Para além das lógicas duais:

uma vida singular em *Paraísos*,
de Iosi Havilio Buenos Aires e
seus *Paraísos* possíveis

Ana Carolina Macena¹

9

Além de evocar a ideia de um lugar aprazível, da ordem do transcendente ou do celestial, os *Paraísos* (2012) que nomeiam o terceiro romance do escritor argentino Iosi Havilio se referem também a uma espécie de árvore cujas copas largas com pequenos frutos venenosos povoam as ruas bonaerenses, cenário onde transcorre a maior parte desta narrativa. Neste romance, o autor dá sequência à trama da protagonista de seu primeiro livro, intitulado *Opendoor* (2006): uma personagem feminina anônima, ex-estudante de Veterinária, que narra em primeira pessoa acontecimentos de sua vida cotidiana. O título do livro faz menção à primeira colônia psiquiátrica a oferecer o tratamento de “portas abertas” que – à diferença do modelo manicomial – permite aos seus enfermos deambular ao ar livre pelas ruas,

¹ Doutora em Literatura Hispano-Americana (2022) pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre em Letras pelo mesmo programa em 2014. Graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade de São Paulo (2008). Possui experiência na área de Educação e Letras, com ênfase na pesquisa sobre as problemáticas estéticas nas narrativas latino-americanas do século XX e XXI. Atualmente, é professora de Português e Espanhol (Ensino Médio e Superior) no Instituto Federal de São Paulo - Campus São Roque.

tornando-os de algum modo indistintos de um cidadão comum. Fundada pelo médico argentino Domingo Cabred no início do século XX, esta colônia configura, então, o povoado de Open Door, que está localizado na cidade de Luján, no interior da província de Buenos Aires.

Em *Opendoor*, a personagem central narra sua mudança da cidade de Buenos Aires para essa localidade rural, em que começa uma nova vida, após sua namorada Aída desaparecer sem explicações, sugerindo um possível suicídio. No dia anterior ao misterioso desaparecimento, a protagonista faz sua primeira viagem ao povoado próximo da colônia psiquiátrica para examinar um cavalo doente chamado Jaime, que curiosamente pertencia a um trabalhador rural de mesmo nome. Este, por sua parte, se apresenta como um homem rústico e ensimesmado por quem a protagonista sente alguma forma de atração: “pensé que si quería podía enamorarme de Jaime” (HAVILIO, 2009, p. 49). Depois de algumas viagens ao povoado de Open Door, a protagonista se muda para casa de campo de Jaime e ali eles começam a compartilhar uma pacata vida a dois até o surgimento de Eloísa, uma impulsiva e vivaz adolescente com quem a narradora inicia um lascivo relacionamento paralelo.

10

Já em *Paraísos*, sequência deste romance inicial, que será o foco desta breve análise, a protagonista faz o percurso inverso e relata o seu retorno à cidade de Buenos Aires, alguns anos depois de mudar-se para o campo. À semelhança de *Opendoor*, a narrativa de *Paraísos* se inicia com a morte inesperada do companheiro da protagonista, o que de alguma forma a leva a mudar de vida novamente: “Jaime murió al comienzo de la primavera. Alguien que no lo vio o que lo vio demasiado tarde para desviarse se lo llevó por delante mientras cambiaba una rueda al costado de la ruta” (HAVILIO, 2012, p. 9). Após ficar viúva, a protagonista encontra-se, então, desamparada legalmente para manter-se na propriedade de Jaime que prontamente é adquirida por uma empreiteira para a construção de um “country club”. Agora sem-teto, a protagonista decide voltar à cidade de Buenos Aires com seu pequeno filho Simón nos braços:

Llegamos a la ciudad con la inundación. Bajamos en Pacífico cerca del mediodía. Un rato antes habíamos oído el granizo ametrallando el techo del micro y la oscuridad total pasando por la ventanilla. En realidad, lo sentí yo

so la, Simón siguió durmiendo como si nada. El diluvio habrá durado media hora, suficiente para convertir avenidas en ríos y calles en arroyos. (HAVILIO, 2012, p. 39)

Em meio a essa inundaço que – tal qual o dilvio bblico – prefigura o fim de uma era para o incio de uma nova, a protagonista procura um refgio e hospeda-se provisoriamente num modesto hotel cujo nome igualmente alude ideia de um recomeço: “Fnix”, a ave mitolgica que simboliza a imortalidade, o renascimento e a natureza cclica. nesta ocasio que a narrativa de *Opendoor* parece, com efeito, encerrar-se para dar lugar a *Parasos*, conforme se desvela no prprio sonho da protagonista, em sua primeira noite no Hotel Fnix, o qual parece delimitar este fim: “en el entresueo, no puedo evitar pensar en la casa de Open Door que imagino tapada de agua. Sumergida, o flotando a la deriva. Tambin en Jaime, que debe estar chupando fro bajo tierra” (HAVILIO, 2012, p. 49).

