

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

GABRIELLA VIANA MÜLLER

**OLHARES OBLÍQUOS EM *EL CUERPO EN QUE NACÍ*, DE GUADALUPE  
NETTEL, E *SANGRE EN EL OJO*, DE LINA MERUANE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CURITIBA

2022

GABRIELLA VIANA MÜLLER

**OLHARES OBLÍQUOS EM *EL CUERPO EN QUE NACÍ*, DE GUADALUPE  
NETTEL, E *SANGRE EN EL OJO*, DE LINA MERUANE**

**Oblique eyes in *El cuerpo en que nació*, of Guadalupe Nettel, and *Sangre  
en el ojo*, of Lina Meruane**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, do Departamento de Linguagem e Comunicação – DALIC, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens. Área de Concentração: Linguagem e Tecnologia.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA

2022



Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Campus Curitiba



GABRIELLA VIANA MULLER

**OLHARES OBLÍQUOS EM EL CUERPO EN QUE NACÍ, DE GUADALUPE NETTEL, E SANGRE EN EL OJO,  
DE LINA MERUANE**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 24 de Junho de 2022

Dra. Naira De Almeida Nascimento, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Marcio Matiassi Cantarin, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Phelipe De Lima Cerdeira, Doutorado - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 24/06/2022.

*Que pode uma criatura senão  
Entre criaturas, amar?  
Amar e esquecer, amar e malamar  
Amar, desamar, amar?  
Sempre, e até de olhos vidrados, amar?*

(Carlos Drummond de Andrade)

## RESUMO

MÜLLER, Gabriella Viana. Olhares oblíquos em *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, e *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane. 2022. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

A presente pesquisa propôs a análise das obras literárias *El cuerpo en que nací* (2011), da mexicana Guadalupe Nettel, e *Sangre en el ojo* (2012), da chilena Lina Meruane. Inscritas no contexto hispano-americano contemporâneo, as obras estreitam relações ao compartilharem das temáticas em torno do olho: da cegueira como experiência própria à representação da cegueira na literatura. Explora-se como as condições oculares das protagonistas vislumbram uma mirada anti-hegemônica sobre si mesmas e sobre o mundo, acentuando o caráter político do olhar nas obras estudadas; para tanto, as teóricas Marilena Chauí (1998) e Marta Pascua Canelo (2019) auxiliam a elucidar as possíveis subjetividades e multiplicidades que emanam do olhar. A proposta deste estudo é traçar, a partir dos “olhares oblíquos”, duas perspectivas teóricas principais. Primeiramente, trazendo reflexões acerca do gênero literário, com teóricos da autoficção como Philippe Lejeune (1971), Diana Klinger (2006) e Manuel Alberca (2008), analisa-se os aspectos formais que permitem pensar as narrativas enquanto autoficção para compreender a função desse recurso escritural dentro das diegeses. Na segunda parte do texto, apresenta-se uma leitura das obras sob o viés dos Estudos Animais, área de pesquisa cujos estudos despertaram de forma mais ampla com a chamada “virada animal” no final do século XX, e apresenta afinidades latentes com as narrativas. Gabriel Giorgi (2016), Brian Massumi (2017), Eduardo Viveiros de Castro (2014), Michel Foucault (2001) e Roberto Esposito (2016) são os principais autores a dar suporte teórico para compreender como as protagonistas elaboram suas subalternidades – advindas das enfermidades oculares, do gênero e das situacionalidades geográficas – por meio da animalidade.

**Palavras-chave:** Literatura de autoria de mulheres hispano-americanas. Autoficção. Estudos Animais. Literatura Comparada.

## RESUMEN

MÜLLER, Gabriella Viana. Miradas oblicuas en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, y *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane. 2022. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

La presente investigación planteó el análisis de las obras literarias *El cuerpo en que nací* (2011), de la mexicana Guadalupe Nettel, y *Sangre en el ojo* (2012), de la chilena Lina Meruane. Inscritas en el contexto hispano-americano contemporáneo, las obras fortalecen relaciones al compartir temas en torno al ojo: desde la ceguera como experiencia propia hasta la representación de la ceguera en la literatura. Se explora cómo las condiciones de la mirada de los protagonistas vislumbran una percepción antihegemónica sobre sí mismas y sobre el mundo, acentuando el carácter político de la mirada en las obras estudiadas; para eso, las teóricas Marilena Chauí (1998) y Marta Pascua Canelo (2019) ayudan a dilucidar las posibles subjetividades y multiplicidades que emanan de la mirada. El propósito de este estudio es rastrear, a partir de las “miradas oblicuas”, dos perspectivas teóricas principales. Primero, haciendo hincapié en las reflexiones sobre el género literario, con teóricos de la autoficción como Philippe Lejeune (1971), Diana Klinger (2006) y Manuel Alberca (2008), analizamos los aspectos formales que nos permiten pensar las narrativas como autoficción para entender la función de este género literario recurso escriturístico dentro de las diégesis. En la segunda parte del texto, se presenta una lectura de los trabajos desde la perspectiva de los Estudios Animales, área de investigación cuyos estudios surgieron de manera más amplia con el llamado “giro animal” a finales del siglo XX, y presenta latentes afinidades con las narraciones. Gabriel Giorgi (2016), Brian Massumi (2017), Eduardo Viveiros de Castro (2014), Michel Foucault (2001) y Roberto Esposito (2016) son los principales autores que brindan sustento teórico para comprender cómo los protagonistas elaboran sus subalternidades – surgidas de las enfermedades oculares, el género y las situacionalidades geográficas – a través de la animalidad.

**Palabras clave:** Literatura de mujeres hispanoamericanas. Autoficción. Estudios Críticos Animales. Literatura Comparativa.

## ABSTRACT

MÜLLER, Gabriella Viana. Oblique eyes in *El cuerpo en que nació*, of Guadalupe Nettel, and *Sangre en el ojo*, of Lina Meruane. 2022. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

This research proposes the analysis of the literary works named *El cuerpo en que nació* (2011), by the Mexican Guadalupe Nettel, and *Sangre en el ojo* (2012), by the Chilean Lina Meruane. Inscribed in the contemporary Hispano-American context, the works strengthen relationships by sharing themes around the eye: about blindness as a specific experience to the blindness representation in literature. It explores how the protagonists' eye conditions glimpse an anti-hegemonic gaze on themselves and on the world, accentuating the political character of the gaze in the studied works; for that, the theorists Marilena Chauí (1998) and Marta Pascua Canelo (2019) help on elucidating the possible subjectivities and multiplicities that emanate from the look. The purpose of this paper is to trace, from the "oblique eyes", two main theoretical perspectives. First, bringing reflections about the literary genre, with autofiction theorists such as Philippe Lejeune (1971), Diana Klinger (2006) and Manuel Alberca (2008), we analyze the formal aspects that allow us to think about narratives as autofiction to understand the function of this literary genre. Scriptural resource within the diegeses. In the second part of the paper, a reading of the works from the perspective of Animal Studies is presented, a research area whose studies arose more broadly with the so-called "animal turn" in the end of the 20th century, and presents latent affinities with the narratives. Gabriel Giorgi (2016), Brian Massumi (2017), Eduardo Viveiros de Castro (2014), Michel Foucault (2001) and Roberto Esposito (2016) are the main authors to provide theoretical support to understand how the protagonists elaborate their subalternities – arising from the eye diseases, gender and geographic situationalities – through animality.

**Keywords:** Literature by Spanish-American women. Autofiction. Animal Studies. Comparative Literature.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	A OBLIQUIDADE DO OLHAR.....	16
2.1	OLHAR: SABER E PODER.....	22
2.2	CEGUEIRA COMO METÁFORA.....	27
2.3	OLHAR COM O CORPO.....	41
3	AUTOFICÇÃO E OS OLHARES DE SI.....	48
3.1	OLHAR DO GÊNERO LITERÁRIO.....	52
3.2	OLHAR DE OUTRIDADE.....	65
3.3	DA EXPERIÊNCIA À FICÇÃO.....	69
3.4	OLHAR HISPANO-AMERICANO.....	71
3.5	OLHAR FEMINISTA.....	78
4	ANIMALIDADE.....	86
4.1	TRANSFEMINISMO ANTIESPECISTA.....	94
4.2	OS TRILOBITAS DE <i>EL CUERPO EN QUE NACÍ</i> .....	97
4.3	DESUMANIZAÇÃO EM <i>SANGRE EN EL OJO</i> .....	110
5	OLHAR FINAL.....	121
	REFERÊNCIAS.....	125



## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta a análise de *El cuerpo en que nací* (2011), da mexicana Guadalupe Nettel, e *Sangre en el ojo* (2012), da chilena Lina Meruane. Inscritos no contexto hispano-americano contemporâneo, os romances são cotejados a partir das relações observadas com a temática do olho: da cegueira como experiência própria à representação da cegueira na literatura. Trata-se de obras autoficcionais cujos projetos narrativos figuram textos em que vida e escrita literariamente se entrelaçam. Desse modo, interseccionando vida e obra em narrativas autoficcionais, as escritoras constroem um novo sentido ao olhar feminino, captando nos olhos enfermos – seus próprios, mas especialmente os olhares de suas protagonistas, os quais se propõe a analisar este trabalho – uma maneira potente de interpretar o mundo.

Se a tradição literária do Brasil e dos países hispano-americanos desde a América colonial se preocupa em produzir textos engajados com a realidade social, a partir das duas últimas décadas do século XX, as escritoras desses países, conforme Cristina Ferreira-Pinto (2002), têm seguido duas tendências: a de prosseguir com essa tradição ao escrever uma literatura comprometida com suas realidades sociopolíticas, enfocando, agora, em problemas herdados da colonização, como a pobreza, as constantes crises econômicas, a violência urbana e a ameaça de novas ditaduras; e, em paralelo a isso, a tendência de trabalhar com a introspecção da realidade característica do sujeito feminino, que ocupa um *status* subalterno em uma cultura patriarcal.

Atentas às deficiências que singularizam os sujeitos e às problemáticas de gênero, de deficiência e inclusive de espécie, como será abordado mais adiante, Guadalupe Nettel e Lina Meruane questionam ao longo de suas produções literárias o que é considerado “anormal”, propondo novos olhares de alteridade. Nas obras a que se dedica esta pesquisa, ficcionalizam suas próprias patologias visuais para explorar possibilidades de olhares que vão contra àqueles hegemonicamente estabelecidos, e são estes novos olhares que esta pesquisa busca explorar: os olhares oblíquos – compreendendo por olhar oblíquo o olhar indireto, o vesgo, o gauche, o tortuoso, o atravessado.

Guadalupe Nettel (Cidade do México, maio de 1973) é uma das vozes mais potentes da literatura mexicana contemporânea. Sua obra, cujos livros

foram traduzidos para dezoito idiomas, reúne quatro livros de contos – *Juegos de artificio* (1993), *Les jours fossiles* (2003), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) e *El matrimonio de los peces rojos* (2013) – quatro romances – *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011), *Después del invierno* (2014) e *La hija única* (2020) – e dois ensaios sobre grandes personalidades hispano-americanas – *Para entender a Julio Cortázar* (2008) e *Octavio Paz: Las palabras en libertad* (2014).

A autora mexicana é doutora em Ciências da Linguagem pela *École des hautes études em sciences sociales*, em Paris, e conquistou diversos prêmios por sua obra. Em seu país natal, foi vencedora do Prêmio Antonin Artaud (2009) e do Prêmio Nacional de Literatura Gilberto Owen (2007); na Alemanha, recebeu o Prêmio Anna Seghers (2009); e, na Espanha, recebeu o importante Prêmio Herralde de Novela (2014). Desde 2017, é diretora da *Revista de la Universidad de México*.

Com sua forma singular de produzir narrativas pautadas na outridade, acredita que “todos tenemos rasgos que nos distinguen y nos vuelven irrepetibles”<sup>1</sup> (NETTEL, 2017). E é desses rasgos que aflora sua literatura, das imperfeições, das margens da normalidade e da normatividade, pois acredita que a verdadeira beleza reside na originalidade desses rasgos. Sua obra toca em temas sensíveis como a anomalia dos corpos e deficiências outras que singularizam suas subjetividades.

*El cuerpo en que nací*, seu romance autoficcional e objeto de investigação desta dissertação, conta a história de uma protagonista não nomeada que nasceu com uma auréola branca sobre a córnea do olho direito. Após abrir a narrativa contando ao leitor sobre sua mancha de nascimento, a protagonista inicia um projeto literário que almeja contar sua própria história, com suas verdades e suas fantasias, com a finalidade de compreendê-la. A trajetória da protagonista caminha de maneira cronológica desde o seu nascimento até o momento em que decide escrever o romance, momento em que, finalmente, através da assimilação dos eventos narrados, aceita o corpo em que nasceu

---

<sup>1</sup> “todos temos traços que nos distinguem e nos tornam irrepetíveis” (NETTEL, 2017, tradução nossa).

para retornar a ele, como sugere a epígrafe “Yes, yes that’s what I wanted, I always wanted, I always wanted, to return to the body where I was born”<sup>2</sup>.

A trajetória de Lucina, ou apenas Lina, como é chamada a protagonista de *Sangre en el ojo*, perfaz um caminho menos libertador e mais angustiante. Em uma festa, após entrar no quarto de casal à procura da seringa de insulina que regularia sua diabetes, seus olhos são inundados de sangue. “Y fue entonces que un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era fuego lo que veía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella que he visto nunca. La más inaudita. La más espantosa.”<sup>3</sup> (MERUANE, 2016, p. 12). Após esse momento, sucessivos episódios de derramamento de sangue começam a acontecer, deixando a chilena na iminência da cegueira. Os efeitos da doença comprometem sua autonomia enquanto escritora e interrompe a elaboração da tese de doutorado em andamento nos Estados Unidos. Em meio a essas novas instabilidades e limitações físicas, Lucina vê-se obrigada, nas palavras dela, a “aprender a estar cega”<sup>4</sup> (MERUANE, 2016, p. 113).

Além de *Sangre en el ojo*, Lina Meruane Boza (Santiago do Chile, setembro de 1970) escreveu outros quatro romances – *Póstuma* (2000), *Cercada* (2000), *Fruta podrida* (2007) e *Sistema Nervioso* (2019) – duas coletâneas de contos – *Las infantas* (1998) e *Avidez* (2020) – e um livro de poesia – *Palestina, por ejemplo* (2018). Entre seus livros de não ficção está a diatribe *Contra los hijos* (2014) e os ensaios *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012), fruto de sua tese de doutoramento, além dos ensaios *Volverse Palestina* (2021) e *Zona Ciega* (2021). Recebeu os prêmios Calamo (2015), Anna Seghers (2011) e Sor Juana Inés de la Cruz (2012), e também recebeu bolsas para escrever, da Fundação Guggenheim (2004) e do Fundo Nacional para as Artes (Estados Unidos, 2010).

Por seu estilo particular de escrita, que já foi definido como “lacerante como un bisturí sobre la carne misma”<sup>5</sup>, era anunciada por Roberto Bolaño como

<sup>2</sup> Versos do poema “Song”, escrito em 1954 por Allen Ginsberg.

<sup>3</sup> “Foi então que um fogo de artifício atravessou minha cabeça. Só que o que eu via não era fogo e sim sangue vertendo dentro do meu olho. O sangue mais espantosamente belo que já vi na vida. O mais incrível. O mais assombroso.” (MERUANE, 2018, p. 10).

<sup>4</sup> “aprender a estar cega”. (MERUANE, 2018, p. 117).

<sup>5</sup> “lacerante como um bisturí sobre a própria carne” (tradução nossa).

a escritora “endemoninhada”. Seu conterrâneo e também laborioso da autoficção, insere Meruane em uma geração de escritoras que “promete comérselo todo”<sup>6</sup> por estar munida de todas as armas da boa literatura (BOLAÑO, 2004, p. 67). Atualmente, Meruane leciona cultura latino-americana e escrita criativa na Universidade de Nova York.

O olhar, presente como mote central nas duas narrativas, será, portanto, o fio condutor que tecerá as linhas deste estudo. Afinal, que faz uma pesquisa acadêmica senão imprimir o olhar do pesquisador ou da pesquisadora sob o objeto? Senão apresentar um ponto de vista, uma perspectiva, a respeito do que se deseja investigar? Um olhar dentre tantos olhares possíveis quando se trata de literatura.

Ao aspecto multifacetado que caracteriza a obra literária, uma leitura crítica consiste em direcionar um olhar, (de)limitar um foco, e explorá-lo; porque como diria Guadalupe Nettel, “escribir es elegir donde mirar”<sup>7</sup> (NETTEL, 2020). Assim, o objetivo desta leitura é mobilizar o que expressou a mexicana quando afirmou que a literatura deve incomodar, pois serve para criar “empatía entre la gente, eso sin duda, pero también para buscar en los subterráneos emocionales que tenemos y mucha gente no quiere ver. Es un lugar idóneo para sacar a la luz cosas que no querríamos ver de otra manera.”<sup>8</sup> (NETTEL, 2020). A partir disso, entende-se que o exercício de reconhecimento de seus próprios corpos – enfermos, femininos, marginais – é parte do trabalho que realizam de trazer à luz suas próprias fragilidades, sejam elas físicas ou emocionais. O que Nettel sugere como indesejável de ver de outra maneira, será abordado, portanto, por dois vieses: o autoficcional e o animal.

Mas antes de desmembrar o que será abordado em cada capítulo, faz-se necessário um breve parênteses para justificar o modo como estão dispostas as citações, tão necessárias à articulação dos argumentos defendidos. Ainda que o uso das traduções seja legítimo – e felizmente ambas as obras foram traduzidas para o português – opta-se por trabalhar com as obras originais, tendo em vista o campo literário em que está inserido o *corpus* desta pesquisa. As referências

---

<sup>6</sup> “promete devorar tudo” (BOLAÑO, 2004, p. 67, tradução nossa).

<sup>7</sup> “escrever é escolher onde enxergar” (NETTEL, 2020, tradução nossa).

<sup>8</sup> “empatia entre as pessoas, isso sem dúvida, mas também para buscar os subterrâneos emocionais que temos e muita gente não quer ver. É um lugar idoneo para trazer à luz coisas que não gostaríamos de ver de outra maneira.” (NETTEL, 2020, tradução nossa).

a *O corpo em que nasci* – traduzida por Ronaldo Bressane e publicada em 2013 pela editora Rocco como parte da coleção “Otra língua” – e *Sangue no olho* – traduzida por Josely Vianna Baptista e publicada primeiramente pela editora Cosac & Naify (2015), e posteriormente reeditado pela SESI-SP editora (2016) – estão colocadas em nota de rodapé. Quanto às demais citações em castelhano, é proposta, também em nota de rodapé, uma tradução livre.

Uma curiosidade interessante a respeito de uma das publicações da obra fora do Chile é o projeto gráfico que a Cosac & Naify desenvolveu para a edição brasileira de *Sangue no olho*. Nele, as páginas iniciais começam brancas e, conforme a narradora compartilha o seu terror frente à possibilidade da cegueira, vão sendo manchadas por uma tinta cinza escura, fazendo com que o leitor tenha de forçar os olhos para acompanhar a leitura, como se estivesse imerso na situação da cegueira progressiva vivida pela protagonista.

O primeiro capítulo, “A obliquidade do olhar”, apresenta um panorama das diversas perspectivas que o termo “olhar” pode significar. Esse capítulo faz um passeio sobre a representação dos múltiplos olhares nas duas narrativas, pensando como cada uma trata dos temas com suas especificidades, afeições e objetivos. Intenta-se explicitar como o olhar é singularizado por meio dos olhares oblíquos das protagonistas, que não são completamente cegas, instigando o leitor, assim, a compreender o entremeio da dicotomia cegueira/visão; como consequência, dão vazão a outros sentidos e formas de relacionar-se com o mundo, que ultrapassam a imposição do visual.

