

## O devir em Julio Cortázar: ressurgências da animalidade na literatura contemporânea

Hiandro Bastos da Silva\*

Lauro Roberto do Carmo Figueira\*\*

Universidade Federal do Oeste do Pará

### RESUMO

O presente estudo evidencia o modo como o “devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 8) se configura no interior do conto “Carta a uma senhorita em Paris” (1986), de Julio Cortázar. Com fundamentação no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, verificam-se por quais procedimentos as culturas ocidentais dão forma ao humano, questão abordada também por Gabriel Giorgi (2016). Feito esse reconhecimento, procura-se imaginar, como exercício não apenas filosófico, mas também poético, figurações do humano, do sujeito e do indivíduo não apropriadas pelas tecnologias de poder, examinadas por Michel Foucault (2005). Sob essa formatação, constata-se, no texto de Cortázar, a materialização do corpo como instância de multiplicidade, resultado do gesto afetivo entre humano e não humano. Em suma, atesta-se uma operação ficcional que rompe com as gramáticas corporais, além de potencializar as produções de subjetividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Homem. Animal. Devir. Julio Cortázar.

### ABSTRACT

The present study highlights the way in which the “becoming” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 8) is configured within the tale “Letter to a lady in Paris” (1986), by Julio Cortázar. Based on the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari, it is verified by which procedures Western cultures shape the human, an issue also addressed by Gabriel Giorgi (2016). Once this recognition is made, we seek to imagine, as an exercise not only philosophical, but also poetic, figurations of the human, the subject and the individual not appropriated by the power technologies, examined by Michel Foucault (2005). Under this format, the materialization of the body as an instance of multiplicity, the result of the affective gesture between human and non-human, can be seen in Cortázar’s text. In short, it attests to a fictional operation that breaks with body grammars, in addition to enhancing the productions of subjectivity.

**KEYWORDS:** Man. Animal. Becoming. Julio Cortázar.

### 1. Introdução

O ficcionista Julio Cortázar (1914-1984) é um dos cânones da literatura argentina. Em sua obra, Cortázar explora linguagens, imagens e sentidos, desfazendo as estruturas tradicionais da percepção e sugerindo outras formas de ver e pensar o mundo. A obra de Cortázar, em sua maioria composta por contos, narra histórias aparentemente corriqueiras invadidas pelo insólito. Seus enredos impossibilitam a aplicação de entendimento

\*Mestrando (UFOPA). E-mail: hiandrobastos@hotmail.com.

\*\*Professor Associado (UFOPA). E-mail: laurocf@yahoo.com.br.

Recebido em 25/04/2023

Aprovado em 10/06/2023

pela lógica racionalista; os acontecimentos feéricos rompem com a consciência plena de modo a remeter a obra ao Fantástico, modalidade literária preta de singularidades relativamente à técnica ficcional – da construção de multiversos sem explicações cartesianas, de estudos da psique, da construção de um discurso habilidosamente ambíguo, a críticas ao senso comum.

Sob esta formulação, Cortázar publica, em 1951, *Carta a uma senhorita em Paris*<sup>1</sup>, texto que retira o animal do registro antropocêntrico, inserindo-o na narrativa como expressão da animalidade, que ameaça as cercanias da consciência humana. Assim, o “artefato animal”, adotando a expressão utilizada por Gabriel Giorgi (2016, p. 12), manifesta-se, em *Carta a uma senhorita em Paris*, de maneira invasiva, a sugerir o retorno daquela parte do homem confinada dentro de si.

O conto, em questão, inscreve-se em uma linhagem literária que ganha fôlego na América Latina a partir de 1960, cujo escopo está em interrogar a maneira como a cultura molda o humano em oposição ao animal. Maria Esther Maciel (2016), por seu turno, reconhece como parte dessa linhagem todo texto que tenta explorar o universo zoo, afirmando que em Literatura sempre houve a busca pelo íntimo animal, porém de maneiras distintas. Os textos que enfatizam a presença animal são conhecidos contemporaneamente pelo termo “zoo-literatura” (2002, p. 72), como definiu Jacques Derrida (1930-2004). A zoo-literatura procura, então, observar a questão da animalidade dentro do universo ficcional para a construção de um saber alternativo sobre o mundo e sobre a humanidade, redefinindo as complexas relações entre o humano e o não humano.