11

No obstante, oportuno destacar que este movimento de transio ocorre sobretudo de modo alheio personagem central que no altera sua maneira de ser e de se relacionar com os episdios que lhe sucedem. Conforme a perspectiva crtica de Alice Favaro, em seu artigo “Escribir desde los mrgenes”: “la protagonista sigue siendo, como en la primera novela, una mujer que se deja arrastrar por las circunstancias, sin ambiciones, que se esfuerza por sobrevivir en un estado de resignacin” (FAVARO, 2017, p. 344). Apesar desse “estado de resignacin” denotar um carter particularmente negativo no artigo de Favaro – com o qual esta anlise no coincide plenamente, como ser explicitado a seguir –, fato que essa “condio resignada”, de alguma forma, permeia o foco narrativo da personagem feminina que a partir de *Parasos* passar a relatar episdios fortuitos de sua rotina na cidade grande, onde busca to somente um novo modo de subsistncia para si e seu filho.

A exemplo da casualidade em que se d a primeira viagem da protagonista ao povoado de Lujn, originando a narrativa de *Opendoor*, possvel constatar que, de forma correspondente, em *Parasos*, os fatos desencadeiam-se de maneira nada mais que circunstancial, sem que a protagonista necessariamente os tencione. Assim, sem muitas pretenses ou

“sin ambiciones” – nas palavras de Favaro –, a protagonista, em pouco tempo, torna-se funcionária do zoológico da cidade, após conhecer, no hotel Fénix, a melancólica imigrante romena chamada Íris que – entre outras assistências inesperadas – lhe auxilia a obter esse emprego no mesmo local em que trabalhava.

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

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

12

EL BUTI VIVE Y RESISTE

Hasta la noche de la mudanza, lo que conozco del lugar se reduce al mundo de Tosca, la señora, como le dicen casi todos. Ese espacio multiuso: dormitorio, comedor y cocina. El taxi nos deja a media cuadra, el chofer decide sin preguntarme que mejor nos bajemos ahí porque si no tiene que dar toda la vuelta. No termino de entender si lo hace para cuidar mi plata, por pereza o por temor a que lo asalten. (HAVILIO, 2012, p. 101-102)

Na frase que se lê nas paredes – “el Buti vive y resiste” –, é significativo notar que “el Buti” pode se referir tanto ao garoto quanto ao precário prédio ocupado que, com os seus rumores metálicos que se mesclam aos ruídos de seus ocupantes, parece ele próprio engendrar um modo de existência singular na narrativa, constituindo uma “rara comunidade” (HAVILIO, 2012, p. 104-105). Assim, pela perspectiva da narradora, o romance põe em cena elementos da periferia de Buenos Aires, na qual as ruas não exibem apenas seus arbóreos paraísos, mas também seus antigos prédios ocupados, as suas calçadas intransitáveis de lixo acumulado,

as praças meio abandonadas, o zoológico, os hospitais negligenciados pelo poder público e seus singulares habitantes socialmente invisibilizados, já que estão situados à margem. Este cenário, por seu turno, contrastará com a descrição da narradora acerca da luxuosa mansão do personagem Axel, um jovem judeu rico, que surgirá no decorrer da narrativa como amante de Eloísa que, neste segundo romance, também vive em Buenos Aires. Por traçar uma espécie de registro etnográfico da desigual cidade de Buenos Aires dos anos 2000, após a crise econômica que assolou o país, é plausível afirmar que, de certo modo, o romance de Havilio se insere num grupo específico de textos literários que compõem a literatura latino-americana do início do século XXI, de acordo com o que teorizam Beatriz Sarlo, Sergio Chejfec e Josefina Ludmer, em suas respectivas críticas.

13

Em seu artigo “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (2006), Beatriz Sarlo pondera haver uma “disjunção conceitual” entre a literatura argentina dos anos 80 – que em sua escritura buscava interpretar o passado recente marcado pela ditadura – e certa literatura que se produz no começo dos anos 2000, na qual “las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente”. Presente este que, para Sarlo, não se mostra mais “como enigma a resolver sino como escenario a representar” (2006, p. 2), a exemplo da narrativa *La villa* (2001), de César Aira, que reconstrói o presente de Buenos Aires ao registrar a penosa rotina dos invisíveis “cartoneros” ou catadores de papel e, dessa forma, delata a presença de um modo de sobrevivência miserável em pleno século XXI. A ideia de um presente sem um “enigma a resolver” confere um enfoque instigante para iniciar a investigação acerca da casualidade em que se constrói a trama de *Paraísos*, uma vez que esta também não dá indícios de que exista um significado oculto que exceda os limites do presente da narrativa ou, mais bem, que transcenda a materialidade do cenário etnográfico no qual os personagens periféricos estão inseridos. Seguindo a hipótese de Sarlo, este presente sem enigma estaria relacionado a uma espécie de abandono do fio condutor da trama, como um gesto específico do narrador do início dos anos 2000, que não mais direciona os fatos narrados a um desfecho definitivo e tampouco permite ao leitor vislumbrar um sentido teleológico na narrativa,