Corroborando as ideias apresentadas, Pascua Canelo (2019), estudiosa da literatura hispano-americana contemporânea, defende que a “presencia repetida de afecciones oculares ha configurado un motivo literario que se encuentra directamente relacionado con la emergencia de un nuevo posicionamiento estético.”<sup>9</sup> (PASCUA CANELO, 2019, p. 178). Para a teórica, há novos significados aflorados desse posicionamento estético observado na última década pela narrativa em espanhol escrita por mulheres. Constitui-se de uma aposta literária que baseada nos entremeios do ver e do não-ver, entre a visão e a cegueira, especialmente na visão defeituosa, borrada ou desfocada.

---

<sup>9</sup> “a presença repetida de condições oculares configurou um motivo literário que está diretamente relacionado com o surgimento de um novo posicionamento estético” (PASCUA CANELO, 2019, p. 178, tradução nossa).

A elaboração dos olhares oblíquos, em suma, dá enfoque aos múltiplos aspectos que o olhar pode metaforizar: olhar como saber e poder, olhar como metáfora e formas de ver e sentir além-olhar.

Nos dois capítulos seguintes, o trabalho apresenta as teorias sob as quais se propõe analisar *El cuerpo en que nací* e *Sangre en el ojo*: autoficção e animalidade. Simultaneamente opostos e complementares, esses dois enfoques teóricos abrangem a leitura que se tem das obras, que compreende, de um lado, a autoficção como um olhar introspectivo e respaldado na subjetividade textual, ao passo que a animalidade amplia o horizonte do olhar para o estranho e para o que é comumente tido como “humano”. Ambas as relações propostas estabelecem um jogo provocativo em que o invisível e a necessidade de ver se contrapõem mas não necessariamente se distinguem. Isso porque, para identificar-se, é necessário que vejamos as diferenças, processo que culmina na aceção da impossibilidade de conter os esfacelamentos do “eu” que, sem compor uma desejável unidade – mesmo quando materializado no texto ficcional – é obrigado a observar o mundo com o qual se relaciona: humanos, animais, pessoas, coisas, todas as formas de vivência.

O capítulo voltado à apresentação do gênero trabalha com as questões das escritas de si, em especial a autoficção, e evoca a visão que as personagens têm delas mesmas ao se elaborarem no interior de seus textos autoficcionais. O desafio de olhar o texto de autoficção e construir significados a partir dele reforça o que pulsa de sua própria feitura: o de ter o olhar voltado a si mesmo. Conforme Marilena Chauí, “porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si.” (CHAUÍ, 1988, p. 33).

Nesse capítulo, o referencial teórico conta com a contribuição dos teóricos Philippe Lejeune (1971), Diana Klinger (2006) e Manuel Alberca (2008). Respalhada em suas teorias, a análise literária das obras trata de compreender como as protagonistas inscrevem seus textos na escrita, imbricando vida, corpo e escrita. Ademais, busca-se compreender a função desse recurso escritural dentro das diegeses, ou seja, quais significados estão atrelados ao fato de as obras serem autoficcionais.

Ainda nesse momento do texto, as atenções se voltam para outro aspecto em comum entre os enredos: o fato de ambas as protagonistas transitarem entre

seus países natais e outros países – da Cidade do México e do Chile, as narradoras de *El cuerpo en que nací* e *Sangre en el ojo* migram, respectivamente para os Estados Unidos e a França. Essas viagens, identifica Ana Maria Lisboa de Mello (2013), funcionam como um aparato de escrita recorrente nos textos de autoficção.

O terceiro capítulo, “Animalidade”, dá foco à perspectiva dos Estudos Críticos Animais, área de pesquisa cujos pensamentos despertaram de forma mais ampla com a chamada “virada animal”, no final do século XX, e apresenta afinidades latentes com o universo literário dos objetos estudados.

O referencial teórico conta, em um primeiro momento, com as contribuições de Maria Esther Maciel (2011), Gabriel Giorgi (2016) e Brian Massumi (2017), na busca por compreender o entremeio da dicotomia humano/animal, que ultrapassa fronteiras epistemológicas e abarca novos pensares – distanciados do pensamento Ocidental vigente – além de novas formas de fazer literatura, uma literatura em que o animal e o humano entrelaçam-se de modo a formar um *continuum* (MASSUMI, 2017). Procura-se entender, portanto, como as protagonistas elaboram suas subalternidades – advindas das enfermidades oculares, do gênero e das situacionalidades geográficas, em que são estrangeiras, gringas – através da animalidade.

A análise das obras sob o viés da animalidade, tendo em vista suas especificidades, será elaborada apoiando-se em diferentes teorias. *El cuerpo en que nací*, a partir do perspectivismo ameríndio proposto por Eduardo Viveiros de Castro (2014), no qual o mundo é habitado por diferentes espécies de seres humanos e não-humanos que o concebem sob distintos modos de ver; enquanto, em *Sangre en el ojo*, a animalidade é concebida a partir das teorias de Michel Foucault (2001) sobre anormalidade e monstruosidade e, corroborando a isso, enquanto um afastamento do que seria considerado humano, com a contribuição de Roberto Esposito (2016) com seus conceitos de “pessoa” e “não-pessoa”.

## 2 A OBLIQUIDADE DO OLHAR

*Ingênuos, pensamos que os olhos são puros, dignos de confiança, que eles realmente veem as coisas tais como são. Puro engano. Os olhos são pintores: pintam o mundo de fora com as cores que moram dentro deles. Olho luminoso vê mundo colorido; olho trevososo vê mundo negro.*

(Rubem Alves)

As obras *El cuerpo en que nació* e *Sangre en el ojo*, respectivamente de autoria de Guadalupe Nettel e Lina Meruane Boza, compartilham entre si mais do que sua autoria contemporânea hispano-americana. Ambas dão vida a protagonistas que têm deficiências visuais sem serem totalmente cegas, o que instiga o(a) pesquisador(a) a compreender o significado posto no entremeio da dicotomia cegueira/visão. Ao mesmo tempo, a visão imperfeita e ambígua, oscilante entre o ver/não-ver, dá vazão a outros sentidos e formas de se relacionar com o mundo, ultrapassando a imposição do visual.

A protagonista netteliana possui uma mancha de nascimento no olho direito, levando consigo desde a infância o signo da deficiência, enquanto a protagonista de Meruane, Lucina, passa por sucessivos rompimentos de veias sanguíneas nos olhos, aproximando-a dia após dia da cegueira completa. Por conta disso, defende-se a crença de que, dessas particularidades oculares, emerge a possibilidade de outra visão: uma mirada anti-hegemônica de si e do mundo.

Escritas por mulheres hispano-americanas, as obras abordam a cegueira não apenas fisicamente, como parte do corpo biológico, mas principalmente de forma metafórica, dentro da própria tessitura dos textos; pois, em virtude de ambas as personagens serem escritoras, têm liberdade de explorar metalinguisticamente vocabulários, conceitos e articulações que envolvem a temática. Em razão disso, intenta-se observar como são retratadas as cegueiras nessas literaturas, que partem da vivência dessas mulheres inventadas, concretiza-se na materialização de seus textos e, em meio a isso, resvala de forma ambígua e incerta na experiência das autoras, que utilizam dos veículos midiáticos para sugerir proximidades impensadas com as personagens que



criaram, acentuando questionamentos e curiosidades criadas pelo jogo autoficcional.

Isso porque pelo fato de as protagonistas terem a escrita como profissão – fenômeno recorrente na literatura contemporânea<sup>10</sup> – e como princípio marcador da construção de quem são, faz com que a cegueira incida subjetivamente também na relação que elas estabelecem intimamente com a literatura, ferramenta utilizada para apresentar ao mundo suas visões únicas e subversivas. Temem, alcançando a cegueira completa e relegadas à própria escuridão, o desaparecimento de seus corpos e subjetividades. Nesse sentido, pode-se estabelecer um contraponto da escrita como registro, sendo a concretização de seus olhares que, sob um olhar ingênuo, podem ser tidos como frágeis e incipientes mas, sob o olhar cuidadoso, são criadores de dimensões artísticas potentes capazes de questionar, desestabilizar e subverter muitas problemáticas sociais impostas pelo discurso patriarcal hegemônico.

Através desse novo ângulo de vista evocado por olhos femininos, cabe observar como os olhares dessas mulheres corroboram ações como a abertura de espaços de liberdade, a expansão de territórios, a reivindicação de direitos e o questionamento do discurso hegemônico que historicamente subalterniza a mulher em relação ao homem, aproximando-se dos interesses das lutas feministas. O “cegar”, por essa via, pode ser considerado um mecanismo tão opressor quanto o “silenciar”; mas, ao mesmo tempo, a cegueira pode representar uma nova articulação de ideias e de ser e estar no mundo, não a tomando de forma pejorativa, mas de forma a “dar luz” à outra perspectiva, de contemplar novas alteridades e existências e de mostrar-se como símbolo de novas possibilidades.

Seguindo essa linha de raciocínio, Pascua Canelo (2019) observa nas narrativas hispânicas contemporâneas um novo posicionamento estético que explora nas desordens oculares uma maneira de oposição ao denominado “regime ocularcêntrico”, cujas raízes têm relação direta com o patriarcado e a hegemonia do olhar masculino. Para elucidar o significado do termo, nas palavras da autora,

---

<sup>10</sup> Destaca-se as discussões de Leyla Perrone-Moisés em *Mutações da literatura no século XXI*.

El orden ocularcéntrico, instaurado en nuestra cultura desde la época clásica, ha depositado en el órgano de la vista, el ojo, todo su potencial cognoscitivo. Este régimen, que se sustenta en la supremacía del orden visual como dispositivo de aproximación al mundo, ha construido un paradigma epistemológico que equipara la visión y el conocimiento, disponiendo el sentido de la vista como sistema hegemónico de percepción. De tal modo, la vista, conocida como “el más noble de los sentidos”, ha ejercido durante siglos su soberanía como modelo de comprensión de la realidad.<sup>11</sup> (PASCUA CANELO, 2019, p. 182)

Residindo no olho o potencial cognitivo estabelecido pela cultura, dessa forma, o ocularcentrismo perpetua o entendimento de um modo unívoco de conceber e interpretar a realidade, excluindo as demais formas consideradas inferiores. Desestabilizando esse sistema, as narradoras de *El cuerpo en que nací* e *Sangre en el ojo*, exploram em suas visões deficientes “la manifestación de ese mirar desde otro ángulo que precisaba el discurso femenino para oponerse a un régimen ocularcéntrico de raigambre masculina.”<sup>12</sup> (PASCUA CANELO, 2019, p. 178).

Desgarrar-se do regime ocularcêntrico significa proporcionar novas possibilidades de interpretações da realidade, atentando-se a outras percepções e limites. Assim, a proposta desta leitura consiste em, além de explorar outras sensibilidades, questionar a própria noção de olhar, que não é articulada nos objetos de estudo de forma condizente ao ocularcentrismo. Nessa borda do sentido é que se faz operar o “olhar oblíquo”, termo que dá título ao trabalho e remonta a uma das mais célebres descrições da literatura brasileira: os olhos de Capitu. O teor enigmático dos olhos da personagem de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, tematizado em uma das obras mais canônicas do século, vigora nas descrições “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” e “olhos de ressaca”.

Para Rodolfo Franconi (2006), desenvolvedor da noção do olhar oblíquo enquanto uma categoria cultural, o termo diz respeito ao modo como o “sujeito”

---

<sup>11</sup> “A ordem ocularcêntrica, estabelecida em nossa cultura desde os tempos clássicos, depositou todo o seu potencial cognitivo no órgão da visão, o olho. Esse regime, que se baseia na supremacia da ordem visual como dispositivo de aproximação do mundo, construiu um paradigma epistemológico que equaciona visão e conhecimento, estabelecendo o sentido da visão como sistema hegemônico de percepção. Dessa forma, a visão, conhecida como ‘o mais nobre dos sentidos’, exerce há séculos sua soberania como modelo de compreensão da realidade.” (PASCUA CANELO, 2019, p. 182, tradução nossa).

<sup>12</sup> “a manifestação daquele olhar de outro ângulo que o discurso feminino precisava para se opor a um regime ocularcêntrico de raízes masculinas.” (PASCUA CANELO, 2019, p. 178, tradução nossa).

elabora o “outro”. Dessa forma, Franconi examina as representações do “outro” considerando as generalizações e preconceitos que transpassa do “eu” que olha. É um recurso epistemológico em que

O “outro”, pode-se dizer, sempre será obliquamente percebido. Os indivíduos se vem com olhar enformado pela cultura a que pertencem. Ver inocentemente, portanto, é impossível. Por isso, o “olhar oblíquo” pode ser entendido como uma categoria cultural implícita, isto é, uma condição intrínseca de perceber-se o “outro”. Por outro lado, essa *alteridade*, inerente a todo sujeito cultural, manifesta-se objetiva e concretamente diante da *diferença*, ou seja, quando o “eu” pertence a um contexto homogêneo defronta-se com o “outro”, individual ou coletivo, heterogêneo. (FRANCONI, 2006, p. 106)

Dizer que o outro sempre é percebido de forma oblíqua, significa dizer, portanto, que quem o observa faz imperar, naturalmente, seu conhecimento e suas experiências prévias. Conceber que o outro sempre será vislumbrado de modo atravessado, implica uma análise, então, de como essa obliquidade é imposta, se de forma excludente/marginalizante, ou inclusiva/empática, já que parte de quem vê, e não de quem é visto.

Há de se considerar, assim sendo, que esses “olhares do outro” podem ser muitos. O primeiro e que merece maior destaque a fim de análise é o olhar da autoficção, que transforma as escritoras em outras: as personagens. Nesse ínterim, já existem muitos jogos de olhares, as autoras olhando as personagens, as personagens, de dentro do romance, olhando as personagens que lá criaram. Mas os olhares oblíquos que incita Franconi são mais externos, podendo-se pensar, assim, nos olhares dos outros incidindo sobre elas; das demais personagens com quem compartilham a realidade diegética, dos países estrangeiros incidindo olhares estranhos sobre elas, da animalidade que elas experienciam quando são desumanizadas frente às limitações, do olhar da própria pesquisadora – brasileira, ou seja, vivente de outra cultura – que elabora este trabalho. E é especialmente este último que guia a mirada que enforma este trabalho.

Outra forma de questionar o regime ocularcêntrico é questionar o mundo das aparências. No mundo das aparências e dos padrões de beleza rigorosamente estabelecidos, a cegueira pode ser considerada uma das deficiências mais atingidas. Ainda se pensada sob a lógica capitalista, que lucra com os produtos reverenciados pelo culto à beleza padrão, percebe-se uma

sociedade em que o aspecto visual predomina e é responsável por movimentar um mercado altamente lucrativo. Nesse aspecto, a “ausência do ver” ou o “ver de outro modo” caminha na direção contrária deste mercado consumista, uma vez que desvaloriza os bens materiais que poderiam concorrer na transformação do corpo e da aparência. Sendo as mulheres as principais atingidas pela violência do culto ao corpo “perfeito”, renunciar ao padrão estético estabelecido é também, alterando essa lógica, uma subversão ao sistema. Nesse sentido, as personagens estudadas caminham rumo à reconquista política de seus corpos naturais, assumindo a forma como eles realmente são.

A literatura atual, acompanhando o movimento contemporâneo de liberdade dos corpos, muito tem contemplado a renúncia estética dos padrões de beleza. No conto “Las cosas que perdimos en el fuego ” (2016), de Mariana Enríquez, por exemplo, último conto da coletânea de mesmo título, há um questionamento social e político sobre como as mulheres são afetadas pelos padrões sociais de beleza. O conto inicia na cena em que há uma mulher pedindo dinheiro no metrô, uma mulher com o rosto completamente desfigurado por queimaduras. Tendo apenas um olho – trazendo a simbologia do único olho, o olho que tudo vê – ela caminha livremente pelos vagões, com sua boca de réptil, contando sua história: havia sido queimada pelo marido. Frente à recorrente repetição da queima de mulheres, que inclusive eram acusadas de tal ato contra si próprias, o conto narra um fenômeno que passa a acontecer nas cidades argentinas: as Mulheres Ardentes providenciam fogueiras clandestinas para atear fogo em seus corpos. A crítica do conto, além de denunciar os altos índices de feminicídio, discorre sobre a noção de beleza que violenta as mulheres tanto física quanto psicologicamente. Agora, monstruosas, finalmente essas mulheres gozam de suas liberdades.

Dentre tantos aspectos – interpretativo, político, estético – o olhar é também o meio pelo qual se exprimem afetos e sentimentos, é um sentido sensível. O olho pode ser o órgão do julgamento e da primeira impressão, esta, muitas vezes, precipitada e equivocada. Mas também pode ser o órgão do acolhimento, das emoções, das sensibilidades e sutilezas; não à toa dos olhos saem as lágrimas.

Com relação à afetividade expressa no olhar, pode ser mencionado o conto “Olhos D’água”, de Conceição Evaristo. Questionando-se a todo momento

qual é a cor dos olhos da mãe, inquieta por não conseguir se lembrar, o conto narra o momento em que a protagonista retorna à cidade em que nasceu para buscar a cor dos olhos da mãe. Na viagem, regressa à sua família e revive lembranças da infância em que, apesar de muitas dificuldades, de passarem fome principalmente, lembra-se da mãe abrindo um mundo de beleza e poesia como forma de enfrentamento da dura realidade que viviam. Não se lembra dos olhos da mãe porque viviam cheios d'água, cegados por sentimentos que criaram, como raízes, o olhar apaixonado pela vida que carrega a protagonista.

Os contos assinalam representações contundentes da força e da intensidade provenientes do olhar oblíquo. No entanto, ainda faz-se importante estabelecer um contraponto sobre o tom que se deseja dar à obliquidade. Considerando que a primeira aparição do termo se dá na definição de José Dias sobre os olhos de Capitu, ou seja, a visão da personagem masculina sobre a mulher, a obliquidade é posta como algo tortuoso em um sentido negativo, algo fugidio e duvidoso. Vale-se notar, contudo, a paradoxalidade no discurso do agregado e posteriormente de Bentinho que, ao adotar o termo sugerido para referir-se a amada, faz imperar sobre ela um olhar precipitado e preconceituoso.

Ao evocar-se passagens literárias que dizem respeito ao olhar e suas subjetividades, não se escapa à mente Ana, do conto “Amor” (1998) de Clarice Lispector. A imagem do cego que masca chicletes parado no ponto de ônibus afeta Ana de tal maneira que inunda a personagem por um excesso de consciência e é responsável, inclusive, por alterar seus caminhos.

Na literatura portuguesa, Alberto Caeiro exclama: “O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...” enquanto Bernardo Soares – ambos heterônimos de Fernando Pessoa – escreve: “o que vemos, não é o que vemos, senão o que somos”.

Seríamos, então, fruto de nossa visão? Ou, pelo contrário, quem somos formaria nosso modo de ver o mundo? Conseguiríamos nos imaginar prescindindo da visão? Desses questionamentos surge uma das funções que se acredita exercer a literatura: proporcionar ao leitor outro olhar. Assim, chega-se a pretensão desta pesquisa: abrir margem para que outros olhares se entrecruzem com os que alcançamos nestas linhas e, com elas, possam expandir-se.

## 2.1 OLHAR: SABER E PODER

Se escrever é escolher onde olhar, e olhar está intrinsecamente ligado à noção de conhecimento, retoma-se o que pode ser entendido como uma das funções da literatura: tornar visível, conhecido. Nesse sentido, o olhar na literatura ilumina perspectivas diferentes das que se pode alcançar sozinhos, apresentando novos pontos de vista, novos olhares de alteridade e formas de interpretar o mundo. Entre *El cuerpo en que nací* e *Sangre en el ojo*, o olhar defeituoso é o que primeiro salta aos olhos e, instigado por essas condições oculares particulares, o(a) leitor(a) passa a refletir sobre as nuances do olhar e pensar o que influencia o seu próprio olhar.