*Carta a uma senhorita em Paris* traz à tona o animal por um viés diferente daquele tradicionalmente conhecido, que apresentava o animal formatado segundo a concepção humanista, meramente simbólico, como metáforas do humano e alegorias refletidas do pensamento racional. Ao contrário dessa abordagem, Cortázar, em *Carta a uma senhorita em Paris*, dispõe o animal como engrenagem principal da sua máquina narrativa, operando a desconstrução de uma realidade pautada por dicotomias e normativas antropocêntricas. Desse modo, promove um processo de identificação e entrecruzamento entre homens e animais; o conto se destaca, portanto, por focalizar o animal fora da circunscrição do pensamento humanista, no sentido filosófico, ético, moral e racionalista.

Visto isso, o prosador Cortázar adota o animal como princípio estético, político, orgânico e material, a especular o corpo não como sede do indivíduo ou propriedade, mas sim, como um campo experimental em que as relações se convergem, postulando outras traduções do humano, diferente da que sugere a “máquina antropológica do humanismo” (2017, p. 51), de Giorgio Agamben. Essas traduções do humano, em tela

---

1. O conto em estudo está inserido na obra intitulada **Bestiário** (1986).

no texto de Cortázar, assemelham-se ao que Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) pensaram em termos do “devir” (1997, p. 8). Fenômeno esse que ocorre no repertório da “Esquizoanálise” (1997, p. 28), propiciando múltiplos agenciamentos, que inauguram subjetividades além dos sujeitos e desordenam as distribuições dos corpos, realizadas pela “biopolítica” (2005, p. 289), examinada por Michel Foucault (1926-1984).

Propõe-se, neste estudo, uma análise de *Carta a uma senhorita em Paris*, detendo-se ao modo pelo qual a escrita de Julio Cortázar performativa o devir deleuze-guattariano. Nessa direção, observar-se-á a Literatura como um campo ampliado, onde se concentram tensões conceituais. Isso permite evidenciar tanto o devir quanto os demais conceitos levantados aqui não como elementos externos, mas, na condição de fatores estruturantes inerentes ao universo ficcional de Julio Cortázar.

## 2. O devir na Literatura

Em *Carta a uma senhorita em Paris*, a febril aproximação entre a personagem central e os coelhos pode ser lida à luz do conceito de devir, desenvolvido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo na obra ensaística *Mil Platôs* (1980). Nessa obra, os autores apresentam o devir como a linha de fuga dos corpos; uma zona de afetos não cartografada pela logicidade cartesiana, que põe abaixo as concepções binárias sobre o homem e o animal, consolidadas ao longo dos séculos pelo pensamento ocidental. Alcançando, pois, esta zona de afetos, promove-se uma desterritorialização do sujeito, ampliando subjetividades e fragilizando não apenas os signos que traduzem o humano, mas também as gramáticas corporais que o articulam. Assim, o devir promove a fuga do eu, agenciando matilhas diferentes, o que inaugura relações indecifráveis para a concepção estruturalista da realidade: “[...] o desejo, o afeto, a sensação, a pulsão, o que arrasta a consciência para sua linha de sombra que é aqui também sua linha de criação [...]” (GIORGI, 2016, p. 37).

A aplicação do conceito em análise, no texto de Cortázar, faz-se possível, sobretudo pelas vinculações estabelecidas entre o pensamento de Deleuze e Guattari e a Literatura – movimento feito pelos próprios filósofos na obra supracitada. Deleuze e Guattari tendem ver a Literatura como um lugar de execução dos devires; o espaço ficcional onde os deslocamentos da percepção são testados. Eles partem da premissa dos feiticeiros; homens capazes de perceber os limites da natureza e criar alianças com o animal: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 16). Considerando essa aceção, o escritor pensaria outras naturezas que não a sua, aguçando sua percepção para penetrar no mistério do

não dizível, em uma zona fora da lógica formal. Em *Kafka: Por uma literatura menor* os autores já apresentavam essa ideia: “Um escritor não é um homem escritor, é um homem público, é um homem máquina, e é um homem experimental (que cessa, assim, de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir-animal [...]).” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 26). É desse modo que os filósofos coordenam o sentido de devir à Literatura. No entanto, isso não significa que o devir se realiza apenas no mundo ficcional; o devir é perfeitamente real, presente na esfera do cotidiano a cada vez que o homem se desvela perante o olhar insondável do animal.