distanciando-a “de una historia “interpretable”” (SARLO, 2006, p. 4): daí o carácter essencialmente etnográfico dessas obras cujo tempo referencial é sempre a instantaneidade do presente narrado.

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

14

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

[...] um território é uma organização no espaço por onde deslizam os corpos, uma intersecção de corpos em movimento; o conjunto do movimento dos corpos que acontece em seu interior, assim como os movimentos de

desterritorialização que o atravessam. Isso se pode ver através das ficções. (LUDMER, 2013, p. 111)

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

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

15

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

No interior da ilha, o urbano já não se opõe ao rural, assim como o humano ao animal. O regime apaga essas diferenças, promovendo sua mistura, superposição e fusão. Também apaga as diferenças sociais, igualando

seus habitantes ao uni-los com traços pré-individuais, biológicos, pós-subjetivos; algo como um fundo "natural", como o sangue, o sexo, a idade, as doenças ou a morte. [...] A ilha iguala a todos através de algo que temos como animais humanos, algo que está fora da sociedade, da história, da política, algo que não varia e não sofre mutações históricas. (LUDMER, 2013, p. 120)

16

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

Ao criar este espaço em que as oposições binárias se dissipam, é possível afirmar que discurso literário de *Paraísos*, de certo modo, problematiza o paradigma de “pessoa” ou de “sujeito da consciência/de direito” como única forma possível/reconhecível do ser vivente que, para ser legitimado enquanto tal, deve sobrepor seu elemento racional-espiritual ao corporal, conforme teorizou o filósofo italiano Roberto Esposito, em seus livros *Tercera persona* (2009), *Dispositivo de la persona* (2011) e *Las personas y las cosas* (2016). Nessas obras, Esposito elabora uma crítica à perspectiva dualista da categoria de pessoa que se interpõe entre corpo e alma com o propósito de valorar tão somente a dimensão incorpórea da vida como digna de direitos e, desse modo, forja as dicotomias corpo/alma, humano/animal, pessoa/coisa, e, em última instância, separa a vida em duas dimensões distintas – uma corpórea, visível, e outra imaterial, intangível. Na contramão deste paradigma, esta análise instiga a pensar que, se há paraísos

possíveis no romance de Havelio, estes ironicamente não ensejam a oportunidade de uma vida outra que transcenda e se separe da dimensão material do cenário etnográfico onde transcorrem os fatos. Ao contrário disso, devido à polissemia que se opera no próprio título do romance, no qual os distintos significados de “paraísos”, de alguma forma, coincidem num único e mesmo plano, isto é, nas precárias ruas de Buenos Aires, infere-se que – justamente por designar a obra como tal – esse caráter polissêmico do título é também um convite a especular de que maneira uma “dimensão transcendental” e outra “etnográfica” podem confluir entre si no decorrer da narrativa, engendrando no romance o que Deleuze e Guattari denominaram “plano de imanência ou de consistência”, um espaço de fusão onde há tão somente “uma vida”, de maneira que a única forma de sobrevivência possível é esta que se dá na materialidade dos corpos e na precariedade da ilha urbana que conforma a narrativa de *Paraísos*.

17

Sendo assim, o objetivo desta análise é investigar o modo como a narrativa de *Paraísos* neutraliza as oposições entre corpo/mente, humano/animal e sujeito/objeto que sustentam a categoria de pessoa precisamente quando cria este único e mesmo *plano de imanência* da vida que abre espaço para uma experiência outra: de puro *acontecimento* onde, sem distinções, os corpos singulares se encontram, em consonância com a teoria que desenvolvem Deleuze e Guattari. Esta teoria – retomada no livro *Tercera Persona* – implica, para Esposito, um “verdadeiro giro” de todo horizonte acerca da filosofia do impessoal, pois mais do que problematizar a categoria de pessoa, Deleuze e Guattari elaboram uma noção do acontecimento efetivamente pré-individual e impessoal que, nas palavras do filósofo italiano, “no se reduce a la personalidad del sujeto enunciativo, ni a la objetividad de un estado de cosas incluido en una cadena de causas y efectos, ni a la generalidad universal de un contexto abstracto” (ESPOSITO, 2009, p. 204-205). Nesta perspectiva, as pessoas e as coisas se esquivam de uma lógica binária hierarquizante que subordina sujeito/objeto ou agente/paciente para liberarem-se em puro acontecimento, tal como ilustram Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*:

É o próprio lobo, ou o cavalo, ou a criança que param de ser sujeitos para se tornarem acontecimentos em

agenciamentos que não se separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida. A rua compõe-se com o cavalo, como o rato que agoniza compõe-se com o ar, e o bicho e a lua cheia se compõem juntos. [...] O clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam. (DELEUZE, GUATARRI, 1997, p. 49-50)

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

18

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

À diferença do que expõe Esposito nesse excerto, observa-se que, em suas críticas, tanto Sarlo quanto Favaro, de algum modo, parecem reiterar uma lógica binária entre agente/paciente ou entre sujeito/objeto que pressupõe uma relação de causa/efeito. No caso de Favaro, isso se dá quando esta afirma que a protagonista assim como os demais personagens de *Paraísos*, ao não se adequarem ao habitual papel de “agentes”, permanecem “apáticos, vítimas de sí mismos y de su estado de pasividad” (FAVARO, 2017, p. 343), isto é, de seu estado paciente frente aos episódios narrados que, por essa razão, decorreriam ao acaso. Neste mesmo viés, Sarlo caracteriza como “fortuitos” os episódios da literatura argentina do início do

século XXI justamente porque eles não reproduzem uma relação teleológica de causa e efeito – em que os fatos narrados se direcionariam a uma causa final que transcenderia a realidade material. Em direção diversa, na esteira de Deleuze e Guattari, esta breve análise do romance *Paraísos* aspira a uma crítica literária que mobilize categorias do impessoal, isto é, uma crítica em que os personagens “resignados” e os episódios “fortuitos” convertem-se em singularidades que se atravessam numa experiência do acontecimento que se dá num plano de imanência constituído pela própria narrativa.

Por fim, torna-se apropriado aclarar que tais singularidades da narrativa de Havelio nada mais são do que corpos em afeto, cujo encontro é justamente este acontecimento que ocorre incessantemente no plano de imanência onde a categoria de pessoa e suas dicotomias se neutralizam para serem corpos singulares que se compõem e se afetam sem hierarquias. São estes corpos singulares que, em sua potência vital, não apenas problematizam a categoria de pessoa, mas que acima de tudo: concebem modos de existência também singulares. Na entrevista supracitada, Havelio corrobora esta ideia ao revelar que a razão de sua escrita está em tentar buscar um âmbito de sobrevivência através do relato. Segundo o autor, “esa es la clave: encontrar cuántos relatos posibles hay en las supervivencias posibles”. Neste decurso se situa, portanto, a protagonista do romance que, no ímpeto de proteger e criar seu filho, se abre a cada acontecimento para uma nova vida, anônima, singular, forjando o seu próprio modo de sobrevivência em meio à precariedade da cidade de Buenos Aires do início dos anos 2000. Eis o convite desta análise para uma experiência singular do ser vivente – à margem da categoria de pessoa.

19

A voz anônima de um corpo pensante ou uma vida singular

Em *Paraísos*, o efeito de impessoalidade, que possibilita pensar a vida e os seres vivos para além das lógicas duais, se dá de um modo peculiar: por meio de seu foco narrativo. Isso porque, apesar de se apresentar em primeira-pessoa, esta é uma voz narrativa anônima que, perturbadoramente, não configura uma subjetividade ou um “eu-sujeito” da consciência aos

moldes da perspectiva personalista e, dessa forma, faz vacilar a categoria de pessoa como única forma concebível do ser vivente.

A propósito dessa voz narradora em primeira-pessoa, Alice Favaro a descreve como “siempre igual, ausente de monólogos interiores”, de maneira que narrativa “aparece como la redacción de un diario pero sin emociones ni patetismo” (FAVARO, 2017, p. 344). Em seu artigo “Una vida nueva. Imágenes y pensamientos de la animalidad en *Open door* y *Paraísos* de Iosi Havilio” (2017), Julieta Yelin aborda duas resenhas anglo-saxônicas que, à semelhança de Favaro, elucidam uma certa sensação de mal-estar que aparenta ser comumente experienciada pelos leitores de Havilio, justamente quando estes entram em contato com essa voz anônima que, nas palavras de Yelin, “se lleva adelante sin estridencias, sin descripciones ni análisis psicológicos” (YELIN, 2017, p. 23). Assim, enquanto a resenhista Kate Gardner se diz frustrada porque julga a voz da narradora “demasiado vaga”; por outro lado, reafirmando a visão de Favaro, Paula Mc Grath exaspera-se com a “passividade” da protagonista, que parece “sin voluntad, a la deriva de una situación a otra” (YELIN, 2017, p. 23). Entretanto, assim como Yelin propõe em seu texto que esta sensação de mal-estar não parece ser mera casualidade “sino el efecto directo y deseado de un artificio” (YELIN, 2017, p. 24), à primeira vista, é plausível presumir uma certa indiferença em distintos comportamentos da protagonista, que figura parcamente se comover frente às situações relatadas ao mesmo tempo em que, na qualidade de narradora, esta quase não faz menção a gestos introspectivos de análise, observação e descrição sobre o que se passa em sua mente ou a respeito do que lhe sucede, conferindo este tom de vagueza à narrativa.