O que influenciaria, num primeiro momento, o olhar investigativo? Pode-se pensar na exposição do objeto à luz, no quanto dele está perceptível, evidente; em se tratando de uma pesquisa acadêmica, poder-se-ia relacionar ao quanto se tem de referências teóricas, reflexões amadurecidas, conhecimentos sobre o tema. Mas Lucina, a protagonista de *Sangre en el ojo*, alerta: estando quase cega e estagnada na escrita da tese, sofre com o desamparo da academia e com a ausência de qualquer assistência por parte de seus professores e colegas, questionando a falsa acepção que se tem culturalmente de que só é possível conhecer através da visão. “Quizá pensaban que sin ojos ya no era posible pensar. ¿Pensarían que para pensar era necesario estar al tanto de la última teoría?”<sup>13</sup> (MERUANE, 2016, p. 154).

Glória Anzaldúa (2000), em carta direcionada às mulheres escritoras do terceiro mundo – mulheres de cor, índias, lésbicas, chicanas – escreve sobre as dificuldades a serem superadas para que as mulheres reconheçam a legitimidade de seus discursos, reconhecendo os incontáveis entraves que barram a visibilidade e a existência das mulheres – e de forma mais contundente as mulheres de cor – dizimadas pelo patriarcado. Oferece uma perspectiva epistemológica:

Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso. Sintam seu caminho sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades

---

<sup>13</sup> “Talvez pensassem que sem olhos não era mais possível pensar. Será que pensavam que para pensar era preciso estar por dentro da última teoria?” (MERUANE, 2018, p. 160).

personais e sociais – não através da retórica, mas com sangue, suor e suor. (ANZALDÚA, 2000, p. 235)

Cultivando um olhar de alteridade, é interessante pontuar que o primeiro ímpeto desta pesquisa foi estudar a representação da cegueira nessas obras. No entanto, apesar das condições singulares que as protagonistas apresentam, e de certamente situarem-se em uma das 66 definições registradas pela Organização Mundial da Saúde (OMS) para cegueira, que engloba os mais diversos graus da chamada “visão subnormal”, nenhuma delas é completamente invidente. Isso nos fez reelaborar o foco para, ao invés da cegueira, o olhar.

Essa mudança de paradigma foi um alerta para o perigo de incorrer em perspectivas capacitistas – discriminação sociocultural dos corpos que desviam à norma – que facilmente converteria as narradoras em vítimas e corroboraria para que novamente fossem relegadas à margem. Em *Zona Ciega* (2021) a autora de *Sangre en el ojo* assume ter tomado consciência da necessidade de evitar o risco: “Cómo evitar convertirse en víctima de su situación. Cómo invertir la circunstancia a su favor y a favor, asimismo, de una escritura que dé cuenta de ese momento suyo.”<sup>14</sup> (MERUANE, 2021, p. 36).

Diferentemente disso, visa-se compreender como ter um olhar defeituoso e apresentá-lo dessa forma, assumindo suas imperfeições – pois, seguindo o que defende Guadalupe Nettel, “cuando asumes que eres imperfecto, puedes apreciar lo que tienes sin tratar de tapar el sol con un dedo.”<sup>15</sup> (NETTEL, 2015) – não somente representa uma aceitação de seus corpos, falhas e enfermidades como sendo naturais e possibilidades de existência, como simboliza uma força de resistência, uma forma potente de desafiar o olhar hegemônico patriarcal.

A ideia que Lucina evidencia da suposta relação indissociável entre o olhar e o pensamento, acompanha a humanidade desde a Grécia Antiga, quando Aristóteles argumenta que ver é tomar conhecimento.

Mas, o que é ver? Porque Aristóteles escreve *ideín* da raiz indo-européia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o

<sup>14</sup> “Como evitar converter-se em vítima de sua situação. Como inverter a circunstância a seu favor e a favor, além disso, de uma escrita que dê conta desse seu momento” (MERUANE, 2021, p. 36, tradução nossa).

<sup>15</sup> “Quando você assume que é imperfeito, pode apreciar aquilo que tem sem tentar tapar o sol com a peneira” (NETTEL, 2015, tradução nossa).

que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* – e, no latim, da mesma raiz, *video* – ver, olhar, perceber – e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (CHAUÍ, 1988, p. 35)

Se para o filósofo grego, conforme apresenta Chauí (1998), a busca pelo saber é da natureza do homem – uma vez que é adquirido através das sensações que lhe causam prazer, principalmente a sensação da visão, e acontece de forma instintiva – para a filosofia contemporânea, a busca pelo conhecimento é uma forma de estabelecimento e manutenção das relações de poder.

Para Michel Foucault, o conhecimento tem função de disciplina e controle. Sendo materializado através do discurso, ou seja, de práticas enunciativas como a fala e a escrita, o conhecimento enquanto parte fundante e essencial às relações de poder tem papel central nos mecanismos de engendramento dos corpos na norma social. Para ele, a produção do discurso, ou seja, do conhecimento, é “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade” (FOUCAULT, 2005, p. 9). Assim, compreende-se que o discurso é controlado por uma série de mecanismos de produção e circulação que tem o intuito de enquadrá-lo em uma norma.

Fazendo um silogismo em que ver é igual a conhecer e conhecer é igual a poder, pode-se inferir o porquê do sentido da visão ser o mais privilegiado na cultura contemporânea, com o chamado ocularcentrismo – noção que defende a superioridade da visão como forma de conhecer e estudar o mundo. Para Pascua Canelo, “si bien el ocularcentrismo nunca ha perdido su condición de régimen imperante, sí es cierto que en los últimos tiempos está experimentando un nuevo apogeo de sus dogmas ligado a lo que se ha denominado el ‘giro visual’”<sup>16</sup> (PASCUA CANELO, 2019, p. 182).

O giro visual a que se refere a estudiosa diz respeito a uma série de objetos estéticos que vêm sendo produzidos nos últimos anos na América Latina

---

<sup>16</sup> “Embora o ocularcentrismo nunca tenha perdido seu *status* de regime vigente, é verdade que nos últimos tempos vive um novo apogeu de seus dogmas ligados ao que se convencionou chamar de ‘virada visual’ (PASCUA CANELO, 2019, p. 182, tradução nossa).



que constituem as chamadas “poéticas do olho”. A teórica, que analisa também as obras estudadas nesta pesquisa, elenca uma série de outras produções literárias escritas por mulheres que trabalham com o olho enfermo como elemento central da trama. Dentre elas, o romance autobiográfico *Un ojo de cristal* (2014) de Miren Agur Meabe, *El nervio óptico* (2017) da argentina María Gainza (que integra a mesma coleção “Narrativas Hispánicas” publicada pela editora Anagrama em que está a obra de Nettel), *El trabajo de los ojos* (2017) de Mercedes Halfon; além dos ensaios *Ojos y capital* (2015) de Remedios Zafra, *El ojo y la navaja* (2019) de Ingrid Guardiola e *Ojos que no ven* (2019) de Paz Errázuriz y Jorge Díaz. Essas narrativas têm em comum a centralização no olho patológico para reivindicar o poder regulador dos corpos. Os sistemas políticos que tentam enquadrar os corpos em uma norma tornam alvo os corpos enfermos ou desviantes desta, culminando na problemática central da biopolítica.

A biopolítica, termo desenvolvido por Michel Foucault, diz respeito às práticas contemporâneas de decidir sobre a vida e a morte, controlando e regulando as vidas individuais em prol do funcionamento da engrenagem social. Para Foucault, esse poder disciplinatório sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII e foi dividido em duas formas. A primeira, centrada no corpo enquanto máquina, está focada no seu adestramento, na extorsão de suas forças, no crescimento de sua utilidade e docilidade e “na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano.” (FOUCAULT, 1988, p. 102). A segunda incidência do poder disciplinatório, de acordo com o filósofo, centrou-se no corpo-espécie, naquele transpassado pela mecânica do ser vivo e que serve como suporte dos processos biológicos, a saber, taxas de natalidade e mortalidade, expectativa de vida, proliferação e as condições que causam a variação nesses índices: “tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma bio-política da população.*” (FOUCAULT, 1988, p. 102).

A contraproposta das narrativas trabalhadas consiste na desestabilização desses poderes regulatórios. A exemplo disso, conforme Meruane (2021), menciona-se o fato de o trabalho que realizou com a enfermidade em seu romance autoficcional propôs a acepção de que só é possível atingir a plena humanidade na enfermidade. Segundo ela, essa foi a aposta do romance:

“destituir la salud de su privilegio, destruir la divisoria entre sanos y enfermos, hacer de la enfermedad la norma.”<sup>17</sup> (MERUANE, 2021, p. 81).

Guadalupe Nettel, numa aposta literária que caminha nesse mesmo sentido, também desestabiliza as fronteiras entre os conceitos de enfermidade e de saúde, introduzindo, no centro da narrativa, a visão defeituosa. Concebendo que esse trabalho realizado por elas parta da enfermidade do olho, especificamente, retoma-se o que Pascua Canelo argumenta sobre a visão:

la vista se haya configurado históricamente como el más noble y fiable de los sentidos – solo habría que pensar en que cuando nos enseñan los cinco sentidos su orden descendente es vista, oído, olfato, gusto y tacto –. Es por ello que el sentido de la vista se ha visto sometido a un proceso disciplinatorio mayor, en la medida en que los modos de ver y de mirar implican también los modos de estar en el mundo y en el cuerpo social.<sup>18</sup> (PASCUA CANELO, 2021, p. 88)

Essa hierarquização dos sentidos faz com que seja necessária uma narrativa de subversão da norma em prol da liberdade de existência dos corpos com deficiências, ainda mais em se tratando de corpos com deficiências visuais. Em *El cuerpo en que nací e Sangre en el ojo* essa potência narrativa reside justamente em problematizar, expor e elaborar, portanto, perspectivas a partir da visão, sentido no qual incidem os mais rígidos processos disciplinatórios.

Como se pode perceber, o controle sob as protagonistas atravessa suas existências em três instâncias: seus corpos femininos, seus corpos enfermos e seus discursos. As personagens escapam à normatização por conta de suas enfermidades, mas, principalmente, por voltar um olhar ativo às representações de seus corpos. Além do controle a seus corpos femininos e enfermos, é marcante também o controle que se apresenta no questionamento de sua influência enquanto figuras discursivas de autoridade: professoras e escritoras, profissões em que a relação entre visão e conhecimento parece se acirrar em proporções ainda maiores.

---

<sup>17</sup> “retirar a saúde de seu privilégio, destruir a divisão entre saudável e doente, fazer da doença a norma.” (MERUANE, 2021, p. 81, tradução nossa).

<sup>18</sup> “a visão tenha se configurado historicamente como o mais nobre e confiável dos sentidos – basta pensar que quando nos ensinam os cinco sentidos, sua ordem descendente é visão, audição, olfato, paladar e tato –. É por isso que o sentido da visão tem sido submetido a um processo disciplinar maior, pois os modos de ver e olhar implicam também os modos de estar no mundo e no corpo social.” (PASCUA CANELO, 2021, p. 88, tradução nossa).

Compreendendo o olhar enquanto ferramenta através da qual se adquire o conhecimento, pensa-se em um conhecimento subversivo, desinteressante ao capitalismo que impõe um padrão aos corpos. Dessa forma, o questionamento das obras carrega consigo uma série de outras acepções estabelecidas pelo pensamento hegemônico, a negligência ao mundo das aparências, o olhar aos corpos deficientes, o exercício feminista de outridade.

O saber enquanto fundante nas relações de poder pode ter impactos positivos ou negativos, a depender de quem possui o poder e de quem sofre tais impactos. Se o que se tem em posições de alto poder são corpos considerados “perfeitos”, corre-se o risco de o conhecimento ser sobre e voltado apenas a corpos semelhantes; como consequência, o corpo que se destaca por ser diferente desse padrão não é conhecido pelos outros e talvez nem por si próprio, o que pode dificultar em muito que se chegue às mesmas posições de autoridade.

## 2.2 CEGUEIRA COMO METÁFORA

Além de ser entendida literalmente, a cegueira também pode ser interpretada como uma metáfora que traz consigo uma gama de estereótipos que acompanham a figura do cego na tradição literária. De acordo com o Jaime Ginzburg (2003), a cegueira na literatura pode ser abordada por meio de dois aspectos: através de uma abordagem da experiência, “caracterizada pelo limite, pela exposição do ser humano à fronteira do inumano, da incomunicabilidade, da impossibilidade de viver senão em uma condição trágica” (GINZBURG, 2003, p. 57); ou através de uma abordagem indireta, que a coloca como metáfora, associando-a aos limites do conhecimento, à ilusão e à incerteza. Simbolicamente, conforme o *Dicionário de Símbolos* (2015), a busca pela palavra cego resulta na seguinte definição:

Ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais. O cego participa do divino, é o inspirado, o poeta, o taumaturgo, o *Vidente*. (CHEVALIER, GHEERBRANT 2015, p. 218)

Quando não relegado à ignorância e à escuridão, portanto, ao cego é atribuída uma série de poderes e sensibilidades extra-humanas como forma de suprir a ausência do sentido da visão, ganhando acesso a um suposto mundo divino e inacessível aos videntes. Na tradição literária, corroborando com a ideia apresentada, Guadalupe Nettel ressalta que “Uno de los más grandes *clichés* es el que presenta al ciego dotado de poderes sobrenaturales o con un sexto sentido ilimitado. Dios compensa su tragedia con una sabiduría y una sensibilidad excepcionales.”<sup>19</sup> (NETTEL, 2020).

Compartilhando dessa concepção idealizada do cego ou do quase-cego, Jorge Luis Borges, renomado escritor argentino, relata na conferência “La ceguera” (1995) que sua experiência própria se desenvolveu de forma modesta, porque atingiu um olho completamente e o outro apenas parcialmente. Para ele, que afirma não ter se “acovardado” diante da cegueira, o mundo do cego não é a noite que se supõe. Conta que, além dele, seu pai e sua avó também morreram cegos: “ciegos, sonrientes y valerosos, como yo también espero morir. Se heredan muchas cosas (la ceguera, por ejemplo), pero no se hereda el valor. Sé que fueron valientes.”<sup>20</sup> (BORGES, 1995, p. 97). A cegueira de Borges, estilizada e romantizada em sua literatura, deve ser encarada como um estilo de vida na vida dos homens, sendo uma das múltiplas formas corporais de ser e estar no mundo.

Lina Meruane, no segundo ensaio de *Zona Ciega* (2021), o qual alude à *Sangre en el ojo*, comenta sobre o percurso de desenvolvimento da obra que vai desde reunir motivações que a fizeram escrever até desenvolver uma série de referências sobre a literatura de cegueira que recolheu durante muitos anos. Incitando a discussão do pronunciamento de Borges, questiona a diferença da utilização da metáfora da cegueira na literatura quando se trata de uma mulher:

me pregunto: ¿es verdadera *valentía* narrar un hecho cuando no hay alternativa? ¿Por qué llamar *valiente* al relato de la pérdida masculina? En los hombres cualquier pérdida adquiere un carácter épico y el enfrentarla se entiende como evidencia de un heroísmo que no se opone sino que se *añade* a la valoración

<sup>19</sup> “Um dos maiores clichês é o que apresenta o cego dotado de poderes sobrenaturais ou com um sexto sentido ilimitado. Deus compensa sua tragédia com uma sabedoria e uma sensibilidade excepcionais.” (NETTEL, 2020, tradução nossa).

<sup>20</sup> “cego, sorridente e corajoso, como eu também espero morrer. Muitas coisas são herdadas (cegueira, por exemplo), mas o valor não é herdado. Eu sei que eles foram corajosos.” (BORGES, 1995, p. 97, tradução nossa).

literaria. Pero valentía es una palabra que rara vez se le adjudica a una mujer y aún más raramente a una mujer que declara su sufrimiento o lo transpone en su obra. Firmado por una escritora el mismo atrevimiento es considerado demasiado subjetivo (un tema privado sin rango público) o meramente corporal (un metafórico mirarse al ombligo).<sup>21</sup> (MERUANE, 2021, p. 44)

Considerando esses dois aspectos apresentados, positivo e negativo, que oscilam na simbologia do cego, e ampliando para o segundo argumento de Ginzburg, em que o estudioso evoca a condição trágica inerente à cegueira, é possível evocarmos a tragédia grega de Édipo. A cegueira como punição aos atos mais terríveis, como o parricídio e o incesto que cometeu o herói. Diante da impossibilidade de ver a realidade, tendo matado seu pai e estado com sua mãe, Édipo arranca seus próprios olhos como forma de reparação simbólica por não ter tido conhecimento da realidade.

Na tragédia grega há outra personagem cega, Tirésias. Nessa narrativa, o homem recebe a cegueira como um castigo dado por Atena por ter violentado duas mulheres. Em compensação ao castigo, recebe também dos deuses o dom da profecia, tornando-se a importante figura do oráculo que é consultado por Édipo. Nesse sentido, ainda que seja uma condição trágica, essa personagem acaba por ter suas possibilidades aumentadas por esse dom, e não apenas figurando o limite imposto pela ausência do sentido. Aqui nota-se, na mesma narrativa, um exemplo de como a cegueira pode ser abordada de formas completamente distintas.

Na conferência “Ciegos literarios”, Guadalupe Nettel aponta para o fato de que os cegos são primeiramente venerados por seus conhecimentos e depois satanizados; segundo ela, é possível inferir que a “fascinación causada por el ciego se debe a que está excluido del mundo de las apariencias. Está menos

---

<sup>21</sup> “Eu me pergunto: é verdadeira coragem narrar um evento quando não há alternativa? Por que chamar a história da perda masculina de corajosa? Nos homens, qualquer perda adquire um caráter épico e enfrentá-la é entendido como evidência de um heroísmo que não se opõe, mas se soma à valorização literária. Mas bravura é uma palavra que raramente é dada a uma mulher e ainda mais raramente a uma mulher que declara seu sofrimento ou o transpõe para seu trabalho. Assinada por um escritor, a mesma audácia é considerada muito subjetiva (um sujeito privado sem status público) ou meramente corpórea (um metafórico olhar para o umbigo).” (MERUANE, 2021, p. 44, tradução nossa).

expuesto a las distracciones superfluas y tiene más tiempo para la contemplación interior.”<sup>22</sup> (NETTEL, 2020).

Na narrativa de Lina, em que a cegueira surge inesperadamente e toma grandes proporções em sua realidade, essa também pode ser concebida, para se limitar aos fatos, como uma tragédia. Nascida no Chile e estudante de culturas no exterior, a protagonista tem ameaçada pela cegueira sua precária estabilidade acadêmica de estudante estrangeira e, mais do que isso, tem também ameaçada a sua vida profissional, pois, seguindo carreira de escritora, teme que a perda da visão a impeça de escrever daquele momento em diante. O drama da personagem se torna tão intenso e angustiante em meio às incertezas, e pelo fato de que não há nada que ela ou os médicos possam fazer para ajudá-la, que em certo momento assume: “Yo soy la heroína que se resiste a su tragedia, pensé, la heroína que busca desquiciar el destino con sus propias manos.”<sup>23</sup> (MERUANE, 2016, p. 130), ainda que nada pudesse fazer para modificar sua condição médica.

Em contrapartida, a cegueira na obra de Nettel ocorre de forma distinta, uma vez que a protagonista traz de nascença a deficiência no olho direito e tem desde sempre sua visão de mundo permeada por ela. Sendo assim, certamente é algo que altera sua relação com o mundo, mas não acontece de forma imediata e trágica como em *Sangre en el ojo*, dado que a personagem nunca conheceu realidade distinta à que possui.