Ainda, é necessário salientar que o devir se configura somente pelo agenciamento de um ‘anômalo’, ou seja, um animal diferenciado do grupo, que se mostra excepcional de alguma maneira, podendo ser visualizado como o líder, à frente da matilha, ou o excluído da matilha, mas que, mesmo assim, carrega a potência dela. Existem outras denominações para a figura desse animal desviante, uma delas é o do Demônio; essa denominação, em particular, cria uma relação simbólica com a ideia de feiticeiro, discutida anteriormente. Assim, a união estéril entre o feiticeiro e o Demônio remetem a uma “núpcias anti-natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18); algo que desorienta a geografia do visível e do sensível. O devir, então, surgirá do pacto entre o feiticeiro e o Demônio. Entretanto, esse pacto não implica necessariamente em algo benéfico, podendo acarretar malefícios na relação entre eles, um risco natural no processo de desarticulação do eu.

É preciso compreender também que o entrecruzamento de corpos iluminados pelo devir não se restringe simplesmente à semelhança, o que determina, no plano ficcional, a aniquilação de “[...] toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos que toda designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 47). O novo circuito de afetos descoberto pelo homem e o animal neste processo de intermináveis conexões está localizado em uma camada profunda da consciência, nos confins do vivente, onde humanidade e animalidade entrelaçam-se. Por essa razão, reforça-se que:

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». (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15).

O devir não se resume, então, à simples noção de semelhança ou analogia homem/animal. A relação constituída no devir é muito mais íntima, podendo ser relacionada a um ‘render-se’. Render-se, no caso, ao pensamento infeccioso suscitado pelo animal, o radicalmente outro: “[...] aqui não estamos no espaço da representação, mas

no da figuração, do devir e do regime de visibilização e de imaginação – reordena distribuições de corpos, revoga classificações e lógicas de alteridade [...]” (GIORGI, 2016, p. 14). Tal fato proporciona a entrada em um lugar situado além dos paradigmas antropocêntricos. Todavia, não se deve considerar esta circunstância como evolução, tampouco regressão – o devir é apenas um estado que se alcança involuntariamente, por meio de uma contiguidade.

### 3. O devir-coelho do homem

Neste ponto, faz-se necessário recordar o enredo que Cortázar (1986) coloca em curso no texto: a redação de uma carta pela personagem central (narrador autodiegético), na qual apresenta uma história aparentemente ordinária de efeito pouco dinâmico, mas com ocorrências insólitas. Uma mudança (espacial); este é o ponto de partida para o enovelamento da intriga, ou, mesmo, quando os eventos cruciais se desenrolam. A personagem, a pedido de uma amiga, Andrée, desloca-se do campo, onde vivia confortavelmente, e parte em direção à metrópole, Buenos Aires. Ali, instala-se no apartamento da destinatária da carta, missiva esta sobre a qual se opera toda a narrativa. Andrée se encontra fora do país por razões não esclarecidas pelo narrador. Assim, configura-se a situação inicial do conto, com a personagem no papel de proprietário temporário da casa na Suipacha (Argentina). Entretanto, como consequência da sua peculiaridade: vomitar coelhos, ele se verá destituído tanto do papel de proprietário temporário da casa quanto de proprietário temporário do corpo marcado como ‘próprio’.

Olhando para o conto de Cortázar, podem-se verificar algumas das características que Deleuze e Guattari evidenciam em sua abordagem sobre o devir. O escritor argentino, no entanto, desenvolve certos elementos na narrativa que problematizam a adoção desse conceito. Exemplo disso é a origem dos coelhos: a personagem central as regurgita, dando-lhes vida, o que sugere uma ideia de paternidade – expelir os coelhos, criando vida, tem uma proporcionalidade com o ato de expelir sêmen para o mesmo fim; criar vida. Com essa leitura, reinscreve-se a ordem da filiação, opositiva ao devir à princípio, gerado por contágio: “É, portanto, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Não obstante, o devir permanece lá, porque, mesmo o outro surgindo de dentro da personagem, não deixa de ser forasteiro a ela; são matilhas diferentes que compõem o pacto. Nesse sentido, permite-se ver algo diverso: uma “filiação rizomática” (GIORGI, 2016, p. 56), haja vista que da personagem se originam as existências heterogêneas com as quais se instituirá agenciamentos, fazendo dessa personagem uma “vida aberta à for-

ma como multiplicidade” (GIORGI, 2016, p. 124). Por surgirem desse modo, entende-se a sensação de paternalismo vacilante, manifestada em determinados momentos da narrativa, como a fascinação de quando a personagem observa o coelhinho recém-nascido, ou quando se sente frustrada pela rebeldia dos coelhos na fase adolescente.