20

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

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

Este aturdimiento, por sua vez, parece espriar-se para outras ocasiões da narrativa em que, além de se constatar uma ausência de comoção por parte da narradora, se nota ademais uma falta de interesse a certos estímulos que a cercam. E, desse modo, logo se compreende que essa feição desinteressada, que copia o movimento do outro “sin ganas” ou “por contágio”, se trata de um *modus operandi* da protagonista, cujo gesto habitual é “encoger de hombros” diante de qualquer demanda ou “tragar las palabras” e, simplesmente, “dejar que las cosas pasen” (HAVILIO, 2012, p. 87) durante toda a narrativa. À vista disso, respaldando-se na ideia de que para Foucault a confissão da “verdade” estaria no cerne dos procedimentos de subjetivação pelo poder (FOUCAULT, 2011, p. 67), torna-se possível depreender por que essa voz hesitante da narradora de *Paraísos* foge aos contornos de uma subjetividade apreensível, uma vez que ela não busca constituir-se como sujeito a partir de uma narrativa do “eu” centrada no exame consciente de seus desejos e pensamentos, de modo a forjar verdades e certezas sobre si mesma que a confinariam em uma identidade pré-estabelecida, em conformidade com saberes e discursos instituídos (FOUCAULT, 2011, p. 68).

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

Além da impossibilidade de ser nomeada, ao não produzir verdades sobre si, a protagonista tampouco se sujeita ao decisivo “dispositivo da sexualidade” que, no fito de controlar e confinar os corpos em uma identidade sexual estável, inteligível, fabrica a noção do homossexual: um ser outro da categoria de pessoa cuja identidade é inteiramente constituída por sua sexualidade, a qual não se submete à também forjada norma heterossexual, conforme mencionado na introdução deste estudo, à luz das ideias de Foucault (2011). Assim, ainda que, em *Opendoor*, a protagonista se concentre substancialmente em narrar os relacionamentos que mantinha com Jaime e – em paralelo – com Eloísa e, em *Paraísos*, ela relata algumas situações referentes à sua sexualidade, a exemplo dos breves sonhos eróticos que tem com Mercedes, o “dealer” do edifício Buti ou com Eloísa, que de súbito reaparece na narrativa, ou a cena do “beso que no fue” (HAVILIO, 2012, p. 258) em que – em um impulso – a protagonista tenta beijar sua amiga Iris, é fato que em momento algum lhe parece necessário problematizar seus desejos ou sua sexualidade para assentá-los em um discurso que esteja alinhado às normas binárias culturalmente instituídas. Dessa forma, oscilando entre relações hetero e homoafetivas, a narradora logra relatar as suas experiências esquivando-se também de autodeclarações que pudessem firmá-la em uma identidade de gênero ou em uma orientação sexual, franqueando um discurso alternativo que transpassa os quadros de identificação e os dispositivos de subjetivação. Sendo assim, trazendo a lume a crítica que elabora Thula Rafaela Pires, em seu texto “Por uma concepção amefricana dos direitos humanos” (2020), acerca da incapacidade dos direitos humanos de abarcar a multiplicidade de existências possíveis do ser, permite-se inferir que a voz narrativa de *Paraísos* somente pode ser considerada – de modo desfavorável – como “demasiado vaga”, “indefinível” ou “impassível”, quando igualmente se tem como parâmetro uma única forma de conceber a subjetividade humana ancorada na perspectiva racionalista do que é ser pessoa: um sujeito exclusivamente cerebral, consciente e – nas palavras de Foucault – “confidente”.