Por conta do olho deficiente, a protagonista de Nettel é obrigada a realizar uma série de exercícios repetitivos e a usar um curativo que tampava o olho saudável durante a maior parte do dia. Submetida a esse ritual corretivo desde muito pequena, a protagonista tem uma relação com o entorno muito singular e diferente das outras crianças. Nessa época, dividia o dia em dois momentos, o matinal, em que se sobressaía a percepção de sons e cheiros e o vespertino, que considerava libertador por ser o momento em que podia tirar o curativo. Na companhia de seus pais, visitou oftalmologistas em diversas cidades do México, seu país de origem, e também em cidades do exterior, mas em nenhuma dessas

---

<sup>22</sup> “a fascinação causado pelo cego se deve ao fato dele estar excluído do mundo das aparências. Ele está menos exposto a distrações supérfluas e tem mais tempo para contemplação interior.” (NETTEL, 2020, tradução nossa).

<sup>23</sup> “Eu sou a heroína que suporta sua tragédia, pensei, a heroína que procura alterar o destino com as próprias mãos.” (MERUANE, 2018, p. 135).

visitas obteve uma resposta positiva em relação à possibilidade de transplante, postergando em todas as vezes a solução para um futuro em que a medicina fosse capaz de realizar a operação. Aqui, fica evidente o controle biomédico de que trata Foucault.

Como não convivia com as outras crianças e passava a maior parte do tempo sozinha em algum canto escondido do pátio da escola e do condomínio em que vivia, desenvolveu cedo o hábito da leitura como um refúgio para a sua solidão. E não demorou para que passasse da leitura assídua para a escrita. De acordo com ela, há pessoas “a las que obligan durante su infancia a estudiar un instrumento de música o a entrenarse para competiciones de gimnasia, a mí se me entrenaba a ver con la misma disciplina con que otros preparan su futuro como deportistas.”<sup>24</sup> (NETTEL, 2011, p. 15). A partir do exposto, compreende-se que esse “treinar a ver com disciplina” alterou radicalmente sua visão do mundo, uma vez que não é espontâneo, mas algo a se treinar e, portanto, conquistar.

Durante esos días visitamos también la Galería Nacional de Arte. Recuerdo en particular una gran exposición de retratos de Picasso y de Braque. Me fijé en aquellas mujeres asimétricas que ambos representaban y cuya belleza radicaba precisamente en ese desequilibrio. Pensé mucho en la ceguera como posibilidad.<sup>25</sup> (NETTEL, 2011, p. 194)

Pensar a cegueira como possibilidade requer que se tenha em mente o questionamento: possibilidade de quê? É notório nas duas narrativas estudadas que o quadro clínico em que se encontram essas mulheres não é otimista. Desde o começo *El cuerpo en que nació* a narradora esclarece que, apesar dos diversos médicos que consultou em Nova York, Los Angeles, Boston, Barcelona e Bogotá, não houve quem cogitasse a possibilidade de um transplante de córneas, postergando a solução para um futuro hipotético. Entretanto, apesar disso, Nettel ressignifica a noção de olhar. Para Cándenas e Guzmán (2017), Nettel joga, “retórica y semánticamente con la noción de mirada, revistiéndola de un nuevo significado que permite encontrar en estos cuerpos una nueva noción de belleza

---

<sup>24</sup> “Há pessoas que são obrigadas durante sua infância a estudar um instrumento musical ou treinar para competições de ginástica, a mim me treinavam a ver com a mesma disciplina com que os outros preparavam seu futuro como esportistas.” (NETTEL, 2013, p. 17).

<sup>25</sup> “Durante esses dias visitamos também a Galería Nacional de Arte. Lembro em particular de uma grande exposição de retratos de Picasso e de Braque. Me fixei naquelas mulheres assimétricas que ambos representavam e cuja beleza radicava precisamente nesse desequilíbrio. Pensei muito na cegueira como possibilidade.” (NETTEL, 2013, p. 211).

no estereotípica, que se relaciona más con el interior que con el exterior.”<sup>26</sup> (CÁNDENAS, GUZMÁN, p. 1).

Também em *Sangre en el ojo* as expectativas não são esperançosas, conforme expõe a narradora após seu médico comentar sobre os transplantes em fase experimental, ela não se encaixava em nenhuma hipótese de experimentos, pois “o era demasiado joven, yo, o las venas demasiado gruesas, o el procedimiento demasiado riesgoso. Había que esperar a que se publicaran los resultados en revistas especializadas y que el gobierno aprobara las nuevas drogas.”<sup>27</sup> (MERUANE, 2016, p. 14).

Como foi possível constatar, a possibilidade que se sugere não é de que as personagens retomem a visão por completo. A cegueira como possibilidade gira em torno, então, da possibilidade de enxergar o mundo de outra forma, da forma marginal que conhecem. Mais do que isso, a possibilidade é a da resistência, como coloca a feminista Maria Lugones: “Quando penso em mim mesma como uma teórica da resistência, não é porque penso na resistência como o fim ou a meta da luta política, mas sim como seu começo, sua possibilidade.” (LUGONES, 2014, p. 940), argumento este, da resistência, que será retomado mais adiante.

Trazendo dados institucionais, a Organização Mundial da Saúde (1996, p. 21) define por deficiência “problemas nas funções ou nas estruturas do corpo, como um desvio significativo ou uma perda”. Nesse sentido, o indivíduo enfermo apresenta-se, conforme termos biopolíticos de Foucault, entre as vidas que estão por abandonar. Isso se dá principalmente pelo fato de o sistema capitalista, que preza o lucro e a eficiência dos corpos dóceis, úteis e produtivos, excluir aqueles que não se enquadram nos padrões de produtividade. Além disso, excluir aqueles que não consumiriam os bens de consumo voltados para a transformação do corpo e da aparência, supostamente afetados pela ausência do ver. Além dos cegos, há uma gama de categorias que se depara com essa exclusão: mulheres, negros, idosos, homossexuais e todos aqueles que, em

---

<sup>26</sup> “retórica e semanticamente com a noção de olhar, revestindo-o de um novo significado que permite encontrar nestes corpos uma nova noção de beleza não estereotipada, que se relaciona mais com o interior do que com o exterior” (CÁNDENAS; GUZMÁN, 2017, p. 1, tradução nossa).

<sup>27</sup> “ou era jovem demais, eu, ou as veias eram grossas demais, ou o procedimento arriscado demais. Era preciso esperar que os resultados fossem publicados em revistas especializadas e que o governo aprovasse os novos medicamentos.” (MERUANE, 2018, p. 12).



algum momento da história (e da atualidade), foram considerados o “outro” sistemático (GIORGI, 2016).

A antropóloga brasileira Débora Diniz, em *O que é deficiência* (2007), aponta para a inversão da noção de deficiência (uma criação discursiva do século XVIII): de um corpo fora da norma para um corpo que representa um modo de ser e estar no mundo; uma inversão revolucionária para a literatura acadêmica. O termo “anormalidade” carrega um julgamento estético decorrente de um valor moral sobre os estilos de vida e só existe quando é colocado em comparação com um “corpo normal”. Para ela, a afirmação da deficiência como um estilo de vida não é exclusiva da medicina, é também uma afirmação ética desafiadora dos padrões do normal e do patológico.

O modelo médico de compreensão da deficiência assim pode catalogar um corpo cego: alguém que não enxerga ou alguém a quem falta a visão – esse é um fato biológico. No entanto, o modelo social da deficiência vai além: a experiência da desigualdade pela cegueira só se manifesta em uma sociedade pouco sensível à diversidade de estilos de vida. (DINIZ, 2007, p. 4)

Essa insensibilidade frente à diferença reforça uma estrutura social que oprime a pessoa com deficiência, uma vez que, assim como outras formas de opressão, como as de raça e gênero – ainda que em medidas diferentes – essa também usa do ideal de corpo para segregar o corpo deficiente. Nesse sentido, para Diniz, os estudos culturais e feministas já consolidados unem-se aos estudos da deficiência e desafiam a hegemonia biomédica. A partir desse debate, portanto, a deficiência deixa apenas do campo do diagnóstico médico e passa a ser pauta no debate político.

Se para o modelo médico o problema estava na lesão, para o modelo social, a deficiência era o resultado do ordenamento político e econômico capitalista, que pressupunha um tipo ideal de sujeito produtivo. Houve, portanto, uma inversão na lógica da causalidade da deficiência entre modelo médico e o social: para o primeiro, a deficiência era resultado da lesão, ao passo que, para o segundo, ela decorria dos arranjos sociais opressivos às pessoas com lesão. Para o modelo médico, lesão levava à deficiência; para o modelo social, sistemas sociais opressivos levavam pessoas com lesões a experimentarem a deficiência. (DINIZ, 2007, p. 7)

Nas obras aqui analisadas, pode-se inferir que as duas protagonistas compartilham tanto da noção médica (pela doença incidir de forma literal em seus corpos) quanto da noção social que oprime. Ademais, “el biopoder atraviesa de manera más acusada los cuerpos de las mujeres, cuyas vidas administra, jerarquiza y somete doblemente a los mandatos sociales.”<sup>28</sup> (PASCUA CANELO, 2021, p. 87). Há momentos narrativos que evidenciam essa questão.

Em *El cuerpo en que nació*, houve uma época em que a mãe da protagonista, engajada nos ideais socialistas, levou seus filhos para viver em uma comuna. Além do objetivo de viver em uma sociedade que foge à regra do modelo capitalista, conta a personagem que a verdadeira função daquele lugar advinha de uma escola para crianças e adolescentes com síndrome de Down, composta por “algunos mexicanos pero sobre todo estadounidenses, cuyos padres no podían – o no querían – cuidar, y que pagaban grandes cantidades de dinero con tal de que otras personas los mantuvieran en medio del desierto.”<sup>29</sup> (NETTEL, 2011, p. 49). Nesse lugar,

Era la primera vez que me enfrentaba a la segregación de personas “diferentes” o, como suele decirse todavía, “con algún defecto”. Me dije que quizás, de haber nacido en esa comuna, a mí también me hubieran puesto en una casa aparte, lejos de esos otros niños, los “normales” que trabajaban como bestias para integrarse a su sociedad; esos niños que desde mi llegada a la granja no habían dejado de preguntarme qué me había pasado en el ojo y por qué motivo tenía en su centro una nube tan densa, como de aguacero; esos niños que en el fondo de mi alma compadecía desde la certeza de que, tarde o temprano, mi madre entraría en razón y nos llevaría de vuelta a casa.<sup>30</sup> (NETTEL, 2011, p. 50)

---

<sup>28</sup> “o biopoder atravessa de forma mais explícita os corpos das mulheres, cujas vidas administra, hierarquiza e submete duplamente aos mandatos sociais.” (PASCUA CANELO, 2021, p. 87, tradução nossa).

<sup>29</sup> “algunos mexicanos mas sobretudo estadounidenses, cuyos pais não podiam – ou não queriam – cuidar, e que pagavam grandes quantidades de dinheiro para que outras pessoas os mantivessem no meio do deserto.” (NETTEL, 2013, p. 54).

<sup>30</sup> “Era a primeira vez que me defrontava com a segregação de pessoas “diferentes” ou, como ainda se diz, “com algum defeito”. Me disse que talvez, se tivesse nascido nessa comuna, a mim também me teriam colocado em uma casa à parte, longe das outras crianças, as “normais”, que trabalhavam como bestas para se integrar à sua sociedade; essas crianças que desde a minha chegada na granja não tinham deixado de me perguntar o que tinha me acontecido no olho e por que motivo tinha em seu centro uma nuvem tão densa, como de uma tempestade; essas crianças que no fundo de minha alma se compadecia a certeza de que, cedo ou tarde, minha mãe voltaria à razão e nos levaria de volta para casa.” (NETTEL, 2013, p. 55).

Nota-se que os trechos acima demonstram tanto o caráter econômico da comuna, sendo ela um local caro e acessível apenas para aqueles que têm acesso ao capital, quanto o de segregação, já que ela afasta as pessoas “anormais” das relações sociais. As pessoas ditas normais, contudo, muitas vezes são impedidas de viver sua humanidade, de falhar, como nota-se também neste trecho de *Sangre en el ojo*:

Renuncio a la ciencia y sus posibles explicaciones. Este es un ojo que flaquea, un ojo que cojea, un ojo o dos ojos irreversiblemente enfermos. Y dejo que derramen lágrimas rabiosas y ácidas, y los castigo, a ellos, mis malditos ojos, dejándolos a merced de mis manos que los picotean, los hurgan, los aprietan y los secan sin tomar ninguna precaución.<sup>31</sup> (MERUANE, 2016, p. 160)

A ira de Lina culmina após incontáveis procedimentos cirúrgicos aos quais é submetida para que cessasse o sangramento dos olhos. As intervenções, arranhões, introduções de instrumentos em seu corpo foram insuficientes, pois não levaram à cura e resultaram apenas em procedimentos invasivos. Vivendo frequentemente em hospitais, ela sentia-se como uma prisioneira, “Alguien más me toma del brazo y me amarra una pulsera plástica que lleva mi alias de prisionera.”<sup>32</sup> (MERUANE, 2016, p. 131).

Outro ponto relevante de discussão é a dissidência da medicina entre o Norte e o Sul Global, determinação que fica explícita nas obras, uma vez que as protagonistas de ambas deixam seus países da América Latina em busca da medicina do Norte. A primeira implicação desse fenômeno é o financeiro, pois na obra de Nettel, por exemplo, a mãe da protagonista passa a vida inteira – até que ela completasse dezoito anos – guardando dinheiro para que a cirurgia ocorresse em um hospital renomado na Filadélfia.

Em *Sangre en el ojo* não só essa questão aparece em comum, como Lina tem aversão aos médicos do Chile: “Mejor mi doctor postsoviético que se toma el tiempo de explicarme mis ojos y no salta al cuchillo como esa agresiva

---

<sup>31</sup> Renuncio à ciência e a suas possíveis explicações. Este é um olho que fraqueja, um olho que manca, um olho ou dois olhos irreversivelmente doentes. E deixo que derramem lágrimas raivosas e ácidas, e os castigo, castigo eles, meus malditos olhos, deixando-os à mercê de minhas mãos que os beliscam, cutucam, apertam e secam sem tomar nenhuma precaução. (MERUANE, 2018, p. 167).

<sup>32</sup> “Alguém mais segura meu braço e me amarra uma pulseira de plástico que leva meu apelido de prisioneira.” (MERUANE, 2015, p. 136).

eminencia chilena con un diploma igualmente gringo.”<sup>33</sup> (MERUANE, 2016, p. 69). A temática da doença que abrange essa obra ultrapassa a cegueira repentina de Lina. Aparece tanto no emprego pejorativo de outras síndromes, como quando seu namorado Ignacio, enquanto Lina tenta se adaptar novamente à leitura na sua tentativa de aprender a estar cega, julga: “Deja el walkman, dijo Ignacio, que te estás volviendo autista en esos libros hablados”<sup>34</sup> (MERUANE, 2016, p. 104) embedido de um discurso desinformado e preconceituoso; como também nas menções aos intermináveis antigripais, analgésicos e anti-inflamatórios que usavam indiscriminadamente.

Posta a definição que será adotada de doença e de sua relação com o controle de corpos exercido pelo capitalismo, passa-se a uma análise de como a cegueira pode figurar como metáfora nos romances estudados.

A estudiosa nova-iorquina Susan Sontag, em *Doença como metáfora* (1978 [2007]), analisa os estereótipos e fantasias engendrados em torno da doença na literatura. A teórica constrói seu pensamento a partir da tuberculose e do câncer, sendo a segunda enfermidade o fio condutor de seu raciocínio. Enquanto acometida pela doença, Sontag defende que o estigma social de um corpo adoecido se torna uma complicação tão grande quanto a questão médica. Assim, a autora apresenta algumas formas de metáforas encontradas para representar a enfermidade, todas com um teor determinista e, conseqüentemente, negativo.

Entre os paralelos apresentados estão: a *polis* enquanto organismo, a cidade enquanto um câncer (um lugar de crescimento anormal, antinatural); a desordem social como epidemia; a linguagem de guerra como o discurso do diagnóstico médico e a conotação pejorativa da imigração – como quando um paciente escuta que seu corpo está sendo “atacado” ou “bombardeado” por células disfuncionais; a viagem como exílio dos tuberculosos; a fragilidade do corpo como castigo ou punição divina. Muitas podem ser as metáforas para as doenças que acometem indivíduo e sociedade; doenças essas que devem ser tratadas ou atacadas, que podem ser dolorosas, mas curáveis, ou letais.

---

<sup>33</sup> “Melhor meu doutor pós-soviético, que se dá ao trabalho de me explicar meus olhos e não corre para pegar na faca como essa agressiva eminência chilena com um diploma igualmente gringo.” (MERUANE, 2018, p. 71).

<sup>34</sup> “Tire o walkman, disse Ignacio, que você está virando uma autista com esses audiobooks.” (MERUANE, 2018, p. 107).

A estudiosa acredita que nada é mais punitivo do que dar sentido à doença (que geralmente se apresenta discursivamente com um cunho moralista). Toda doença de manifestação desconhecida e tenebrosa, cujo tratamento não é eficaz, tende a ser saturada de significações. Nesse caso, a doença em si torna-se uma metáfora, torna-se adjetiva; o que remete à doença é indicado como feio ou repugnante. Para a autora, “toda sociedade, ao que parece, precisa identificar uma determinada doença com o próprio mal, uma doença que torne culpadas as suas ‘vítimas’.” (SONTAG, 2007, p. 40). Analisa, ainda, a tuberculose e o câncer conforme a relação de suas metáforas em torno do tempo e do espaço:

A tuberculose é uma enfermidade do tempo; acelera a vida, a realça, a espiritualiza. Em inglês e em francês, a tuberculose “galopa”. O câncer tem antes estágios do que modos de andar; ele é (mais cedo ou mais tarde) “terminal”. O câncer age devagar, de forma traiçoeira: o eufemismo-padrão nos obituários é que a pessoa “morreu após longa enfermidade”. Toda caracterização do câncer o apresenta como lento, e a princípio assim ele foi usado metaforicamente. “A sua palavra arrastou-se como um cancro”, escreveu Wyclif em 1382 (ao traduzir uma frase de Timóteo II, 2:17); e um dos mais antigos usos figurados da palavra câncer é o que serve de metáfora para “ócio” e “preguiça”. Metaforicamente, o câncer não é tanto uma enfermidade de tempo, mas sim uma enfermidade ou uma patologia de espaço. Suas principais metáforas referem-se à topografia (o câncer “se espalha”, ou “prolifera”, ou está “difuso”; os tumores são cirurgicamente “extirpados”), e sua consequência mais temida, exceção feita à morte, é a mutilação ou a amputação de uma parte do corpo. (SONTAG, 2007, p. 9)

A partir dessa linha de raciocínio que aproxima a representação da tuberculose de noções temporais, e o câncer, do espaço, pode-se pensar a respeito da cegueira e quais concepções poderia metaforizar.

Como exposto anteriormente, a narradora de *El cuerpo en que nací*, a fim de desenvolver o olho enfermo, praticava em sua infância uma série de exercícios receitados pelos médicos, cujo principal deles consistia no uso de um curativo que tampava o olho esquerdo durante quase o dia todo.

Con ese parche yo debía ir a la escuela, reconocer a mi maestra y las formas de mis útiles escolares, volver a casa, comer y jugar durante una parte de la tarde. Alrededor de las cinco, alguien se acercaba a mí para avisarme que era hora de desprenderlo y, con esas palabras, me devolvía al mundo de la claridad y de las formas nítidas. Los objetos y la gente con los que me había relacionado hasta ese momento aparecían de una manera

distinta. Podía ver a distancia y deslumbrarme con la copa de los árboles y su infinidad de hojas, el contorno de las nubes en el cielo, los matices de las flores, el trazado tan preciso de mis huellas digitales. Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, constituido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos, y el vespertino, siempre liberador y a la vez de una precisión apabullante.<sup>35</sup> (NETTEL, 2011, p. 12)

O trecho mencionado exemplifica que a visão da personagem é relativa à sua percepção do espaço, pois enquanto tinha um dos olhos cobertos, tinha limitações para enxergar as distâncias e a nitidez dos objetos e, quando se libertava do tampão, tinha sua vivência significativamente alterada, conquistando maior autonomia para experimentar o mundo e até mesmo explorar sua identidade, a exemplo da passagem em que afirma observar cautelosamente suas impressões digitais. Além disso, o tempo também é alterado conforme suas possibilidades visuais, uma vez que dividia o dia em dois períodos, o matinal, em que, pela ausência de um olho estimulava os outros sentidos, como a audição e o olfato; e o vespertino, quando aproveitava para desfrutar da visão do olho saudável, agora livre do tampão.