O conto se inicia à sombra de uma crise promovida pelo deslocamento espacial, que abala a estabilidade do pacto entre o feiticeiro e o Demônio. É relatado pela personagem que, enquanto vivia no campo, a relação com os coelhos gozava de harmonia – entende-se com esse fato o estado de suspensão da máquina antropológica, de que fala Agamben, fato que propicia a instauração do devir:

A máquina antropológica não articula mais natureza e homem para produzir o humano através da suspensão e captura do inumano. A máquina, por assim dizer, está presa, em “estado de detenção” e, na suspensão recíproca dos dois termos, algo para o qual talvez não tenhamos nomes e que não é mais animal nem homem instala-se entre natureza e humanidade, mantém-se na relação do animal, na noite salva (AGAMBEN, 2017, p. 130).

Todavia, a mudança para a casa de Andrée requer a renovação do pacto, pois a metrópole, onde se localiza o novo lar, anuncia-se como um cemitério de devires; templo de repressão da animalidade, em que impera a individualização dos corpos, não dando espaço para as matilhas agenciarem-se. Ao adentrar no prédio, a personagem percebe a quebra da regularidade com a qual os coelhos costumavam surgir:

Entre o primeiro e o segundo andar, Andrée, como um aviso do que seria minha vida em sua casa, soube que ia vomitar um coelhinho. Em seguida tive medo (ou era surpresa? Não, medo da própria surpresa, talvez), porque antes de deixar minha casa, só dois dias antes, tinha vomitado um coelhinho e estava livre por um mês, cinco semanas, talvez seis com um pouco de sorte. (CORTÁZAR, 1986, p. 24).

Após este acontecimento, o primeiro pensamento da personagem é matar o coelho que acabara de nascer, pois na cidade não havia espaço para aquele tipo de relação, mantida por ele quando ainda no campo. O devir desarticula o humano enquanto construção da máquina antropológica, junto à produção de sujeito dos sistemas jurídicos do poder, atestada por Foucault (2009). Todavia, tais estruturas se consolidam com êxito nas cidades. Por essa razão, o devir sofre mais ameaças no seio da metrópole. A personagem de Cortázar, porém, deixa o pensamento inicial de lado após criar uma breve zona de afetos com o coelho recém-nascido:

O coelhinho parece contente, é um coelhinho normal e perfeito, só que muito pequeno, pequeno como um coelhinho de chocolate, mas branco e completamente um coelhinho. Ponho-o na palma da mão, levanto sua penugem com uma carícia dos dedos, o coelho parece satisfeito de haver nascido e bole e esfrega o focinho

na minha pele, movimentando-o com essa trituração silenciosa e cosquenta do focinho de um coelho contra a pele de uma mão. (CORTÁZAR, 1986, p. 23).

Na cena narrada, a personagem demonstra certa ternura, como um pai admirando os primeiros gestos do filho, sentindo-se encantado pela vida gestada ali diante dele. Contudo, presencia-se também um estranhamento mediante aquele desconhecido – como algo no externo que devia estar preso no interno, uma interpretação da própria animalidade recalcada. Constata-se o estranhamento na passagem “completamente um coelhinho” (CORTÁZAR, 1986, p. 23), como se a personagem estivesse surpresa pelo que acabara de provir dela, em uma quase descrença.