Ao contrário, quando se depreende que a voz narrativa transpõe os dispositivos de subjetivação dos corpos, é possível notar que essa mesma

voz possui atributos outros, que estão à margem da categoria de pessoa. Pois, no momento em que a protagonista vacila ao dizer “eu”, conseqüentemente, ela não se submete à cisão que separa e hierarquiza mente e corpo, de maneira que esta dimensão corpórea assoma “muy naturalmente” à voz narrativa, atendendo a uma força vital que não se refere a ninguém e, assim, delineia um modo de existência outro: impessoal e, por isso, único, singular. Dessa forma, fazendo uso da expressão de que se utiliza Yelin, é como se, em determinados momentos da narrativa, um “chamado do corpo” arrebatasse a voz narradora, colocando o seu raciocínio em suspenso (YELIN, 2017, p. 26). Este “chamado do corpo” ocorre não apenas nas cenas supracitadas do “beso que no fue” ou do enterro de Jaime em que a protagonista inicia uma breve reflexão sobre o fato de não conseguir chorar, mas inesperadamente a interrompe, ao ser abraçada por Héctor, para enunciar que sente “un fuerte aroma a naftalina”, mas ocorre também em momentos decisivos da narrativa como quando a protagonista salva a vida de seu filho Simón.

23

Ao voltar de uma festa com Eloísa, a protagonista encontra seu filho prostrado e ardendo em febre por haver comido frutinhas da árvore paraíso localizada em frente ao prédio “el Buti” cujos galhos adentravam a janela do apartamento da protagonista, onde caíam seus frutos venenosos ao alcance de Simón. Cogitando uma possível intoxicação, a protagonista leva seu filho às pressas a um hospital público onde trabalhava sua vizinha Sônia. À semelhança de um típico hospital público periférico, essa sequência narrativa delata a demora e o mau atendimento dos funcionários, bem como o desprezo dos médicos, que fazem pouco caso do possível envenenamento de Simón. Sem que os médicos consigam diagnosticar os sintomas de Simón, este passará largas horas em observação no hospital com picos de febre, sem apresentar quase nenhuma melhora. Neste ínterim, a protagonista encontra-se com sua vizinha Sônia que, apesar de ser enfermeira, prescreve à protagonista um método outro, alternativo à medicina tradicional, para curar Simón: “Hablé con la mujer, dice y aclara: La curandera. Ah. Me dijo que tenés que hacerle una infusión de corteza de paraíso. El antídoto en el veneno, suena razonable” (HAVILIO, 2012, p. 249).

A protagonista, no que lhe concerne, não demonstra estar totalmente segura sobre a infusão com a casca do tronco de paraíso, que deve ser da mesma árvore da qual se ingeriu os frutos venenosos. Não obstante, ela retorna ao Buti para pegar uma muda de roupa limpa para Simón e ao ir embora do Buti, colocando seu gesto reflexivo em suspenso, sem confidenciar o que pretendia fazer, a protagonista afigura atender a mais um impulso anônimo de seu corpo que se tornará vital na narrativa: “en la vereda, camino a la esquina me acuerdo de Sonia, el paraíso y la curandera. Retrocedo unos metros, arranco un pedazo de corteza del tronco y me lo guardo en el bolsillo del pantalón” (HAVILIO, 2012, p. 250). Quando volta ao hospital, a personagem- mãe se surpreende com a piora do filho e, apesar do medo, a protagonista toma uma atitude que nada condiz com um estado de passividade ou de pura resignação que a crítica costuma lhe atribuir. Reconhecendo a negligência por parte dos funcionários do hospital, a personagem – enquanto mãe – decide, então, ela própria preparar a infusão com a casca de paraíso nas mediações do hospital e, sem demora, faz com que seu filho a tome às escondidas para que nenhum enfermeiro veja. Mãe e filho passam a noite no hospital e pela manhã Simón acorda – para os médicos – “inexplicavelmente” recuperado.

Este “chamado do corpo”, que – não por acaso – salva a vida de Simón, conforme aponta Yelin, seria o artifício narrativo que forjaria o efeito de uma voz “demasiado vaga”, imprecisa ou vacilante, uma vez que, nesta convocação do corpo, se suspendem justamente o gesto reflexivo e o tom confidente que, por suposição, poderiam conferir um sentido – lógico, totalizante – à narrativa. Desse modo, torna-se oportuno observar o modo como esta interrupção do pensamento na narrativa de Havelio recobra que este não prescinde de um corpo, fazendo esta indistinção entre pensamento e corpo operar no momento em que o pensamento “interrompido”, em realidade, é “chamado” para abrir-se a um sentido outro, que não exclusivamente racional: o sentido do corpo.