Também é possível encontrar indícios de que a visão/cegueira abarca noções de tempo e de espaço em *Sangre en el ojo*. No capítulo intitulado “casa de los golpes”, irritada com a sua recém-condição, Lina descreve a sensação de perceber viva e reativa a casa nova para a qual acabara de se mudar com Ignacio.

Porrazos contra puertas entrecerradas, contundentes todos sus cantos. Una nariz machucada contra una repisa. Dedos arañados, uñas quebradas, tobillos torcidos al borde del esguince. Ignacio tomaba nota de cada percance e intentaba despejar las cajas todavía a medio vaciar, retiraba los bolsos abiertos del pasillo y los zapatos huérfanos pero entonces yo me enredaba en las alfombras, volcaba los pósters apoyados en las paredes, los basureros. Me enterraba cajones abiertos y patas de mesas entre los dedos. La casa estaba viva, empuñaba sus

---

<sup>35</sup> “Com esse curativo eu devia ir à escola, reconhecer minha professora e as formas de meus materiais escolares, voltar para casa, comer e brincar uma parte da tarde. Por volta das cinco, alguém se aproximava para me avisar que era hora de retirá-lo e, com essas palavras, me devolvia ao mundo da claridade e das formas nítidas. Os objetos e as pessoas com quem tinha me relacionado até este momento surgiam de modo distinto. Podia ver a distância e deslumbrarme com as copas das árvores e sua infinidad de folhas, o contorno das nuvens no céu, os matices das flores, o traçado tão preciso de minhas impressões digitais. Minha vida se dividia assim entre duas classes de universo: o matinal, constituído sobretudo por sons e estímulos olfativos, mas também por cores nebulosas, e o vespertino, sempre libertador e ao mesmo tempo de uma precisão acachapante.” (NETTEL, 2013, p. 14-15).

pomos y afilaba sus fierros mientras yo insistía en arrimarme a esquinas que habían dejado de estar en su lugar. Cambiaba de forma, la casa, enrocaba las piezas, permutaba los muebles para confundirme. Con un ojo ciego de sangre y el otro empañado por el movimiento andaba más perdida, más gallina vendada, mareada y turuleca.<sup>36</sup> (MERUANE, 2016, p. 28-29)

As notas que toma a respeito de si mesma, considerando-se perdida, cabra-cega e de perna bamba, influíam em sua percepção espacial da casa que também parecia mudar de forma. Era como se os pés de mesa entre os dedos se transformassem em seus próprios pés, também bambos e instáveis, evocando a ideia de que, quando não há domínio (visual) do espaço, a personagem integra-se a ele, como um parasita em um corpo que estabelece uma relação bilateral de destruição ou de interdependência; ao mesmo tempo em que a narradora destruía a casa e seus móveis com sua inquietude, era atingida e ferida por eles.<sup>37</sup>

Além da questão do espaço que a metáfora da cegueira traz consigo, há também questões relativas ao tempo. Quando retorna ao seu país de origem e é convidada por seu irmão para passear por Santiago, a narradora descreve a cidade com os olhos da memória: “Dejaba que fuera salpicando el mapa en mi memoria visual con trozos sueltos de la ciudad, sus avenidas sucias y el contorno de las esquinas, letreros escritos a mano con faltas de ortografía, almacenes de ropa usada americana [...]”<sup>38</sup> (MERUANE, 2016, p. 72).

Não se sabe se a paisagem a sua frente continha de fato os mesmos detalhes narrados, no entanto, os pedaços soltos que recompunha eram suficientes para reconstituir a capital a ponto de conseguir guiar-se nela. Ao passo que ela e seu irmão iam avançando no passeio de carro e conversando,

---

<sup>36</sup> “Topadas em portas entreabertas, todos os seus cantos dilacerantes. Um nariz machucado de encontro à prateleira. Dedos arranhados, unhas quebradas, tornozelos à beira da entorse. Ignacio tomava nota de cada percalço e tentava esvaziar as caixas, ainda pela metade, retirava as sacolas abertas do corredor e os sapatos órfãos, mas então eu me enredava nos tapetes, derrubava os pôsteres encostados nas paredes, as cestas de lixo. Enterrava gavetas abertas e pés de mesa entre os dedos. A casa estava viva, empunhava suas maçanetas e afiava seus ferros enquanto eu insistia em me apoiar em cantos que não estavam mais no mesmo lugar. Mudava de forma, a casa, rocava suas peças como num jogo de xadrez, mudava os móveis de lugar para me confundir. Com um olho cego de sangue e o outro embaçado pelo movimento, eu parecia ainda mais perdida, mais cabra-cega, zonza e de perna bamba.” (MERUANE, 2018, p. 27).

<sup>37</sup> “En su novela *Ciegos*, el francés Hervé Guibert nos revela su odio por las esquinas de las mesas” (NETTEL, 2020).

<sup>38</sup> “Deixava que fosse salpicando o mapa em minha memória visual com pedaços soltos da cidade, suas avenidas sujas e o contorno das esquinas, letreiros escritos à mão com erros de ortografia, armazéns de roupa americana usada [...]” (MERUANE, 2018, p. 72).

era como se, nas palavras dela, cada palavra ouvida – aqui, também, uma substituição sensorial por outro sentido – fosse como uma pincelada de memória em sua cabeça, sentindo seu passado santiaguino transcorrendo dentro de si.

Conforme percebemos nesses exemplos, a metáfora da cegueira traz consigo as noções de tempo e espaço imbricadas, uma vez que a visão é um fator concomitantemente momentâneo, espacial e memorialístico. Lucina confirma essa posição quando assinala que sua condição visual exigia uma concentração muito maior do que teria usualmente. “Yo no podía distraerme, todo mi ser entero exigía una concentración multiplicada, una dedicación absoluta a la geografía de las cosas.”<sup>39</sup> (MERUANE, 2016, p. 36).

Retomando a segunda abordagem proposta por Ginzburg (2003) apresentada no começo deste trabalho, a enfermidade que interfere na visão pode ser pensada como a exposição do ser humano à fronteira do inumano; aproximando, assim, doença e animalidade. Para elucidar a questão, retornemos às ideias que Sontag (2007) elabora quanto às enfermidades no ensaio supracitado:

As doenças que mais causam terror são as consideradas não apenas letais, mas também desumanizadoras – no sentido literal do termo. O que se manifestou na onda de pânico motivada pela raiva que agitou a França no século XIX, em que foram falsamente divulgados inúmeros casos de contaminação causada por animais que subitamente se tornavam “bestiais” e, até mesmo, de raiva “espontânea” (na verdade, foram extremamente raras as ocorrências de la rage, raiva ou hidrofobia), era a fantasia de que a contaminação transformava as pessoas em animais furiosos – desencadeando incontroláveis impulsos sexuais e blasfemos – e não o fato de, até Pasteur descobrir um tratamento em 1885, a doença ser invariavelmente fatal. (SONTAG, p. 4)

No que toca a citação acima, em que Sontag relaciona a doença a uma desumanização, uma vez que as doenças mais letais têm relação com a propagação com o animal, discorreremos no capítulo em que trabalharemos com a animalidade, ressaltando o fato de que as protagonistas – principalmente Lucina – carregam, junto do estereótipo da cegueira, uma relação com uma segregação social que a vê como “besta” ou desumana.

---

<sup>39</sup> “Eu não podia me distrair, meu ser inteiro exigia uma concentração multiplicada, uma dedicação absoluta à geografia das coisas.” (MERUANE, 2018, p. 35).



“Tradicionalmente, o olho direito (Sol) corresponde à atividade e ao futuro, o olho esquerdo (Lua) à passividade e ao passado” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015, p. 218). Por conta disso, tendo em vista que a mancha de nascimento nos olhos de uma das protagonistas incide sobre seu olho direito, poder-se-ia relacionar o simbolismo do olho como uma impossibilidade de futuro, como se, restando-lhe apenas o olho esquerdo, estivesse relegada ao passado. A ideia desse suposto destino negativo também pode ser evocada pela escolha dos vocabulários, como quando, logo nas primeiras linhas, escreve que “el lunar estaba condenado a permanecer ahí durante varios años.”<sup>40</sup> (NETTEL, 2011, p. 11). Como um indício de que seu futuro também estaria condenado à cegueira.

Explorando a questão temporal que a metáfora da cegueira pode contemplar, Lucina, entretanto, “Estaba volcada hacia el presente, yo, eso era todo lo que tenía”<sup>41</sup> (MERUANE, 2016, p. 20). Porque temia não alcançar o futuro, “Desde entonces no he hecho más que pensar en el futuro, pensar que no iba a llegar a verlo.”<sup>42</sup> (MERUANE, 2016, p. 30).

### 2.3 OLHAR COM O CORPO

Prescindindo da visão perfeita, as protagonistas de *El cuerpo en que nació* e *Sangre en el ojo* exploram outros sentidos para relacionarem-se com o mundo. A audição, o tato, o olfato e o paladar ganham destaque no campo de percepções e no campo semântico dos textos, ao passo que a sensibilidade do não visto é explorada. O modo como isso ocorre não poderia ser diferente: através das palavras, ou melhor, da obliquidade delas.

No sentido escritural, buscando a compreensão da obliquidade das palavras relativas à visão, o texto da professora Marilena Chauí (1988), “Janelas da alma, espelho do mundo”, poetiza sobre a quantidade de termos utilizados cotidianamente que fazem referência ao olhar. O horizonte lexical dessas expressões, que vão do amor à primeira vista ao mau olhado, comporta no imaginário da cultura um sentido à visão que vai muito além da visão enquanto sentido. Nesta seção, o foco é compreender o modo como as narradoras-

---

<sup>40</sup> “a mancha estava condenada a ficar aí durante muitos anos” (NETTEL, 2013, p. 13).

<sup>41</sup> “Estava voltada para o presente, eu, isso era tudo o que eu tinha” (MERUANE, 2018, p. 18).

<sup>42</sup> “Desde então não fiz outra coisa a não ser pensar no futuro, pensar que não chegaria a vê-lo.” (MERUANE, 2018, p. 28).

escritoras abarcam a amplitude das metáforas da visão nos seus projetos literários.

Uma das mais emblemáticas personagens de *El cuerpo en que nací*, Ximena, é uma criança chilena expatriada que imigrou ao México com sua mãe e irmã após a morte de seu pai na ditadura de Pinochet. Embora a menina e a narradora nunca tenham estabelecido uma comunicação verbal, dado que a relação delas acontecia, misteriosamente, quando as duas paravam para trocar olhares silenciosos das janelas de seus quartos, quando a noite caía, Ximena foi a primeira pessoa que fez a narradora sentir que havia alguém no mundo com quem podia contar. A forma como a narradora introduz a relação delas na narrativa utiliza do recurso das palavras concernentes à visão, colocado abaixo:

Se llamaba Ximena. **La conocía de vista** y me caía bien. En varias ocasiones la había **observado** atravesar la calle con ese aire un poco ausente que la caracterizaba. Sin embargo, puedo decir que esa noche **la vi** por primera vez, no de la manera indiferente con que uno suele **observar** el ir y venir de los vecinos, sino de forma realmente atenta, y con empatía. No podía estar segura, pero algo me hizo sentir que ella también me estaba **mirando**.<sup>43</sup> (NETTEL, 2011, p. 70, grifo nosso).

Os verbos ver, observar e mirar (ou olhar, na tradução) exploram parte da gama de sentidos explorados na visão e exemplificam o argumento de que as palavras são as ferramentas pelas quais as protagonistas-escritoras tornam oblíquos seus olhares. A reciprocidade do olhar entre ela e Ximena, conta, fez com que ela sentisse que podia escutar sua respiração e compreender o que estava vivendo.

Transposta para a literatura, essa abertura de sentidos provoca um efeito sinestésico que permite ao leitor uma compreensão sensível dos mundos, proporcionando novos entendimentos, possibilidades e afeições. Oposta à visão, que supostamente teria um maior alcance, os demais sentidos trabalhados fincam-se em uma corporeidade material; por meio do corpo, assimilam seus mundos e apropriam-se deles. Ivone Gebara (2022) discorre de forma sensível

---

<sup>43</sup> “Se chamava Ximena. Eu a conhecia de vista e ia com sua cara. Em várias ocasiões a tinha observado atravessar a rua com esse ar um pouco ausente que a caracterizava. Entretanto, posso dizer que essa noite a vi pela primeira vez, não da maneira indiferente com que alguém pode observar o ir e vir dos vizinhos, mas sim de forma realmente atenta, e com empatia. Não podia estar segura, mas algo me fez sentir que ela também estava me olhando.” (NETTEL, 2013, p. 76).

sobre a importância de olhar com carinho para o corpo numa ótica de *Esperança Feminista*, título do livro que publicou recentemente com Débora Diniz. Gebara diz:

Somos um corpo que fala, mesmo quando não emite sons audíveis. Cada corpo fala de si mesmo, mas precisa ser perguntado para contar-se, para tornar-se história para os outros corpos. Cada corpo necessita de outros para se falar, para se amparar, para se ajeitar nas suas diferenças, nas suas habilidades e desabilidades, nos seus limites e necessidades. Precisa falar e ser ouvido para confessar afetos que o habitam, tristes lembranças e medo que o atormentam. Precisa ser ouvido e respondido, ser olhado e confirmado. (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 258)

Conforme a citação de Gebara, assim, os corpos que falam em *El cuerpo en que nací e Sangre en el ojo* reivindicam serem ouvidos. As personagens, cujas “desabilidades” visuais estão presentes, desenvolvem habilidades alternativas que, de certa forma, compensam a falta desse sentido. No caso da narradora de Guadalupe, apresentam-se, a seguir, trechos narrativos que corroboram para o entendimento de como outros sentidos tomam protagonismo em seu desenvolvimento, em especial o tato e a audição.

Distante dos colegas de classe e de outros grupos, aprendeu a habitar geografias alternativas, conta que a experiência de escaladas em árvores, somada à visão imperfeita, resultou no desenvolvimento de outros sentidos, como o tato: “Mi sentido del tacto superdesarrollado me permitía distinguir con facilidad las ramas sólidas de las enclenques y saber en qué grietas del tronco se insertaba mejor el zapato.”<sup>44</sup> (NETTEL, 2011, p. 13). Na incessante descoberta de seu corpo, conta que os eventos que lhe excitavam nos primeiros anos da descoberta de sua sexualidade, relacionavam-se muito mais com outras percepções do que com o mundo visual. “Se trataba de eventos poco predecibles como palabras, entonaciones de la voz, o presenciar un beso en la vía pública, pero también ciertos sonidos como el silbato del camotero o el afilador de cuchillos.”<sup>45</sup> (NETTEL, 2011, p. 33).

---

<sup>44</sup> “Meu sentido de tato superdesenvolvido me permitia distinguir com facilidade os galhos mais sólidos dos mais frágeis e saber em que gretas do tronco se enfiava melhor o sapato.” (NETTEL, 2013, p. 15).

<sup>45</sup> “Tratava-se de eventos pouco previsíveis como palavras, entonações de voz, ou presenciar um beijo na rua, mas também certos sons como o assobio do vendedor de batatas ou o amolador de facas.” (NETTEL, 2013, p. 36).

Além desses eventos pouco usuais pelos quais sentia prazer, a principal descoberta ocorreu quando descobriu as escadas de emergência, nas quais tinha o corrimão como objeto de toque para seu corpo infantil. “Aquellas sensaciones me abrieron, en cuestión de segundos, las puertas al mundo paradisíaco del onanismo, como quien accede a una segunda dimensión o descubre una sustancia psicodélica.”<sup>46</sup> (NETTEL, 2011, p. 32) essa segunda dimensão, a qual refere-se à descoberta sexual, é possível notar a aproximação que a personagem faz entre escrita e vício, sendo mais um espaço de prazer e autoconhecimento.

Quando relata sobre a primeira vez que se apaixonou, questiona se a falta de amor-próprio determinou a forma de se relacionar com o sexo oposto. O menino por quem se apaixonou, Oscar, nunca veio a saber sobre seus sentimentos e, pouco tempo depois, começou a conversar com outra menina do mesmo condomínio. O que mais causava ciúmes e desconforto na protagonista era a forma como Oscar e sua nova namorada se comunicavam: através de um assovio.

Todas las tardes, salía a la ventana de su edificio situado en la parte de enfrente, junto al de Ximena, y silbaba uniendo las manos en forma de ocarina. El sonido que producía era tan fuerte que alcanzaba un diámetro muy amplio. Oscar respondía desde su propia ventana y así se pasaban un rato, haciéndose señales. Confieso que practiqué a escondidas aquel silbido hasta que aprendí a hacerlo exactamente igual que ellos. En ocasiones incluso llegué a emitirlo desde la ventana, oculta tras las cortinas de mi cuarto.<sup>47</sup> (NETTEL, 2011, p. 82)

Novamente têm-se um afeto relacionado à audição. Ademais disso, e explorando agora a relação com as palavras, sabe-se que teve uma professora – não sem propósito chamada Iris – que marcou sua vida devido ao relacionamento afetuoso que tiveram. O afeto era compartilhado com atenção e especialmente por meio das palavras, “Sus palabras tenían el efecto de unos

---

<sup>46</sup> “Aquelas sensações me abriram, em questão de segundos, as portas do mundo paradisíaco do onanismo, como quem acessa uma segunda dimensão ou descobre uma substância psicodélica.” (NETTEL, 2013, p. 35).

<sup>47</sup> “Toda tarde, saía à janela de seu prédio situado na parte da frente, junto ao de Ximena, e assobiava unindo as mãos em forma de ocarina. O som que produzia era tão forte que alcançava um diâmetro muito amplo. Oscar respondia de sua própria janela e assim passaram um tempo, fazendo sinais. Confesso que pratiquei escondida aquele assobio até que aprendi a fazê-lo exatamente igual a eles. Inclusive algumas vezes cheguei a emití-lo da janela, oculta atrás das cortinas de meu quarto.” (NETTEL, 2013, p. 89).

dedos delicados y habilidosos que entraban con sigilo en mi cabeza para desactivar una bomba de tiempo.”<sup>48</sup> (NETTEL, 2011, p. 97).

As palavras da professora podem ser pensadas nos termos que Débora Diniz inventa no livro mencionado acima, são, nesse caso, palavras acariciantes. Mas o que seriam palavras acariciantes? Para ela, palavras acariciantes são aquelas que, ao serem ouvidas ou lidas, “colam-se a nós como delicadas ternuras. Grudam a nosso corpo como bálsamo sanador e tornam-se vida prazerosa nele. Elas se ajustam em nós como se nos habitassem desde sempre. Tornam-se pedaço de nós dito por outros.” (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 98).

Olhar com o corpo, título desta seção, pode ser entendido, de forma literal, em uma cena erótica protagonizada por Lucina. A personagem narra a cena em que, retornando da viagem ao Chile que fez com o namorado Ignacio, tentou, por meio do toque, fazer literalmente seus os olhos de Ignacio.