Ainda sobre o primeiro coelho regurgitado, após a mudança de casa, assume-se que ele representa o anômalo, considerando que, durante a narrativa, ele instigou maior interesse da personagem. No trecho: “Uma fina zona de calor rodeava o lenço, o coelhinho era branquíssimo e acho que mais lindo que os outros [...]” (CORTÁZAR, 1986, p. 26), observa-se um tom de excepcionalidade sobre o coelho, como se detivesse um febril magnetismo, comum ao Demônio e irresistível para o feiticeiro. É justamente nesse encontro que os afetos se potencializam; desmantela-se o eu em função do “entre” (AGAMBEN, 2017, p. 130), prolongando a existência do indeterminado. Para a personagem, o inofensivo animal o feria com violência. Não o seu corpo, propriamente, mas a sua subjetividade, ou algo mais profundo: “Não me olhava, apenas bulia e estava contente, que era o mais horrível modo de me olhar.” (CORTÁZAR, 1986, p. 26). Esse ser anômalo aparece apenas no início do conto para realizar o agenciamento homem/animal, e depois retorna ao contingente. Junto a ele, a personagem reconhece um estado de simbiose e dubiedade, propriedades que acarretam uma “inquietação” (ROAS, 2014, p. 58) muito bem explorada no discurso fantástico de Cortázar: “Como um poema nos primeiros minutos, o fruto de uma noite de Iduméia: tão da gente que a gente mesmo... e depois tão não a gente, tão isolado e distante em seu raso mundo branco tamanho carta.” (CORTÁZAR, 1986, p. 25). O excerto manifesta uma percepção acerca da animalidade, comum ao homem, porém tornada estranha a ele.

Segundo Deleuze e Guattari, é justamente esta simbiose que coloca em consonância seres provenientes de escalas e reinos diferentes, fazendo desaparecer qualquer distinção prévia entre homem e animal, estabelecendo, assim, o devir. No entanto, como já mencionado, a metrópole é um cemitério de devires, pois a vida nela é regida conforme as práticas binárias da máquina antropológica, que visam à captura e exclusão do “inumano” (AGAMBEN, 2017, p. 61). Nesse sentido, a maneira como a cidade se organiza exige do humano uma conduta prescrita pela biopolítica, causando assim a destruição da linha de fuga encontrada no devir pelo homem. Em razão disso, a personagem de Cortázar ameaça uma reterritorialização do sujeito, demonstrando querer relações e afetos

essencialmente humanos para fazer parte das formulações que se constroem na cidade. Nesse ponto, o morador da Suipacha silencia o feiticeiro dentro de si, proporcionando total instabilidade no pacto com o Demônio. Por conseguinte, ocorrem as trágicas consequências, lidas no desfecho do conto:

É quase estranho que não me importe vê-los correr em busca de brinquedos. Não tive tanta culpa, você verá quando chegar que muitos dos destroços estão bem reparados com a cola que comprei em uma casa inglesa, eu fiz o que pude para evitar-lhe um desgosto... Quanto a mim, do dez ao onze há como um vazio insuperável. Você vê: dez estava bem, com um armário, trevo e esperança, quantas coisas se podem construir. Mas não com onze, porque dizer onze é certamente dizer doze. Andrée, doze que será treze. Então está o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as recordações, você e talvez tantos outros. Está esta sacada sobre Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

Deleuze e Guattari, em suas análises, deixam claro que o devir não permite tentativas de reterritorialização. Para eles, o devir-animal é um ponto de partida, sem retorno, abrindo caminho para o devir-elementar, devir-molecular, devir-partícula, ou mesmo o devir-máquina, representando o transumano. Presume-se, portanto, que a ideia de fim não se relaciona comumente com o devir. Cortázar, no entanto, apresenta ao leitor uma narrativa em que a estrutura coerciva da realidade é impetuosa e sufoca qualquer forma de desvio do seu controle. Sua história estabelece um ambiente onde a reterritorialização é exigida, pois o modelo das sociedades modernas necessita instrumentalizar o sujeito. Tal processo é iniciado pelo estímulo do ordenamento biopolítico, que rege a narrativa, mediado pelo ideal opositivo da máquina antropológica. Isto, então, mostra-se primordial para o desenvolvimento do sentido de autodestruição, visualizado no final de *Carta a uma senhorita em Paris*. Todavia, o devir-animal da personagem, no conto, não deixa de expressar que “[...] um puro espaçamento, uma relação sem relação, uma multiplicidade não predefinida abre, a uma só vez, a possibilidade de epistemologias e de práticas alternativas sobre o corpo e sobre o vivente.” (GIORGI, 2016, p. 128).