Tendo em vista que a categoria de pessoa, enquanto um dispositivo de “estratificação” – nos termos de Deleuze e Guattari –, teria função limitar o corpo à totalidade de um organismo, de um significado, de um sujeito, torna-se possível inferir o motivo pelo qual este sentido do corpo em

Paraísos se caracteriza, ao contrário, por uma certa incompletude que reverbera por toda a estrutura narrativa, já que a voz narradora não configura um corpo organizado, significado, sujeitado. Consoante à cena em que a protagonista descreve o próprio cansaço em seu primeiro dia no Hotel Fénix, nessa descrição reconhece-se nada mais que fragmentos ou indícios de um corpo que raramente parece se constituir em sua totalidade (NANCY, 2017, p. 27):

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

25

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

Neste viés, concorda-se com Yelin que, em seu artigo “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente” (2019), constata a capacidade da escrita ficcional contemporânea em produzir um pensamento do corpo, como um “pensar impessoal” para

além de um “eu-sujeito”, que coloca em xeque a noção de corpo homogêneo, identificável, isto é, conformado em um organismo:

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

26

Outrossim, mais do que pôr em xeque a noção de um corpo homogêneo, em seu artigo, Yelin argumenta que, ao fazer emergir esse corpo pensante como centro do relato, essa escritura do corpo assinala o modo pelo qual o pensamento latino-americano recente logra refletir acerca das políticas do vivente, permitindo vislumbrar novas formas de subjetividades não-humanas, de maneira que a vida possa pensar-se por si mesma (2019, p. 101). Estas ideias ajudam a elucidar como o corpo desorganizado, despersonalizado e sobretudo pensante da voz narrativa de *Paraísos* afigura engendrar um modo de existência outro, impessoal e singular, que não concerne à incorpórea categoria de pessoa e tampouco aos seus dispositivos pré-estabelecidos de subjetivação e identificação. Fora dos contornos dessa categoria, a voz narrativa se torna, então, inapreensível a uma leitura que ocorra nesses termos, o que pode gerar o mencionado mal-estar.

Entretanto, para sobrepujar esse mal-estar inicial, recomenda-se um olhar distinto à voz narrativa de *Paraísos*, tendo em mente que o ato de suspender a reflexão para atender a um chamado do corpo, eximindo-se de proferir verdades e análises sobre si mesma, não significa que a protagonista esteja se abstendo de exprimir seu entendimento e seu sentimento sobre o que lhe sucede, mas sim que ela o faz de uma maneira própria, singular, inesperada, através de seu corpo pensante. Para compreender melhor esta ideia de “corpo pensante”, torna-se oportuno, uma vez mais, estabelecer uma relação com a teoria de Nancy, quando o filósofo afirma que o corpo é capaz de sentir porque a alma se encontra estendida por todas as suas partes

tocando o mundo sensível, como parece estar no corpo da protagonista, que sente através dele. Em virtude disso, por ser a extensão da alma, a ponto de coincidir com ela indistintamente, Nancy explica que:

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

Sendo assim, além de constituir um corpo desorganizado, despersonalizado e pensante, esta perspectiva de Nancy possibilita deprender a personagem feminina a partir de novos atributos: na qualidade de um corpo “hablante, soñante, imaginante” que, afastando-se de qualquer estado de indiferença, em realidade, “no para de sentir”. Isso porque este corpo pensante percebe o mundo sensível e se afeta às mudanças que ocorrem ao seu redor, tal qual se descreve na primeira noite no edifício “el Buti”:

27

La primera noche no duermo casi nada. O nada de nada, no estoy segura. Permanezco despierta con los ojos cerrados, simulando un sueño. En alerta. Acostumbrarme a los ruidos me toma hasta el amanecer: gritos, chirridos, portazos, peleas, teléfonos que nadie atiende. [...] El mundo exterior también se pronuncia: frenadas, motores, pisadas, explosiones y sirenas.

Pero lo que me impide dormir más que nada sumándose al insomnio de los últimos días, no son los ruidos de la calle ni las músicas ni las conversaciones sino esos extraños rumores que se producen en las entrañas del edificio y que a veces creo que están en mi cabeza. Sonidos metálicos, de viento, cadenas, zumbidos, chisporroteos, como secreciones de un organismo descompuesto. Y aunque pueda suponer el origen, cañerías rotas, ventilaciones perforadas, artefactos eléctricos moribundos, lo cierto es que juntos componen un eco alucinado y agobiante imposible de ignorar. (HAVILIO, 2012, p. 104)

Nesta cena, em que a voz narradora descreve a sua dificuldade de entregar-se ao sono em meio aos rumores estranhos que o edifício ocupado produz, nota-se que o corpo pensante da protagonista não permite que ela simplesmente se conforme passivamente às mudanças que ocorrem na narrativa. Assim, ao invés de resignado, este é um corpo que se encontra “en

alerta”, sentindo os novos ruídos que produzem os outros corpos a fim de apreendê-los para se acostumar a eles. Dessa forma, ao evidenciar a extensão do corpo pensante da protagonista que se desdobra no mundo sensível, no contato com os outros corpos à sua volta, esta sequência narrativa deslinda também o modo como essa escrita do corpo – tal qual uma força centrífuga – pode impulsionar a narrativa em primeira pessoa a uma certa impessoalidade em que a escrita centrada no “eu” se distancia de seu eixo e se amplifica para uma escrita da vida, abrindo-se para seus fluxos, seus rumores, seus sentidos.