Te separé los párpados y pasé la punta de mi lengua por ese borde desnudo que sentía como mi propia desnudez, y pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad, con los labios, con los dientes, haciéndolo mío de un modo delicado, íntimo y secreto pero también apasionado, tu ojo Ignacio, hasta que las azafatas vinieron por el pasillo imponiéndonos el desayuno y pensé que despertaría.<sup>49</sup> (MERUANE, 2016, p. 115)

A busca tátil de Lucina pelos olhos do companheiro indica sua necessidade de suprir a falta da visão que a doença trouxe. Ao perder a nitidez da vista, concede a ausência do sentido perdido ao tato, passando a utilizar os dedos como ponto de partida para a conexão material com as coisas ao redor. Não à toa a palavra dedos aparece cinquenta e duas vezes ao longo do enredo, tomando para as mãos o papel dos olhos de perceber o mundo, “Y mis dedos con sus ojos abiertos”<sup>50</sup> (MERUANE, 2016, p. 111); mas, no caso acima, é com a língua que ela toca, chegando inclusive a mencionar o sentido palatal, explorando o gosto que teria esses olhos do outro, inalcançáveis a ela.

---

<sup>48</sup> “Suas palavras tinham o efeito de uns dedos delicados e habilidosos que entravam secretamente na minha cabeça para desativar uma bomba-relógio.” (NETTEL, 2013, p. 105).

<sup>49</sup> “Separei a borda de tuas pálpebras e passei a ponta da minha língua por aquela borda nua que eu sentia como minha própria nudez, e logo a estava lambendo inteira, chupava teu olho inteiro com suavidade, com os lábios, com os dentes, tornando-o meu de um modo delicado, íntimo e secreto, mas também apaixonado, teu olho, Ignacio, até que as aeromoças vieram pelo corredor impondo-nos o café da manhã e pensei que você ia acordar” (MERUANE, 2018, p. 119).

<sup>50</sup> “E meus dedos com seus olhos abertos” (MERUANE, 2018, p. 115).

Essa falta é suprida primordialmente, ademais do aspecto tátil, pela ferramenta de trabalho de Lucina: a palavra, signo que aparece cinquenta e nove vezes. A palavra é o principal recurso que ela explora quando começa a ficar cega, apegando-se à ela como forma de não perder o mundo de vista. Perdendo a capacidade de ver, acredita que somente as palavras jamais deixariam de acompanhá-la.

Pero la palabra amanecer no evocó nada. Nada que semejara un amanecer. Los ojos se me iban vaciando de todas las cosas vistas. Y pensé que se quedarían las palabras y sus ritmos pero no los paisajes, no los colores ni las caras, no esos ojos negros de Ignacio donde yo había visto derramarse un amor a veces desconfiado, hosco, cortante, pero sobre todo un amor abierto, expectante, lleno de espejismos que el crucigrama definía como alucinación.<sup>51</sup> (MERUANE, 2016, p. 104)

A referência ao “crucigrama”, ou, em português, palavras cruzadas, diz respeito a uma passagem em que Ignacio, temendo o abrupto afastamento de Lina do mundo das letras, aparece com um caderno de palavras cruzadas para que não se esquecessem delas. Lucina se demonstra incomodada com o agrado do namorado, uma vez que considera o passatempo um conjunto de palavras sem sentido que se aproximam apenas para compartilharem uma letra, sem outra utilidade além dessa. No entanto, pode-se pensar na ideia das palavras cruzadas como embaralhamento do horizonte visual, exigindo-lhe da personagem o exercício e a ação de depurar as palavras.

Nesse sentido, o exercício proposto questiona a noção das palavras em estados imóveis como em um dicionário, uma vez que têm seus sentidos limitados à definição apresentada no verbete, sem mobilizar significado. À vista disso, Chauí (1988) chama a atenção para a importância de, antes de utilizar as palavras, aproximar-se delas:

Ver as palavras. Delas chegar perto. Contemplá-las: antes do poema são coisas visuais e, como todo visível, "tem mil faces secretas sob a face neutra". Antes que espalhem sentido e beleza, antes que falem, vejamo-las em sua mudez. Acerquemo-

---

<sup>51</sup> “Mas a palavra amanecer não evocou nada. Nada que se parecesse com um amanecer. Meus olhos iam se esvaziando de todas as coisas vistas. E pensei que as palavras e seus ritmos ficariam, mas não as paisagens, não as cores nem os rostos, não esses olhos negros de Ignacio onde eu vira derramar-se um amor às vezes desconfiado, rude, ferino, mas sobretudo um amor aberto, expectante, cheio de miragens que as palavras cruzadas definiam como alucinação.” (MERUANE, 2018, p. 107-108).

nos delas "em estado de dicionário". Quais escolheremos?  
(CHAUI, 1988, p. 34)

Lucina demonstra seu ímpeto de se aproximar das palavras para além do que se apresenta em um simples passatempo de revistas ou em verbetes dicionarizados cerceadores: "Palabras solas que yo coleccionaba para ponerlas a trabajar después. Palabras que me llevaban de una idea a otra prescindiendo del diccionario, que era el estanque detenido de las palabras."<sup>52</sup> (MERUANE, 2016, p. 103). As palavras, a quem deve dar vida e significados mais expressivos, são o instrumento de trabalho de uma protagonista que se apoia nelas para continuar alimentando uma perspectiva de futuro.

---

<sup>52</sup> "Palavras sozinhas que eu colecionava e que depois punha para trabalhar. Palavras que me levavam de uma ideia a outra, prescindindo do dicionário, que era o algibe estagnado das palavras." (MERUANE, 2018, p. 106).

### 3 AUTOFIÇÃO E OS OLHARES DE SI

*Translúcida me vejo na tua vida  
Sem olhar para trás nem para frente:  
Indescritível, recortada, fixa.*

(Hilda Hilst)

“Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho.”<sup>53</sup> (NETTEL, 2011, p. 11) são as palavras que abrem *El cuerpo en que nací*. Ao revelar essa informação ao leitor, partindo do verbo nascer conjugado em primeira pessoa, a protagonista não nomeada de Guadalupe Nettel inicia uma jornada em busca de reconhecimento, ou renascimento, de seu próprio corpo. A partir dos relatos de infância e juventude, dispostos de forma retrospectiva e cronológica, narra sua história à doutora Szlavski, sua psicanalista, dando início a um relato intimista e introspectivo. Logo no início esclarece o objetivo principal do recorte narrado:

Aun así, quisiera aclarar que el origen de este relato radica en la necesidad de entender ciertos hechos y ciertas dinámicas que forjaron esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o en el juego.<sup>54</sup> (NETTEL, 2011, p. 17)

Refugiada no lápis, temos uma protagonista que, desde a infância, atribui à literatura um espaço de autoconhecimento. Sua condição ocular, ainda que não a tornasse completamente cega, fez com que na infância tivesse de usar um tampão no olho vidente a fim de desenvolver ao máximo o olho deficiente. Os médicos aconselharam seus pais a “someterme a una serie de ejercicios fastidiosos para que desarrollara, en la medida de lo posible, el ojo deficiente. Esto se hacía con movimientos oculares semejantes a los que propone Aldous Huxley en *El arte de ver*”<sup>55</sup>. (NETTEL, 2011, p. 12).

<sup>53</sup> “Nasci com uma auréola branca, ou o que os outros chamam de mancha de nascimento, sobre a córnea do meu olho direito.” (NETTEL, 2013, p. 13).

<sup>54</sup> “Ainda assim, gostaria de esclarecer que a origem desse relato se estrutura na necessidade de entender certos fatos e certas dinâmicas que forjaram este amálgama complexo, este mosaico de imagens, lembranças e emoções que comigo respira, lembra, se relaciona com os outros e se refugia no lápis como os outros se refugiam no álcool ou no jogo.” (NETTEL, 2013, p. 19).

<sup>55</sup> “me submeter a uma série de exercícios cansativos para que desenvolvesse, na medida do possível, o olho deficiente. Isso se fazia com movimentos oculares semelhantes aos que propõe Aldous Huxley em *A arte de ver*” (NETTEL, 2013, p. 13).



A comparação da escrita com o álcool e o jogo estabelece um suposto vínculo entre literatura e vício, sugerindo que o refúgio na escrita se torna, assim como o vício, um hábito que causa dependência. Huxley também sugere essa aproximação ao afirmar em um de seus romances que “ninguém lê literatura para compreender; lê para reviver sentimentos e sensações excitantes do passado. A arte pode ser muita coisa, mas, na prática, não passa de um equivalente mental do álcool e das cantáridas.” (HUXLEY, 2002, p. 144). Entretanto, para *El cuerpo en que nací*, contrariando a afirmação do autor inglês, a arte é muito mais: é uma possibilidade de (re)construção de si mesma.

Retomando a questão do tampão, responsável por assinalar a marginalidade da protagonista desde pequena, ela relata que o uso do objeto causava uma sensação de opressão e injustiça, e, em seus colegas, gerava curiosidade e desconcerto. Sentindo os efeitos dessa segregação mútua entre eles, a menina recorreu a ferramentas literárias para firmar seu lugar no mundo.

Um pouco depois de livrar-se do tampão, ainda nos primeiros anos da escola, quando o universo das letras finalmente se fez nítido aos seus olhos, começou a ler assiduamente. Narra que, nos primeiros anos do primário “empecé a adquirir el hábito de la lectura. Había empezado a leer un par de años atrás, pero, dado que ahora tenía un acceso continuo al universo nítido al que pertenecen las letras y los dibujos de los libros infantiles, decidí aprovecharlo.”<sup>56</sup> (NETTEL, 2011, p. 19). Aficionada em ler, o passo para a escrita deu-se naturalmente.

Nesse período, nas primeiras aproximações com as palavras no papel, escreveu contos em que seus companheiros de classe eram submetidos às mais trágicas atrocidades. Em uma aula, após a leitura de um texto em que seus colegas morriam tentando escapar de uma pirâmide egípcia que, diferentemente do esperado, foi muito bem recebido pelos protagonistas da aventura, deixou de ser conhecida como a menina do tampão e passou a ser considerada a escritora da turma. Com esse feito, “No había dejado de ser marginal, pero esa marginalidade ya no era opresiva”<sup>57</sup> (NETTEL, 2011, p. 20). Nota-se que a

---

<sup>56</sup> “comecei a adquirir o hábito da leitura. Tinha começado a ler um par de anos atrás, mas, dado que agora tinha um acesso contínuo ao universo nítido a que pertencem as letras e os desenhos dos livros infantis, decidi aproveitá-lo.” (NETTEL, 2013, p. 21).

<sup>57</sup> “Não tinha deixado de ser marginal, mas essa marginalidade já não era opressiva.” (NETTEL, 2013, p. 22).

literatura é, nesse sentido, uma ferramenta para lidar com a marginalidade que lhe era imposta, seja como refúgio em suas próprias palavras, seja como uma maneira de inserção social.

É sobre essa marginalidade que escreve. Sobre a vivência, ou sobrevivência, de uma personagem que nasceu na década de 1970 na capital mexicana e levava consigo os estereótipos de ser mulher e de possuir uma deficiência visual que lhe atribuía tanto uma limitação no campo de visão quanto preconceitos sobre a sua aparência física. Uma narradora que se faz protagonista de sua própria história e aceita o desafio que ela mesma se propôs: escrever sobre si.

Bakhtin (1997, p. 36-37) afirma que “na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos” e parece ser esse o processo de nossa protagonista. Ao ficcionalizar-se em um texto literário, sob seu próprio olhar defeituoso, permite-se ser outra. E nesse procedimento de observar-se de fora, seja como autora, personagem, ou como analista de sua própria história, regressa ao corpo em que nasceu.

Mas a quem exatamente nos referimos? Guadalupe Nettel, que nasceu com uma mancha no olho direito e conta em entrevistas<sup>58</sup> ter escrito histórias terríveis para vingar-se de seus colegas de classe, ou à narradora de *El cuerpo en que nací?* Como abordar essa “confusão” entre as categorias autora e narradora? Antes de prosseguir à resposta para esses questionamentos, porém, apresentemos o segundo objeto de estudo.

Na contramão da escrita construcional da protagonista de Nettel, em *Sangre en el ojo*, à literatura é atribuído um aspecto transgressor. Lucina, escritora chilena que está estudando o doutorado em literatura em Nova York, já não pode mais continuar a escrever seus livros e sua tese em razão da cegueira repentina que lhe acomete. Nas primeiras linhas do romance já se nota que essa interrupção, de visão, de tese, de escrita, de autonomia, transpassa para o texto:

Estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo habían advertido y sin embargo. Quedé paralizada, las manos empapadas empuñando el aire. La gente en la sala seguía

---

<sup>58</sup> Entrevista “20 años, 20 voces: Guadalupe Nettel”, realizada pela Secretaria de Cultura de la Ciudad de México.

conversando y riéndose a carcajadas, incluso susurrando exageraban mientras yo.<sup>59</sup> (MERUANE, 2016, p. 11)

As frases são cortadas abruptamente, são interrompidas antes de terminar gramaticalmente, assim como determinados aspectos da vida de Lucina, que podem ser cortados a qualquer momento sem finalização. O perigo de ficar completamente cega abala a própria estrutura sintática da narrativa, mas Lucina promete terminar seu livro e sua tese assim que retomar a visão, permeando a narrativa com um futuro incerto e angustiante frente ao desamparo de seus colegas e ao fracasso de todas as intervenções médicas a que se submeterá nas páginas seguintes.

O enredo conta que quando estava em uma festa, à meia-noite, na busca pela seringa de insulina, houve o primeiro derramamento de sangue nos olhos de Lucina, deixando sua visão seriamente afetada. Esse episódio foi seguido de outros, deixando a personagem cada vez mais próxima da cegueira total.

Nesse momento de fragilidade, dando vazão aos sentimentos que não podia controlar, como o medo, a frustração e o rancor, o principal questionamento que faz é se a perda do sentido não culminará na perda de sua identidade, que é firmada, sobretudo, pela sua relação com a escrita, uma vez que toma a escrita como resultado do seu olhar sob o mundo, do seu ponto de vista. Escrita em primeira pessoa, *Sangre en el ojo* é, de certo modo, a história de uma cegueira anunciada.

É curioso notar que a protagonista, além de Lucina, é nomeada com outros apelidos, como Luci, Lini e até Lina, o mesmo nome da autora. Em certo momento da narrativa, chega a aparecer completamente idêntico, Lina Meruane. “¿Entonces eres o no Lina Meruane? A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a Lucina”<sup>60</sup> (MERUANE, 2016, p. 31).

---

<sup>59</sup> “Estava acontecendo. Naquele momento. Fazia tempo que tinham me avisado e, no entanto. Fiquei paralisada, as mãos molhadas de suor empunhando o ar. As pessoas na sala prosseguiram com suas conversas e gargalhadas, até sussurrando exageravam, enquanto eu.” (MERUANE, 2018, p. 9).

<sup>60</sup> “Então você é ou não é a Lina Meruane? Às vezes sou, falei, quando meus olhos deixam; ultimamente sou cada vez menos ela para voltar a ser Lucina.” (MERUANE, 2018, p. 29).

Novamente nos deparamos com o questionamento: quem é Lina Meruane? A autora é quem narra a própria obra? É possível identificar essa distinção? Sobre essas questões discorreremos a seguir, com a autoficção.

### 3.1 OLHAR DO GÊNERO LITERÁRIO

“Escritas de si” é o nome dado ao amplo conjunto de gêneros que escrevem o “eu” na literatura. Memórias, relatos, diários, confissões, biografia, autobiografia, romance autobiográfico, autoficção, em todos eles há uma busca pelo “eu”, pelo suposto desejo de que se forme uma unidade nesse “eu” que componha uma identidade, ainda que esta seja fragmentada ou contraditória.

Na América Latina, as escritas de si têm uma forte presença na história da literatura do passado. No entanto, de acordo com Diana Klinger, é na contemporaneidade que elas aparecem como um fruto sintomático do final do século. Isso porque, para a teórica, nas escritas de si dos anos da pós-ditadura, “a memória não é mais um dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores.” (KLINGER, 2006, p. 23).

Ela leva em consideração as culturas de massa e a efervescência midiática como fatores importantes que situam essas literaturas no contexto discursivo. Por questões sociais, a memória deixa de ser um instrumento usado pela burguesia para se manter onde lhe convém e passa a pertencer aos indivíduos de uma sociedade, que assumem o controle de suas próprias narrativas. Não há mais, unicamente, uma memória coletiva, mas também uma memória particular, que leva em conta a singularidade do ser.

Ao tratar especificamente da autoficção, que terá um enfoque por compreender-se que as duas obras estudadas fazem parte desse gênero, Klinger ressalta ser o gênero que exprime o paradoxo do final do século XX, pois oscila entre “o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita.” (KLINGER, 2006, p. 24).

Livre da verdade restrita, autoficção é, em palavras simples, a escrita de si ficcionalizada, ou seja, a mescla entre elementos autobiográficos e elementos romanescos na composição de um texto literário. Serge Doubrovsky, criador do

neologismo autoficção através da obra *Fils*, apresenta o gênero da seguinte maneira: “Autobiografia? Não, isso é um privilégio reservado às pessoas importantes deste mundo no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser, autoficção.” (DOUBROVSKY, 1997). Entretanto, as fronteiras do termo são pouco delimitadas quando se trata de conceituação, tendo em vista as amplas e controversas discussões acerca do tema.

Considerando esse caráter contraditório, inicia-se a contextualização a partir da noção de “pacto autobiográfico”, importante conceito desenvolvido por Philippe Lejeune (1971/2008) na intenção de captar o funcionamento dos textos com traços biográficos. Na busca por responder como se manifesta a identidade do autor e do narrador, Lejeune estabelece que a diferenciação entre os gêneros é possível através de dois critérios: da relação entre o nome da personagem e o nome do autor, e através da natureza do pacto firmado pelo autor.

Para o autor, que de início não teoriza sobre a autoficção, a autobiografia é definida como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14), ou seja, uma narrativa atada a fatos. Por outro lado, entendemos por ficção o que o professor e ensaísta Carlos Reis (2013) relaciona, do ponto de vista etimológico, com o conceito de fingimento. Ele aponta que ficção vem do latim, *fingere*, e significa *plasmar*, *formar*, ainda que esse “fingimento artístico que origina textos literários ficcionais designe uma modelação estético-verbal e não implique necessariamente uma outra aceção em que o fingimento pode ser entendido: a aceção depreciativa de hipocrisia ou falsidade.” (REIS, p. 124).

Um terceiro gênero que supostamente une esses dois supracitados é o romance autobiográfico, definido por Lejeune como “textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la.” (LEJEUNE, 2008, p. 25). A partir dessas distinções, o teórico cria um quadro em que distingue cada pacto de leitura:

Quadro 1 – Pacto de leitura

Nome da personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
	Romanesco	1 a Romance	2 a romance
= 0	1 b Romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico	x	2 c autobiografia	3 b autobiografia

Fonte: Lejeune (2008, p. 58)

Nesse quadro, há duas casas vazias, as quais o próprio Lejeune, anos depois, reconhece estar preenchida com a categoria autoficção, na qual o nome próprio do autor, sendo o mesmo do protagonista, pode ser lido como fictício ou ambíguo. Mais do que distinguir realidade de ficção, portanto, o leitor de autoficção estabelece um pacto ambíguo, que flutua entre o pacto romanesco e o pacto autobiográfico.

De acordo com Anna Faedrich (2015), na autoficção é estabelecido com o leitor “um **pacto oximórico** (JACCOMARD, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH, 2015, p. 46). Assim, a autoficção permite ainda menos que o leitor se comporte como um “cão de caça”, nas palavras de Lejeune, em busca de rupturas no contrato, uma vez que este já apresenta uma natureza ambígua. Pelo contrário, o leitor deve compreender, segundo aponta o espanhol Manuel Alberca (2013), que

En la literatura lo real no va por un lado y lo ficticio por otro, lo podemos separar artificialmente, pero esa supuesta oposición se supera en el texto, y de cuyo resultado se enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario. La obra es el

intento de unir esas dos esferas o de colmar el vacío entre ellas.<sup>61</sup> (ALBERCA, 2013, p. 22)

Essa relação complexa entre as esferas do real e do fictício é superada, portanto, quando o enfoque se volta ao próprio texto, “pues mi punto de partida es siempre el texto narrativo y no la biografía”<sup>62</sup> (ALBERCA, 2013, p. 22). Tendo isso posto, retornemos ao projeto narrativo de *El cuerpo en que nació*. Primeiramente, é necessário esclarecer por que se toma o romance por autoficção e não por outro gênero dentre as tantas categorias das escritas de si.