#### 4. O devir-homem dos coelhos

Conforme definido acima, o devir-animal ocorre por meio do pacto entre o feiticeiro e o Demônio; homem e animal, respectivamente, deslocados para as bordas, por razões diversas. Esse é um ponto importante para se discutir a partir daqui, uma vez que o foco agora é o devir-outro do animal, ou melhor, o devir-homem. No conto *Carta a uma*



*senhorita em Paris*, acontece um jogo recíproco de afetos: observa-se, na narrativa, o homem cruzando a fronteira do humano em direção ao animal, e, inversamente, os coelhos cruzando a fronteira do animal em direção ao homem: “A imagem é o próprio percurso, tornou-se devir: devir-cão do homem e devir-homem do cão, devir-macaco ou coleóptero do homem, e inversamente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 47). Nesse movimento, porém, não se deve pensar o devir-homem, objetivando o humano enquanto pressuposto da máquina antropológica. Isso porque o devir sempre busca o anômalo, o diferente, o excluído, ou seja, o marginalizado, como melhor explicam os autores Deleuze e Guattari:

[...] o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. Não se trata de saber se há mais mosquitos ou moscas do que homens, mas como “o homem” constituiu no universo um padrão em relação ao qual os homens formam necessariamente (analiticamente) uma maioria. Da mesma forma que a maioria na cidade supõe um direito de voto, e não se estabelece somente entre aqueles que possuem esse direito, mas se exerce sobre aqueles que não o possuem, seja qual for seu número, a maioria no universo supõe já dados o direito ou o poder do homem (1997, p. 19).

Visto isso, tem-se formulada a imagem do humano como não agenciável; o elemento dominante universal, que oprime as matilhas – pode-se imaginá-lo como inimigo dos lobos. Esse humano está representado pelo homem adulto, branco, heterossexual, eurocêntrico e habitante da cidade. Desse modo, as manifestações do devir serão instauradas invariavelmente por um vivente excluído de tal categoria, negligenciado histórico e sociologicamente, configurando, assim, o devir-outro. Todo feiticeiro, portanto, é virtualmente um não humano, posto nessa condição por não corresponder ao pressuposto da máquina antropológica, fato que o torna minoritário. Em “Carta a uma senhorita em Paris” ocorre o devir-outro, de uma personagem destoante, do campo, em um país colonizado, contrário à ordem formal da realidade, e intimamente ligado à sua animalidade.

No conto, verifica-se uma concepção genética na origem dos coelhos, projetando na personagem uma figuração paterna. Ele os zela e protege, ainda que oriundos de uma ordem natural diferente. Nessa relação acontece a filiação rizomática, ou seja, interespécie, conforme apontado anteriormente. Logo, os onze coelhos irrompem das entranhas da personagem, representando a externalização da animalidade, isolada no humano pela máquina antropológica. Considerando isso, as pequenas criaturas podem ser interpretadas como fruto recôndito da personagem, fundamentando a irresistível

atração que causam a ela. Os coelhos ficam plenamente sob os cuidados da personagem, que os alimenta e os mantém seguros do conhecimento alheio, dentro de um armário. Eles passam o dia lá, no armário, e à noite são liberados, pelo tutor, para brincar:

Deixo-os sair, se lançarem ágeis ao assalto do salão, cheirando lépidos o trevo que meus bolsos ocultavam e agora faz no tapete efêmeras rendas que eles alteram, removem, acabam num instante. Comem bem, calados, corretos, até esse instante nada tenho a dizer, só os olhos do sofá, com um livro inútil na mão – eu que queria ler todos os seus Giraudoux, Andrée, e a história argentina de López que você tem na prateleira mais baixa -; e comem o trevo (CORTÁZAR, 1986, p. 27).

Esta é a realidade dos coelhos. Habitam a noite, como os lobisomens, libertados em segredo pelo homem. O ato de soltar os coelhos enquanto a cidade dorme corresponde a manter a animalidade fora do radar da máquina antropológica; uma estratégia seguida com sucesso até certo ponto, para evitar as retaliações. Nota-se, então, nesses momentos, a interação não opressiva entre homem e animal, que suscita a admiração dos coelhos para com o narrador-personagem – como crianças admiradas pela figura do pai, intimidadora, no entanto, também acolhedora. Assim, os láparos tentam aproximar-se da imagem deste homem, conforme o narrador autodiegético: “[...] é quase belo ver como gostam de se pôr em pé, lembrança do humano distante, talvez imitação de seu deus deambulando e os olhando carrancudo.” (CORTÁZAR, 1986, p. 29). Este excerto sugere uma pré-ontologia em que humanidade e animalidade se conectavam harmonicamente. A recordação desse humano distante seria, portanto, referência ao momento anterior às articulações da máquina antropológica.

