración de Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1978.
- BORGES, Jorge Luis. "Las pesadillas de Kafka". Em *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2008.
- CASULLO, Nicolás. "La modernidad como autorreflexión" in: *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.
- CESERANI, Remo. *Lo Fantástico*. Madrid: Visor La Balsa de la Medusa, n° 104, 1999.
- COLETTE, Jacques. *Existencialismo*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Madrid: Grupo Santillana, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 1*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 2*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. *Kafka por una literatura menor*. México, D. F.: Era, 1983.

- DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. *Mil Platôs volume 4*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- ECHEVARREN, Welker, Roberto. *El Espacio de la verdad: Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- FERRY, Luc. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo/ Luc Ferry, Alain Renaut*. São Paulo: Ensaio, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FOUCAULT, Michel. “La proto-fábula” in: *Verne: un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Volume XIII. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires, HomoSapiens, s/d.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FREUD, Sigmund. “A negativa”. *Obras completas: o ego e o id e outros trabalhos. Volume XIX (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GAMERRO, Carlos. *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. “Desejo” in: *Introdução à metapsicologia Freudiana. Volume 2: A interpretação do sonho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- GIORGI, Gabriel. “A vida imprópria. Histórias de matadouros” in: *Pensar/escrever o Animal- Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Maria Esther Macial, organização. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- GLANTZ, Margo. *Juan José Arreola y los bestiarios*. Edição digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (sítio: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-jose-arreola-y-los-bestiarios--0/html/f469e97f-30ad-476a-b6b5-3717e4a87af4_2.html), 2006.

- GLANTZ, Margo. "La mosca y el dinosaurio: Augusto Monterroso". [Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura. N°. 4, 2001.](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Glantz.html)
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Glantz.html>
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las Hortensias y Otros Cuentos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1982.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las Hortensias y Otros relatos*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2009.
- KAFKA, Franz. *Bestiario*. Selección, prólogo y notas de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose e o Veredicto*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.
- KAFKA, Franz. *Obras Completas (novelas-cuentos-relatos)*. Tomo IV. Barelona: Editorial Teorema. S.A., 1983.
- LAGMANOVICH, David. "Estructura y efecto en "La Migala", de Juan José Arreola". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 320, 1977, p. 419-428.
- LANCELOTTI, A. Mario. *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1974.
- LESTEL, Dominique. "A animalidade, o humano e as "comunidades híbridas"" in: *Pensar/escrever o Animal- Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Maria Esther Macial, organização. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro.
- LUDMER, Josefina. *El Cuerpo del Delito*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 1999.
- LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas: cuentos fatales*. Villa María: Eduvim, 2009.
- MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o Animal- Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. *O Animal Escrito- Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. "Poéticas do Animal" in: *Pensar/escrever o Animal- Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Maria Esther Macial, organização. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2008.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos completos*. Cátedra, 2006.

MORAN, Carlos Alberto. "Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández". *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 324, 1977. P. 547-557.

MORENO, Fernando. "Enfoque Arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández." Em: *Felisberto Hernández ante la crítica actual* (Alain Sicard). Monte Avila Editores.

MORILLAS, Enriqueta (org.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto, Centenario, 1991.

NASCIMENTO, Evandro. "Rastros do animal humano- a ficção de Clarice Lispector" in: *Pensar/escrever o Animal- Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Maria Esther Macial, organização. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de Pudor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

NEWGORD, Jerry. "Dos cuentos de Juan José Arreola. *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 336, 1978. P. 527-33.

PÉRSICO, Rodríguez, Adriana. *Relatos de Época: Una Cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos Tomo I (1908-1910)*. Montevideo: Arca, 1967.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos Tomo IV (1905-1910)*. Montevideo: Arca, 1968.

SARLO, Beatriz. *La Imaginación Tecnológica*. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica". Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SERNA, Mercedes Arnaiz. "Arreola y el mundo medieval". *Revista Virtual Cervantes*, 2002. <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/indice.htm>

SICARD, Alain. *Felisberto Hernández Ante la crítica actual*. Monte Avila Editores, C. A. Caracas.

SIMONDOM, Gilbert. *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*. Postfacio de Adrián Cangi. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008.

STEINER, George. *Los libros que nunca he escrito*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas Narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Vázquez, M. Ángeles "Homo videns, Homo stvdens, homo ivdens, homo sapiens", in: <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/vazquez1.htm>.

YELIN, Julieta. "Kafka en Argentina". *Hispanic Review*. Volume 78, Número 2, spring 2010.

YELIN, Julieta. "Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunos claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos." *LLjournal* 3.1 (2008) The Graduate Center, City U of New York. 20 Dic. 2009. <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/302/328>.

YURKEIVICH, Saúl. "De la prosa breve y plena: Juan José Arreola". In: http://insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20618-619.htm