Partindo do conhecimento de que em *El cuerpo en que nació* a protagonista não é nomeada, pode-se inferir, a partir das conceituações de Lejeune, que toma como prerrogativa a questão do nome próprio, que a narrativa se insere na categoria de romance autobiográfico. No entanto, este trabalho defende que a obra de Nettel se trata de autoficção. A defesa consiste, portanto, não na confirmação do quadro de Lejeune, mas sim em seu questionamento, pois, para esta pesquisadora, além das duas casas vazias, há a possibilidade de se preencher a casa indeterminada 2b com a autoficção.

Para o pesquisador francês, o “pacto romanescó” ocorre por meio de dois aspectos, da “*prática patente da não-identidade* (o autor e a personagem não têm o mesmo nome)” e do “*atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance* na capa)” (LEJEUNE, 2008, p. 27), enquanto isso, para o “pacto autobiográfico”, deve haver a confirmação por meio do texto da identidade do autor. Nos casos em que o nome da personagem não é o mesmo do autor, mas a história se assemelha a este, Lejeune compreende que há o “pacto fantasmático”, no qual insere o romance autobiográfico. No entanto, entende-se que a supressão do nome próprio dentro da narrativa de Nettel não indica, necessariamente, que não haja uma possível identificação entre autora e narradora. Assim, a leitura que se faz da obra compreende que no lugar na tabela em que está o pacto fantasmático, há, ao invés dele, o pacto ambíguo, que é o de *El cuerpo en que nació*.

---

<sup>61</sup> “Na literatura o real não vai por um lado e o fictício por outro, podemos separá-los artificialmente, mas essa suposta oposição é superada pelo texto, cujo resultado enriquece e modifica em partes iguais o real e o imaginário. A obra é a intenção de unir essas duas esferas ou de preencher o vazio entre elas.” (ALBERCA, 2013, p. 22, tradução nossa).

<sup>62</sup> “pois meu ponto de partida é sempre o texto narrativo e não a biografia” (ALBERCA, 2013, p. 22, tradução nossa).

Defende-se que há um pacto ambíguo na obra por alguns motivos. O primeiro é a análise da contracapa da obra, publicada pela editora Anagrama como parte da coleção “Narrativas Hispánicas”. Justifica-se tal análise paratextual porque, segundo Alberca (2013), os paratextos de uma obra podem constituir indicativos importantes na análise de autoficção. Assim sendo, a contracapa apresenta a seguinte descrição: “Escrita a modo de soliloquio en el diván de un psicoanalista, la narradora nos hace partícipes de sus recuerdos más íntimos y de las interpretaciones que hace de su propia vida.”<sup>63</sup> (NETTEL, 2011). Nesse período não fica nítido se se trata da autora ou da personagem, o que corrobora para a confirmação do pacto ambíguo, próprio da autoficção.

O segundo ponto, advém do que sustenta Alberca ao expor que, na autoficção,

el nombre puede servir tanto para afirmar la identidad del autor en el texto como para ocultarla bajo su aparente transparencia o para desarrollar otra personalidad escondida bajo aquél. Por tanto, nada más propio de la autoficción que los argumentos o tramas en los que el autor juega a revelarse o a esconderse utilizando su nombre propio u otros más o menos privados o familiares.<sup>64</sup> (ALBERCA, 2007, p. 230)

Dessa forma, ainda no que concerne à questão do nome próprio, pode-se notar esse jogo de revelar-se e esconder-se posto por Alberca, a partir da identificação de um trecho que nos oferece pistas sobre o nome da protagonista: em seu novo colégio na França, para onde se mudou acompanhando sua mãe (que migrou para o país europeu a fim de escrever uma tese de doutorado), a protagonista descreve-se da seguinte maneira: “Usaba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe.”<sup>65</sup> (NETTEL, 2011, p. 117). Fazendo uma breve pesquisa sobre a

---

<sup>63</sup> Escrita a modo de solilóquio no divã de uma psicanalista, a narradora nos deixa a par de suas memórias mais íntimas e das interpretações que faz de sua própria vida.” (NETTEL, 2013).

<sup>64</sup> “o nome pode servir tanto para afirmar a identidade do autor no texto como para ocultar-lo sob sua aparente transparência ou para desenvolver outra personalidade escondida sob aquela. Portanto, nada mais próprio da autoficção que os argumentos ou tramas em que o autor joga entre revelar-se ou esconder-se utilizando seu nome próprio ou outros mais ou menos privados ou familiares.” (ALBERCA, 2007, p. 230, tradução nossa).

<sup>65</sup> “Usava uns óculos enormes cor-de-rosa, falava francês com sotaque latino e tinha um nome impronunciável, vagamente similar ao de uma ilha francesa perdida no Caribe.” (NETTEL, 2013, p. 127).



geografia do Caribe, entre os quatro territórios que pertencem à França, um deles, formado por cinco ilhas, é o Arquipélago de Guadalupe.

Mas essa ocultação do nome próprio também pode advir do fato de o “destinatário da narrativa” ser a sua psicanalista. Desse modo, argumentar-se que, em um contexto de terapia, dificilmente o paciente fala sobre si na terceira pessoa. Além disso, ressalta-se que Serge Doubrovsky assinala a psicanálise como característica estrutural da autoficção, estando estreitamente vinculadas à prática de escrita com a experiência da psicanálise.

Vale pontuar, contudo, que esse argumento não se sustenta quando se trata do discurso. De forma subversiva, contraditoriamente ao que se pode esperar da linguagem de um paciente no divã – caracterizada por associações livres e lapsos de linguagem – os eventos narrativos de *El cuerpo en que nació* compõem parágrafos cujas ideias começam e terminam de maneira organizada, formando um enredo estruturado de forma linear, ainda que utilizando uma linguagem clara e direta, sem tantos rebuscamentos, o que se poderia aproximar à do processo de análise. Além disso, poucas vezes a narradora dá lugar ao discurso direto, focado predominantemente no discurso indireto, em uma “narração autodiegética”. Esse termo, conforme desenvolvido por Gérard Genette a partir das “vozes” das narrativas ficcionais, é definido posteriormente pelos estudiosos do estruturalismo, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, como texto em que a “entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.” (REIS; LOPES, 1988, p. 118).

Ainda no que toca a relação da autoficção com a psicanálise, Klinger acrescenta que, segundo Doubrovsky, a autobiografia clássica deu lugar a dois tipos de discurso: “do ponto de vista do conhecimento do sujeito por parte do outro, o analista, o discurso de caso é uma espécie de biografia; do ponto de vista do sujeito mesmo, o analisado, é uma forma nova de autobiografia.” (KLINGER, 2006, p. 55). Essa distinção é relevante para a análise do romance quando se infere que a narradora, estando na posição de analisada pela doutora Sazlavski, ocupa essas duas posições. Em uma situação de fala e de escuta proposta pelo processo terapêutico, acontece que por meio “da cura é a ‘ficção’ que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria

narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*.” (KLINGER, 2006, p. 56). O resultado é uma ficção que não pode ser entendida como verdadeira ou como falsa, mas apenas como a ficção que o sujeito cria para si mesmo.

Portanto, qual seria, afinal a personagem central de *El cuerpo en que nací*? Seria uma personagem com o nome vagamente similar a uma ilha no Caribe ou, norteados pelo título, poderíamos pensar que o protagonista é o corpo? No romance netteliano, desde o título é possível notar que o ponto de partida é o corpo, sendo sua corporeidade marginal responsável por assinalar sua existência concreta no mundo, seja através da escrita, da descoberta de sua sexualidade ou da aceitação de suas imperfeições, as quais, durante todo o percurso narrativo, aprende a acolher e a tomar como parte singularizadora de sua subjetividade.

Elizabeth Martínez Murcia (2015), em sua pesquisa de mestrado, analisa gramaticalmente o título de *El cuerpo en que nací*. Para a estudiosa, o título já anuncia uma narração em primeira pessoa pela conjugação do verbo “nací”, se tratando, portanto, de uma frase emitida por um “eu”. Esse “eu” não nos confirma se a enunciação pertence exatamente à autora ou à personagem, permite-se apenas saber que a narradora é a conhecedora da história. Martínez Murcia pontua que

el título es una frase y no una oración, pese al verbo, que en este caso cumple una función adjetiva. Así, de quien se habla, el centro del título no es la persona que pronuncia la frase, sino el dicho cuerpo, que aparece dissociado del ser al que pertenece, pues no hay palabra alguna que identifique al cuerpo como cualidad o propiedad de alguien. Más bien, la preposición que lo acompaña, “en”, nos lleva a asociarlo con un lugar. Se recalca pues la incertidumbre sobre quién es el personaje cuya historia se contará: podrá ser ciertamente el mismo que enuncia la frase del título, pero también podría, ¿por qué no?, ser aquél a quien hace referencia directa ésta: el cuerpo.<sup>66</sup> (MARTÍNEZ MURCIA, 2015, p. 25)

---

<sup>66</sup> “o título é uma frase e não uma oração, apesar do verbo, que neste caso cumpre uma função adjetiva. Assim, de quem se fala, o centro do título não é a pessoa que pronuncia a frase, senão o referido corpo, que aparece dissociado do ser ao qual pertence, pois não há palavra que identifique o corpo como qualidade ou propriedade de alguém. Em vez disso, a preposição que a acompanha, “em”, nos leva a associá-lo a um lugar. Ressalta-se então a incerteza sobre quem é a personagem cuja história será contada: certamente poderia ser o mesmo que a frase do título afirma, mas também poderia, por que não, ser aquele a quem se refere diretamente: o corpo.” (MARTÍNEZ MURCIA, 2015, p. 25, tradução nossa).

Com base nesse trecho, confirma-se a suposição de que o corpo pode ser considerado o protagonista de *El cuerpo en que nací*. O corpo em que nasceu – um corpo de mulher, um corpo fora do padrão, um corpo com deficiências – é o ponto de partida através do qual a narradora se relaciona com suas memórias, suas dores, seus desejos, suas verdades; e utiliza-se, para tanto, dos mecanismos da escrita, estando indissociáveis escrita e corpo. Nesse sentido, Alós e Dalcol (2018) pontuam que “o corpo possui um *status* metafísico, isto é, ele não é apenas um apêndice que compõe o ser humano (como pensou boa parte da tradição racionalista moderna), mas sim a possibilidade de abertura para o mundo”. Assim, pode-se considerar que o corpo “é puramente *cognoscibilidade*, já que ele é o ponto de partida para o enigma de si e do mundo.” (ALÓS; DALCOL, 2018, p. 161)

Em *A escrita de si*, texto em que analisa as escritas de si desde a Antiguidade clássica, Michel Foucault (1992) assinala:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um "corpo". E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (FOUCAULT, 1992, p. 143)

Pelo trecho de Foucault, parece que a escrita é responsável por emoldurar esse corpo em que nasceu a protagonista, por dar corpo ao corpo. No entanto, observa-se que o teórico vincula o papel da escrita com a formação de uma verdade própria para o escritor. Esse corpo de que se fala não traduz exatamente uma verdade própria, uma vez que, retomando a citação de Klinger supracitada, a literatura hispano-americana contemporânea depara-se com a impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita.

A partir disso, nota-se que, na autoficção, o conceito de verdade “não coincide com a verdade autobiográfica, nem portanto com a verdade enquanto alguma coisa verificável. Uma única ‘verdade’ possível reside na ficção que o autor cria de si próprio” (KLINGER, 2006, p. 56). Nesse caso, trata-se de uma ideia de “verdade da arte”, ou seja, da superioridade do texto artístico sobre o

referencial, sendo a porção ficcional do texto responsável por nos aproximar da verdade muito mais do que o simples relato sincero do que aconteceu.

Nessa perspectiva, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o romancista (ou o contista) não tem como prioridade contar sua vida mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. Assim, o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada, e portanto “mais verdadeira” que a autobiografia. (KLINGER, 2006, p. 42)

A noção de verdade, ressalta Klinger, também está ligada ao aspecto psicanalítico da autoficção, que remonta ao estrato profundo e inconsciente que é inatingível senão através da mediação do ficcional. Trata-se da proposição oposta, “não é que ‘a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção’, mas ‘quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção’. No final das contas, uma e outra posição são duas faces da mesma moeda.” (KLINGER, 2006, p. 42).

Nesse sentido, compreende-se que a ficcionalização do corpo é o que dá a ele o estatuto de verdade, de verossimilhança, ou seja, a verdade da protagonista netteliana está vinculada à apropriação do próprio corpo e esse movimento só é possível quando o corpo é ficcionalizado. Afinal, como relata no final da narrativa, após uma longa viagem “me decidí a habitar el cuerpo en el que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él”<sup>67</sup> (NETTEL, 2011, p. 194-195). Agora, de forma literal e de forma metalinguística, além do seu corpo, a sua obra literária também está materializada no mundo e permite vincular-se e distinguir-se dele. É um fenômeno de mão dupla: utiliza o corpo para constituir a literatura e da literatura para constituir o corpo.

Além disso, em *El cuerpo en que nació* é possível entrever os anos setenta e oitenta como “duas décadas fascinantes marcadas pela experimentação social, os regimes autoritários e a crise econômica. O resultado é um livro híbrido

---

<sup>67</sup> “decidi habitar o corpo em que tinha nascido, com todas as suas particularidades. No final das contas era o único que me pertencia e me vinculava de forma tangível com o mundo, ao mesmo tempo em que me permitia distinguir-me dele.” (NETTEL, 2013, p. 212).

que rompe com essa falsa dicotomia entre literatura íntima e literatura social” (VILLALOBOS, 2013, p. 221). Assim, ao mesmo tempo em que há a dicotomia entre o real e o fictício próprio da autoficção, há essa falta dicotomia que revela Villalobos ao apontar o trânsito da obra entre literatura íntima e social. O ponto máximo da narrativa, ainda segundo o autor, é dado pela aceitação do corpo em que se nasceu, porque “esta aceitação exige um processo de aprendizagem, um treinamento para fortalecer a capacidade de percepção da realidade, que é, justamente, o material autobiográfico com que se constrói o romance.” (VILLALOBOS, 2013, p. 221).

Retomando a afirmação de Foucault de que a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue”, introduz-se a segunda obra investigada neste estudo, *Sangre en el ojo*, obra em que Lina Meruane transforma sua experiência traumática de cegueira em ficção, materializando-a e, de certa forma, distanciando-se dela. Como este capítulo dedica-se a compreender o aspecto autoficcional da obra, o nome próprio da protagonista, como já foi apresentado anteriormente, é de grande relevância para a análise. Para Manuel Alberca (2013),

La mera aparición de un nombre idéntico al del autor en una novela es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o desmentida al producirse en el contexto de una ficción. De este modo, el autor autoficcional se afirma y se contradice al mismo tiempo. Es como si nos dijese: este soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo.<sup>68</sup> (ALBERCA, 2013, p. 38)

Apesar de compartilharem do mesmo nome próprio, como já mencionado, analisar a narradora-protagonista Lina Meruane não é o mesmo que analisar a autora Lina Meruane. A contradição entre as Lina fica evidente com a alteração do nome. Em Lucina, o nome ficcional, há essa sílaba extra que “às vezes sangrava”. A sonoridade que a implementação da sílaba gera, faz alusão à palavra luz, formando um jogo de palavras com o nome da protagonista e sua situação de cegueira, ou da ausência de luz.

---

<sup>68</sup> “A mera aparição de um nome idêntico ao do autor em um romance é um convite para que o leitor reconheça a figura deste no texto, ainda que tal identificação seja imediatamente atenuada ou desmentida quando produzida no contexto de uma ficção. Desse modo, o autor autoficcional se afirma e se contradiz ao mesmo tempo. É como se dissesse: este sou eu e não sou eu, pareço eu mas não sou. Mas, cuidado, porque poderia ser.” (ALBERCA, 2013, p. 38, tradução nossa).

Pero en su rodar por la manga del aeropuerto el fantasma que yo ansiaba ser se dio cuenta, sobrecogido y estupefacto, es decir, sobrecogida y admirada yo, que había vuelto a materializarme. Había sido reconocida. Alguien voceaba ese Lucina que el santoral registra a la manera de una errata etimológica, como Lucila o Lucita o Lucía o incluso como Luz, que se acerca tanto a Luzbel, el lumínico demonio.<sup>69</sup> (MERUANE, 2016, p. 56-57)

O fragmento dá algumas pistas sobre esse jogo com o nome. A protagonista confunde-se, não está falando de si, mas de um fantasma que assombra a possibilidade de que a cegueira a desmaterialize, a torne invisível. À essa luz que lhe falta no sentido da visão atribui um caráter negativo. Lúcifer, conforme a etimologia – Lúcifer vem do latim *lux*, que significa luz, e *ferre*, que significa portar – é aquele que carrega luz. Lucina, em contrapartida, é aquela cuja luz se apaga, e prescindindo de luz, é relegada à própria escuridão.

A oscilação entre luz e sombras, consciência e escuridão, é trabalhada com a noção de perigo. Desde o aspecto autoficcional, como afirma Alberca na citação acima, “Pero, cuidado, porque podría serlo”, com o perigo de não considerar a essência da contradição do gênero, ao perigo de, ficando cega e em escuridão completa, encontrar uma narradora que não pode sequer ser ela mesma. Não pode escrever, transitar pelos mesmos lugares de forma autônoma e corre o risco de, mais do que ficar cega por inteiro, deixar de ser quem ela é, acontecimento que abala todas as suas estruturas.

Ignacio, namorado e principal ouvinte da protagonista, acompanha toda sua trajetória de imersão na própria escuridão ao mesmo tempo em que tenta reestruturar a rotina e a vida dela. O namorado concorda com a aura de perigo que se instaura, acusando-a de ser uma cega perigosa por não estar acostumada às adaptações que deve fazer devido a sua nova condição. O perigo que Ignacio aponta é o de que Lina se machuque, mas também aparece em outros momentos do enredo, uma vez que a quase cegueira repentina de Lina impede seus movimentos e conseqüentemente abala a relação física dos dois, impedida de ter “arrambos carnis” e de relacionar-se sexualmente.

---

<sup>69</sup> “Mas ao rodar em meio à turba do aeroporto o fantasma que eu ansiava ser percebeu, sobressaltado e estupefato, ou seja, eu sobressaltada e admirada, que voltara a me materializar. Tinha sido reconhecida. Alguém gritava aquele Lucina que o hagiológico registra, à maneira de uma errata etimológica, como Lucila ou Lucita ou Lucía, ou até mesmo como Luz, que se aproxima tanto de Luzbel, o lumínico demônio.” (MERUANE, 2018, p. 57).

Lucina, entretanto, é perigosa desde antes de sua cegueira; o é porque escreve e a escrita é um ato perigoso pelo medo do que ela pode revelar: “os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém, neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida.” (ANZALDÚA, 2000, p. 234). Trabalhando com as palavras, a narradora também atribui a elas esse perigo: “las palabras médicas contra el peligro, el terror de Ignacio de hacerme sangrar de nuevo y hacer que me estallaran los ojos.”<sup>70</sup> (MERUANE, 2016, p. 93).

Nessa narrativa, o recurso da autoficção, conforme Beatriz Velayo Amo (2017), “no solo tiene el objetivo de causar confusión en la o el lector, sino que también proyecta la ficción hacia el mundo representado, con lo que busca criticarlo”<sup>71</sup> isso porque existe “además del componente lúdico propio de la autoficción, una intención crítica y cuestionadora del mundo contemporáneo y las narrativas que lo conforman.”<sup>72</sup> (AMO, p. 169).