O devir-outro emerge no texto de Cortázar pelo anseio de retorno do animal ao homem: “[...] no animal tudo é metamorfose, e esta é num mesmo circuito devir-homem do animal e devir-animal do homem.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 68-69). Assim, os coelhos percorrem a linha de fuga ao encontro desse homem, incorporando aspectos que criam paralelo entre estágios de vida da ficção cortazariana e da vida humana – ao mesmo tempo que os transpõem. Os coelhos passam da infância para a adolescência, do mesmo modo como acontece entre os seres humanos. Tais fases representam um caminho para o amadurecimento; passam do princípio do prazer para o princípio da responsabilidade. Mas os entes ficcionais não evoluem totalmente para esta fase; no primeiro momento da narrativa, os coelhos demonstram inquietude e hiperatividade: “pulam pelo tapete, pelas cadeiras, [...] movimentam-se como uma constelação móvel, de um lado para outro, embora eu quisesse vê-los quietos, vê-los a meus pés e quietos.” (CORTÁZAR, 1986, p. 28). Posteriormente, no segundo momento da narrativa, os coelhos demonstram indisciplina e rebeldia, conforme observado abaixo:

[...] agora feios e nascendo o pêlo comprido, agora adolescentes e cheios de necessidades e caprichos, saltando sobre o busto de Antínoo (é Antínoo, de fato, aquele rapaz que olha cegamente?) ou se perdendo no living onde seus movimentos criam ruídos ressonantes, tanto que dali devo tirá-los. (CORTÁZAR, 1986, p. 30).

Esses dois períodos da vida dos coelhos coincidem com o princípio e com o declínio do devir-outro. No primeiro, referente à infância, ocorre o momento em que a animalidade se religa com a humanidade. No segundo, rompe-se esta ligação, em virtude do restabelecimento da máquina antropológica. Com efeito, a personagem, buscando reterritorializar-se, estabelece novamente a hierarquia entre homem e animal, direcionando a narrativa a um ponto crítico.

Mesmo em seu declínio, o devir-outro posiciona os coelhos em um lugar além da compreensão tradicional entre homem e animal, fato comprovado pelo comportamento desses coelhos: “[...] estiveram dando voltas sob a luz do lustre, em círculo e como que me adorando, e então gritavam, gritavam como eu não acredito que os coelhos gritem.” (CORTÁZAR, 1986, p. 31). Essa espécie de adoração, comentada pela personagem, remete a uma crítica ao humano como invenção da máquina antropológica, soberano perante o restante da existência criatural. Apesar do desfecho conflituoso na interação humano/animal, o pacto tenebroso, instituído em *Carta a uma senhorita em Paris*, comunica sobre a “[...] conjunção de duas desterritorializações, a que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou o dominando, mas também a que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga nos quais o homem jamais teria pensado sozinho [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 69).

O devir-outro pode ser constatado em inúmeros textos da zoo-literatura, posto que nela se verifica cada vez mais recorrente as travessias das fronteiras movediças entre o homem e o animal. O devir-outro, como fenômeno ficcional, aparece também em outros contos do autor argentino, a exemplo de *Bestiário*, *Cefaleia* e *Circe* – ou em produções de outros autores, como *La cité des rats* (1979), de Copi (1939-1987); *Confabulário* (2015), de Juan Jose Arreola (1918-2001); *Mundo animal e outros contos* (2008), de Antonio Di Benedetto (1922-1986); *A ovelha negra e outras fábulas* (2014), de Augusto Monterroso (1921-2003), etc.

Percebe-se, então, que a construção estética do devir-outro na Literatura não é exclusividade de *Carta a uma senhorita em Paris*. Essas alianças se manifestam em inúmeras produções literárias contemporâneas, que, em sua maioria “[...] subtrai toda essência, toda substância, toda identidade aos corpos e os ilumina na pura heterogeneidade e nessa pura multiplicidade de uma comunidade de corpos.” (GIORGI, 2016, p. 137). Posto isso, encontra-se, por meio desse conceito, outras formas humanas que desorganizam as gramáticas corporais pensadas pela biopolítica. Assim, *Carta a uma senhorita*

em *Paris* revela uma personagem cuja subjetividade desconsidera as delimitações da logicidade cartesiana, tampouco se restringe aos investimentos edípicos. Para além disso, suspende as distribuições e oposições entre corpos, apresentando o homem como o lugar para onde caminham as matilhas.