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

Um plano de imanência não dispõe de uma dimensão suplementar: o processo de composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá. É um plano de composição, e não de organização nem de desenvolvimento. [...] Não há mais formas, mas apenas relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas

apenas estados afetivos individuantes da força anônima.
(DELEUZE, 2002, p. 133)

Tendo em vista, portanto, que um plano de imanência consiste em um único e mesmo plano da vida, tanto para os seres animados quanto para os inanimados, sejam estes naturais ou artificiais (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 39), conforme buscou-se evidenciar nesta análise, é interessante perceber como, na narrativa de *Havilio*, a protagonista afigura ela própria ser uma força vital excêntrica que logra engendrar uma sorte de plano de imanência no romance. Mais especificamente, este plano decorreria da voz anônima que ecoa da extensão de seu corpo pensante que, enquanto tal, não anula apenas a lógica binária que separa mente/corpo, mas também dissipa os dualismos que delimitam uma vida interna (subjetiva, imaterial) de outra externa (objetiva, material).

29

Deste modo, assim como na cena supracitada a protagonista compõe em agenciamento com os rumores do edifício “el Buti”, de maneira que não mais se distingue uma dimensão externa e interna entre estas duas singularidades, pode-se afirmar, como o faz Deleuze, que o plano de imanência é tão somente uma vida (DELEUZE, 2002, p. 12) impessoal e singular que acontece e se atualiza incessantemente nas singularidades em afeto:

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

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

peçoas do discurso, esquivando-se de qualquer molde ou identidade que encarcere as distintas formas de existência em um sujeito pré-estabelecido (ESPOSITO, 2017, p. 244). Eis a maneira pela qual a protagonista anônima de *Paraísos* parece conseguir sobreviver e criar seu filho na desigual cidade de Buenos Aires: engendrando um modo de vida singular.

Referências

CHEJFEC, Sergio. “Sísifo en Buenos Aires”. In: _____. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. *Mil platôs volume 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Mil platôs volume 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Mil platôs volume 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.

ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Tradução de Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

_____. *Tercera persona: política de vida y filosofía de lo impersonal*. Tradução de Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

_____. *Las personas y las cosas*. Tradução de Federico Villegas. Buenos Aires: Katz Editores, 2016.

FAVARO, Alice. “Escribir desde los márgenes: La narrativa de Iosi Havilio”, *Rassegna iberistica*, Volume 40, Número 108, Dezembro de 2017, p. 341-352.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

GUATTARI, Félix; Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAVILIO, Iosi. *Opendoor*. Buenos Aires: Entropía, 2006.

_____. *Paraisos*. Buenos Aires: Entropía, 2012.

_____. “Sobrevivir en el paraíso”. Entrevista concedida a Patricio Zuninim, *Eterna Cadencia*. Publicado em 12 de outubro de 2012. Disponível em: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/sobrevivir-en-el-paraiso.html>. Acesso em: 12/06/2025.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Tradução de Daniel Alvaro. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017.

SARLO, Beatriz. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", *Revista de Cultura*, Año XXIX, Número 86, p. 1-6, Dezembro de 2006.

YELIN, Julieta. "Una vida nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en Opendor y Paraísos de Iosi Havilio", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Número. 258, p. 15-30, Enero-Marzo 2017.

_____. "La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente", *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, Volume VII, p. 97-113, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40254101/La_voz_de_nadie._Sobre_el_pensamiento_d_el_cuerpo_en_la_literatura_latinoamericana_reciente. Acesso em: 12/06/2025.

Resumo: O presente artigo examina os Paraísos de Iosi Havilio, destacando a ruptura com a lógica dualista (corpo/mente, humano/animal), onde o protagonista anônimo encarna uma "vida singular" em um plano de imanência (Deleuze/Guattari), onde os corpos se afetam sem hierarquias. A obra desestabiliza a categoria de "pessoa" (Esposito) e prioriza a precária experiência corporal em Buenos Aires, articulando um pensamento pós-humano a partir da marginalidade.

Palavras-chave: Paraísos; Havilio; Buenos Aires.

31

Resumen: Este artículo examina los Paraísos, de Iosi Havilio, enfatizando la ruptura con la lógica dualista (cuerpo/mente, humano/animal), donde el anónimo protagonista encarna una "vida singular" en un plano de inmanencia (Deleuze/Guattari), donde los cuerpos se afectan mutuamente sin jerarquías. La obra desestabiliza la categoría de "persona" (Esposito) y prioriza la experiencia corporal precaria en Buenos Aires, articulando un pensamiento posthumano basado en la marginalidad.

Palabras clave: Paraísos; Havilio; Buenos Aires.

Recebimento: 20/11/2024

Aceite: 26/02/2025