## 5. Considerações finais

A desleitura feita até aqui verificou, sob a perspectiva de Deleuze e Guattari, como o devir dissolve as fronteiras movediças interpostas entre o homem e o animal, no interior da relação interespecie visualizada em *Carta a uma senhorita em Paris*. Diante desse fenômeno, pôde-se perceber a suspensão do dispositivo responsável pela construção do estatuto do humano na contemporaneidade. Isso se refere aos critérios adotados pela máquina antropológica, tendo em vista raça, etnia, sexualidade, linguagem, racionalidade e integridade genética. O devir, então, produz um território de experimentação onde ocorrem proximidades não determinadas, sequer previstas, imaginando o humano como um plano aberto, reconectando-o à natureza e à animalidade, não mais representado como uma atitude negadora do outro.

*Carta a uma senhorita em Paris* é um caso exemplar da forma pela qual o fantástico cortazariano materializa o devir. No relato em questão, os coelhos, elevados ao estado de instância insólita inconciliável, promovem uma completa desterritorialização dos processos que fazem legível o sujeito, o que impossibilita a adoção do próprio conceito de humano. Nesse arranjo, a personagem central do conto estende conexões para além dos limites humanos, em um movimento de simbiose que a integra ao animal. Consequentemente, produzem-se, na narrativa, afetos e subjetividades inassimiláveis para a razão. Ademais, a construção da personagem como um corpo em afetação, realizada por Cortázar, não segue a lógica das gramáticas corporais, estabelecidas biopoliticamente, desintegrando essa noção que confere propriedade ao indivíduo, e inaugurando, então, o corpo como instância de multiplicidade.

Os apontamentos trazidos nesta desleitura elucidam a possibilidade de um sujeito deslocado do sentido de individualidade, inerente à constituição do humano. Tal sentido é transgredido nas teorizações referentes ao devir, presentes no campo da esquizoanálise, idealizado por Deleuze e Guattari. As formulações feitas nesse terreno fragmentam e pluralizam o sujeito produzido mediante as relações de poder. No espaço de criação do campo literário, permite-se conceber as amplas possibilidades de debate sobre diversas questões. Nessa direção, frente ao contexto da fabulação do Fantástico, emerge a questão do sujeito em *Carta a uma senhorita em Paris*. No conto, percebe-se a personagem central se subtraindo de uma individualidade, em razão da contiguidade animal. Seu corpo, invadido

pelos coelhos, coloca abaixo o saber materialista referente às corporalidades próprias, individuadas. Vale lembrar que em Deleuze e Guattari se tem a afirmação de que todo animal é uma multiplicidade; a individualidade é, pois, construção e exigência do humano. Desse modo, a proliferação dos coelhos no corpo da personagem traça coordenadas de um sujeito pluralizado, apresentado como um tecido de relações e afetos.

*Carta a uma senhorita em Paris* é, portanto, um espaço onde habita uma subjetividade além do sujeito. Observa-se, assim, a manifestação de uma consciência na qual o pensamento oscilante conduz a narrativa sob a perspectiva da indefinição. Praticamente todos os signos que traduzem o humano desaparecem na descrição da personagem; não há ênfase em raça, gênero, classe social, sexualidade, ou mesmo identidade social, tendo em vista que o seu nome não é revelado. Tudo isso evidencia a desterritorialização do eu. Assim, a única coisa nítida no texto é a intimidade entre a personagem e os coelhos, indiciando as irreparáveis fraturas no estatuto do humano.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ARREOLA, J. J. *Confabulario*. Tradução de Iara Tizzot. 1ª ed. Curitiba: Arte & Letra, 2015.
- BENEDETTO, A. D. *Mundo animal e outros contos*. Tradução de André de Oliveira Lima. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 2008.
- COPI. *La cité des rats*. 1ª ed. Paris: Belfond, 1979.
- CORTÁZAR, J. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CORTÁZAR, J. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1.
- CORTÁZAR, J. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 1ª. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2ª. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. 4ª ed. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 2002.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, M. *O sujeito e o poder*. Tradução de Vera Porto Carrero e Gilda Gomes Carrero. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIORGI, G. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LESTEL, D. *As Origens Animais da Cultura*. Instituto Piaget. Coleção Epistemologia e Sociedade. Tradução de Maria João Batalha Reis. 2ª ed.- 2002.

MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MONTERROSO, A. *A ovelha negra e outras fábulas*. Tradução de Millôr Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Tradução de Julián Fuks. 1ª Edição. São Paulo: Unesp, 2013.