Seguindo essa linha de raciocínio, Klinger identifica que o interessante para a autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, mas sim o que ela chama de criação do “mito do escritor”. Nas palavras da teórica,

a auto-ficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2006, p. 55)

Dessa forma, reconhecer que a matéria da autoficção é o mito do escritor e não a biografia do autor, permite uma abordagem mais assertiva de análise, uma vez que o mito não tem valor de verdade. Em *Sangre en el ojo*, esses questionamentos feitos a respeito de Lina ser escritora, acontecem em inúmeros momentos e acompanhados de vários sentimentos: quando ela se defronta com a impossibilidade de escrever e faz referência aos livros que havia “publicado bajo un nombre inventado y el manuscrito de una novela inconclusa que quizá

<sup>70</sup> “as palavras médicas contra o perigo, o terror de Ignacio de me fazer sangrar de novo e de fazer meus olhos estourarem.” (MERUANE, 2018, p. 95).

<sup>71</sup> “não apenas tem o objetivo de causar confusão no leitor, como o de projetar a ficção ao mundo representado, que busca criticar” (AMO, 2017, p. 169, tradução nossa).

<sup>72</sup> “além do componente lúdico próprio da autoficção, há uma intenção crítica e questionadora do mundo contemporâneo e de suas narrativas” (AMO, 2017, p. 169, tradução nossa).

ya no acabaría, pensé, tragándome la angustia sin detenerme a masticarla.”<sup>73</sup> (MERUANE, 2016, p. 23); quando ela responde sobre sua profissão, que antes era jornalista, mas, afirma: “Empecé en el periodismo pero me echaron por falsear la verdad objetiva de los hechos, me pasé a la ficción cien por ciento pura”<sup>74</sup> (MERUANE, 2016, p. 31) trazendo uma ironia porque, como se sabe, a autoficção não remete à ficção pura, mas ao entrelaçamento de fatos reais e fictícios.

De forma mais explícita – e angustiante – esses questionamentos acerca da escrita acontecem quando ela está prestes a fazer uma das inúmeras cirurgias a que foi submetida. Prestes a entrar na sala de cirurgia, uma enfermeira a questiona:

Una me pregunta quién soy, cómo me llamo. Digo mi nombre completo, lo deletreo. Mi madre confirma que es mi nombre de bautizo. Ignacio verifica que esté escrito como corresponde. Alguien más me toma del brazo y me amarra una pulsera plástica que lleva mi alias de prisionera. Me levanto, me siento. Hace frío, digo, pero ya nadie me responde. Otra voz interviene. ¿Cuál es tu nombre?, dice. Escucho que teclaea mientras contesto temiendo equivocarme.<sup>75</sup> (MERUANE, 2016, p. 131)

Nesse interrogatório, as perguntas extrapolam-se num fluxo de consciência de Lina e se mesclam com suas dúvidas inconscientes proporcionadas, supostamente, pelo efeito dos remédios, “¿cuál es tu verdadero nombre?, ¿algún seudónimo?, ¿a qué te dedicas?, ¿qué es la ficción?, ¿y eso qué es, perjuicios?, ¿verdadero o falso?, ¿qué ojo primero?”<sup>76</sup> (MERUANE, 2016, p. 133). A pergunta mais instigante é sobre o que é a ficção, fazendo com que o leitor, mais do reflita sobre questões inerentes ao gênero literário, pense dentro da diegese: aqui, nesta obra, o que é ficção?

<sup>73</sup> “publicado sob um nome inventado e o manuscrito de um romance inconcluso que eu talvez nunca fosse terminar, pensei, engolindo a angústia sem parar para mastigá-la.” (MERUANE, 2018, p. 22).

<sup>74</sup> “Comecei no jornalismo, mas me mandaram embora por falsear a verdade objetiva dos fatos, e passei para a ficção cem por cento pura” (MERUANE, 2018, p. 29).

<sup>75</sup> “Uma me pergunta quem sou, como me chamo. Digo meu nome completo, soleiro-o. Minha mãe confirma que é meu nome de batismo. Ignacio confere que esteja escrito como se deve. Alguém mais segura meu braço e me amarra uma pulseira de plástico que leva meu apelido de prisioneira. Levanto, sento. Está frio, digo, mas ninguém me responde. Outra voz intervém. Qual é seu nome?, diz. Ouço que digita enquanto respondo com medo de errar.” (MERUANE, 2018, p. 136).

<sup>76</sup> “qual é teu verdadeiro nome?, algum pseudônimo?, profissão?, o que é ficção?, e o que é isso de danos?, verdadeiro ou falso?, que olho primeiro?” (MERUANE, 2018, p. 138).



Um dos momentos mais desesperadores de Lina acontece quando Lekz lhe pergunta “¿no eras tú la escritora?, ¿no estabas en Chile?”<sup>77</sup> (MERUANE, 2016, p. 118). O verbo conjugado no passado inquieta-a de tal forma, que passa a indissociar sua visão de sua identidade, temendo estar perdendo ambas. “me había quedado un momento pensando en la palabra escritora junto a un verbo puesto en pasado, en el pasado de los libros que había escrito y que ya no estaba segura de poder seguir escribiendo.”<sup>78</sup> (MERUANE, 2016, p. 118).

Os questionamentos dirigidos a Lina – sejam eles feitos pelos outros ou por seu próprio inconsciente – parecem se intensificar na progressão da narrativa, ao passo que os livros que publicou “sob um nome inventado”, não consegue lidar com o que é real, a perda, afastando-se do que acredita ser seu verdadeiro eu, sua essência.

Quando se relembra das controvérsias acerca do gênero literário ao qual a obra pertence, as passagens – seja a pergunta sobre o que é ficção seja a ironia com que afirma ter passado à ficção pura – são declarações que, apesar de transbordar as semelhanças entre personagem e autora, confirmam que a história deve ser encarada não como autobiográfica, mas sim como ficção.

### 3.2 OLHAR DE OUTRIDADE

Outro ponto importante de convergência entre as narrativas é o fato de as protagonistas, em algum momento da trama, saírem das capitais latino-americanas onde nasceram (a protagonista de Nettel nasceu na Cidade do México e Lucina em Santiago do Chile), rumo à França e aos Estados Unidos. Essa mudança de espaço constitui momentos importantes do enredo, uma vez que, nessas localidades, são consideradas estrangeiras e são inseridas em outras geografias e culturas.

Ana Maria Lisboa de Mello, no prefácio de *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção* (2013) comenta que é muito recorrente na literatura autoficcional contemporânea “as mudanças espaciais dos protagonistas, que, situados

---

<sup>77</sup> “você não era a escritora?, não estava no Chile?” (MERUANE, 2018, p. 122).

<sup>78</sup> “fiquei pensando por um momento na palavra escritora ao lado de um verbo conjugado no passado, no passado dos livros que havia escrito e que já não tinha certeza de poder continuar escrevendo.” (MERUANE, 2018, p. 122).

temporariamente em outros países e culturas, por opção ou por trabalho, enfrentam a solidão, o estranhamento, e desencadeiam a busca de si mesmos [...]” (DE MELLO, 2013, p. 15). Desse modo, pode-se compreender que tais mudanças espaciais promovem outros olhares oblíquos, seja do mundo externo sobre elas, seja delas sobre elas mesmas.

Em *El cuerpo en que nací*, a protagonista que viveu a infância na capital mexicana, vê-se obrigada a viajar para a França para acompanhar sua mãe que se candidatara ao doutorado. Quando completa onze anos, vai morar no sul do país, em um bairro periférico de Aix-em-Provence chamado Les Hippocampes, considerado a parte mais conflituosa da ZAC – zona de urbanização concentrada. Descreve sua nova cidade como

una ciudad con ruinas romanas que conoció su apogeo en el siglo XV, durante la corte del rey René. Aix está llena de vestigios de aquel esplendor remoto. La ciudad es conocida como una de las más burguesas y esnobs de ese país. Sin embargo, a pocos kilómetros del centro, existen también uno o dos barrios considerados de alta delincuencia y fue ahí donde nosotros encontramos una casa.<sup>79</sup> (NETTEL, 2011, p. 102)

Como se pode notar nesse trecho, ainda que Aix fosse considerada uma cidade burguesa, foi em um bairro periférico onde ela e sua família foram viver. O bairro em que vivia era habitado por estrangeiros, “La mayoría de los vecinos era de origen magrebí pero también había franceses, africanos negros, portugueses, asiáticos y gitanos asentados. Por más que indagamos, no conseguimos ubicar a ningún latino.”<sup>80</sup> (NETTEL, 2011, p. 104). A narradora conta, então, como era viver sendo estrangeira nessa nova localidade, sua adaptação no novo país e também na nova escola, que tinha costumes e cultura diferentes da sua. Assomadas às novas experiências, não deixava de lembrar de seu país com nostalgia e de reconhecer sua origem de um país colonizado: “Así que estuvimos bebiendo chocomilk con mucha nostalgia y hablando de las

---

<sup>79</sup> “uma cidade com ruínas romanas que conheceu seu apogeu no século XV, durante a corte do rei René. Aix está cheia de vestígios daquele esplendor remoto. A cidade é conhecida como uma das mais burguesas e esnobes deste país. Entretanto, a poucos quilômetros do centro, existe também um dos bairros considerados de alta delinquência e foi ali onde achamos uma casa.” (NETTEL, 2013, p. 111).

<sup>80</sup> “A maioria dos vizinhos era de origem magrebe mas também havia franceses, africanos negros, portugueses, asiáticos e ciganos assentados. Por mais que perguntássemos, não conseguimos encontrar nenhum latino.” (NETTEL, 2013, p. 113).

costumbres que implicaba vivir en un país colonizado por los gringos”<sup>81</sup> (NETTEL, 2011, p. 116).

Em *Sangre en el ojo*, tendo em vista o recurso *in medias res*, há o movimento contrário: a personagem começa a narrativa no exterior e, devido a uma indicação médica, retorna ao país em que nasceu. Parece que em meio a essas alterações geográficas Lina não se sente pertencente a nenhuma dessas localidades. Regressa ao Chile quase como um castigo, umas férias forçadas nas quais, em vez de descansar, será assombrada pelos escombros de seu país e pelas relações familiares, muitas vezes indesejadas e invasivas.

*Sangre en el ojo* inicia suas páginas evidenciando a questão do estrangeiro. No capítulo de abertura, “el estallido”, ou “o estouro”, antes de acontecer o primeiro sangramento nos olhos de Lina, a narradora contextualiza o momento festivo que compartilhava com outros estrangeiros que viviam em Nova York:

Esos gringos no eran gente trasnochadora como nosotros, en absoluto parrandera. Eran protestantes y protestarían si no los dejábamos conciliar el sueño. Al otro lado de los muros, sobre nuestros cuerpos y también debajo de nuestros pies, se agitaban todos esos gringos acostumbrados a madrugar con los calcetines puestos y los cordones ya anudados. Gringos que con la ropa interior impecable y la cara planchada se sientan cada mañana a desayunar su leche fría con cereales. Pero nadie hacía caso de los desvelados, de sus cabezas sumergidas bajo las almohadas, de sus gargantas atiborradas de pastillas que no les procurarían ningún alivio si continuábamos zapateándoles el descanso. Zapateando ellos, en la sala. Yo no.<sup>82</sup> (MERUANE, 2016, p. 12)

Observa-se que em um primeiro momento Lina se coloca como parte do grupo dos “não gringos” e depois centraliza o foco narrativo em si, dando

---

<sup>81</sup> “Assim ficamos tomando chocomilk com muita nostalgia e falando dos costumes inerentes a quem vive em um país colonizado pelos gringos” (NETTEL, 2013, p. 126).

<sup>82</sup> Aqueles gringos não eram gente de passar noites em claro como nós, não eram dados a farras, de jeito nenhum. Eram protestantes e protestariam se não os deixássemos dormir em paz. Do outro lado das paredes, sobre nossos corpos e também sob nossos pés, agitavam-se todos aqueles gringos acostumados a madrugar já com a meia no pé e os cadarços amarrados. Gringos que, com a roupa de baixo impecável e a cara engomada, sentam-se toda manhã para comer seu cereal com leite frio. Mas ninguém ligava para aqueles que não conseguiam pregar os olhos, para suas cabeças afundadas sob os travesseiros, para suas gargantas atulhadas de comprimidos que não lhes trariam nenhum alívio se continuássemos sapateando em seu descanso. Sapateando eles, lá na sala. Eu não.” (MERUANE, 2018, p. 9).

sequência, nas linhas seguintes, no início de sua tragédia. Após o primeiro incidente, sai às ruas rumo a sua casa, quando relata:

La Roosevelt era una isla de lisiados en la que vivían apenas algunos profesores, algunos estudiantes, ningún turista; era una pobre isla protegida que casi nadie visitaba, pensé, pensando a continuación que yo tendría que haber entendido por qué me había tocado viajar con toda esa gente a mi lado, ellos y yo suspendidos sobre las aguas. En la orilla estaba el destino elevando una pregunta, una admonición. Qué viniste a buscar aquí, decía levantando un dedo miserable. Qué se te perdió a ti en esta isla.<sup>83</sup> (MERUANE, 2016, p. 18)

Lina havia se mudado para Manhattan para escrever sua tese de doutorado. O contratempo que a diabetes lhe causou fez com que se sentisse culpada por estar ali, acreditando não ser o seu lugar. A geografia, servindo como um potente articulador identitário, conforme apresenta María de Alva (2019), faz com a que visão de desencaixe de Lina seja alterada pelo espaço: “la mirada que narra la experiencia del cuerpo y en específico del ojo, lo hace desde la diferencia, la marginalidad y la exclusión que esto genera, pero también desde la geografía de la memoria del país ausente.”<sup>84</sup> (DE ALVA, 2019, p. 110), o que confirma o sentimento de inadequação de Lina em relação ao local em que se encontra.

Corroborando com essa ideia, além disso, o gênero, conforme Daniela Gallego Zapata (2017), mescla testemunhos íntimos com memória, lembrança e esquecimento ao apresentar uma narradora que “enfrenta al silencio y que lucha por el reparo de una sociedad igualmente enferma, la chilena, víctima de la dictadura cívico-militar de finales del siglo XX condicionante del trascurso vital de los chilenos hasta el presente.” (GALLEGO ZAPATA. 2017, p. 5). Dessa forma, a doença da personagem pode ser uma metáfora para o mal que imperou no Chile: a ditadura.

---

<sup>83</sup> “. A Roosevelt era uma ilha de aleijados onde moravam apenas alguns professores, alguns estudantes, nenhum turista; era uma pobre ilha protegida que quase ninguém visitava, pensei, pensando em seguida que eu devia ter entendido por que tive que viajar com toda aquela gente a meu lado, eles e eu suspensos sobre as águas. Na margem estava o destino levantando uma questão, uma advertência. O que você veio procurar aqui, dizia, levantando um dedo miserável. O que foi que você perdeu aqui nessa ilha?” (MERUANE, 2018, p. 16).

<sup>84</sup> “o olhar que narra a experiência do corpo, especialmente do olho, o faz a partir da diferença, da marginalidade e da exclusão que isso gera, mas também da geografia da memória de um país ausente.” (DE ALVA, 2019, p. 110, tradução nossa).

### 3.3 DA EXPERIÊNCIA À FICÇÃO

Mesmo que a proposta deste estudo seja propor uma leitura possível das narrativas a partir dos seus entrecruzamentos em torno da obliquidade dos olhares, e não uma especulação da vida das autoras, há de se considerar as indiscutíveis relações entre as escritoras Guadalupe Nettel e Lina Meruane com suas respectivas protagonistas. A seção em questão não objetiva comprovar que Nettel e Meruane relatam suas próprias experiências nas obras que são o objeto de estudo da pesquisa, mas sim, expor proximidades que as próprias artistas declaram haver entre o que viveram e o que é lido nos livros. Toma-se essa liberdade pois

O autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz”. (KLINGER, 2006, p. 59)

Um ano e meio após o início da pesquisa que resultou neste texto, Guadalupe Nettel e Lina Meruane se reuniram pela primeira vez para conversar sobre “El ojo en la literatura”, um diálogo que aconteceu em novembro de 2021, na Casa de America de Madrid. A instituição – que tem como objetivo principal o intercâmbio sociocultural e político entre Espanha e América Latina – abriu as portas da sala Jorge Luis Borges para que as escritoras explanassem sobre suas vidas e sobre porque a temática da cegueira é tão latente em suas obras. Além das obras aqui investigadas, discutiram sobre *El huésped* (2006) e *Zona Ciega* (2021), de Nettel e Meruane, respectivamente, obras em que também elaboram a temática da cegueira.

O diálogo teve início a partir da fala das autoras sobre o vínculo que têm com a cegueira, uma vez que, como já explicitado, compartilham do fato de possuírem condições particulares de visão. Para Nettel, elas compartilham muito mais do que a cegueira em um dos olhos dela ou a cegueira temporária de Meruane: compartilham também o medo de um dia deixar de ver, deixar de ler e deixar de trabalhar. Portanto, o ponto de partida da conversação foi a partilha de

suas experiências próprias, com o objetivo de contar um pouco, através de suas biografias, o porquê de o tema ser tão caro às suas obras.

Apesar da consciência de que não se pode atrelar a ficção à vida pessoal das autoras, uma vez que esta pesquisa se volta aos objetos estéticos, este diálogo foi de importância investigativa, pois sintetizou muitas ideias que vinham sendo elaboradas com base em análises das teorias utilizadas.

A proposta do diálogo consistia em discorrer sobre a obsessão literária mais persistente das autoras: a escrita do olho. Discutiram, além da cegueira como experiência própria, sobre as representações do olho em suas obras, a visão como expressão de poder e a representação da cegueira na literatura universal. Por conta disso, o referido diálogo resultou em ricas contribuições para a presente pesquisa.

Guadalupe Nettel conta que seu vínculo pessoal com a cegueira acontece desde seu nascimento, quando, por causa da mancha na córnea de seu olho direito, os médicos acreditavam que ela morreria, pois pressupunham que a mancha era uma espécie de sinal de que havia um tumor no cérebro, até mesmo a possibilidade de que pudesse ser um câncer. Descobriu-se que era na verdade um leucoma, uma mancha na córnea, que posteriormente deu lugar a uma catarata.

Nettel afirma que o fato de ter nascido com essa deficiência ocular determinou toda sua infância, pois teve essa etapa de sua vida centrada em corrigir o chamado “defeito de nascimento”, nas palavras dela, e alterar seu destino. Declara que, por conta disso, sua infância foi cheia de proibições: não podia escalar árvores, brincar com objetos pontiagudos nem nada que supostamente colocasse em risco o único olho que lhe restava. “Mi nombre cambio, muchas cosas cambiaron a respecto de eso, mi destino fue como realmente tomado, cambiado, modificado por este acontecimiento”<sup>85</sup> (NETTEL, 2021), conta.

Lina Meruane, por sua vez, conta que, após o episódio traumático que teve com a cegueira, demorou quase dez anos para escrever *Sangre en el ojo*, um romance que se inicia com o evento autobiográfico que foi ficar cega aos trinta anos. A autora menciona que havia sido advertida dessa possibilidade por

---

<sup>85</sup> “Meu nome mudou, muitas coisas mudaram a respeito disso, meu destino foi realmente tomado, alterado, modificado por esse acontecimento.” (NETTEL, 2021, tradução nossa).

ter uma doença crônica degenerativa e, por conta disso, crescer ouvindo que a qualquer momento uma tragédia poderia acontecer.

Meruane relata que gostaria de escrever uma memória porque lhe interessava contar esse episódio muito detalhadamente, mas como havia passado dez anos do ocorrido, percebeu que já havia “pensado, contado, hablado, terapiado, esse evento que habia sido muito traumático.”<sup>86</sup> (MERUANE, 2021). Então, já não lhe interessava mais contar uma história atada aos fatos, mas uma autoficção. Por conta da cegueira temporária, dedicou suas reflexões literárias ao tema, tendo reunido ao longo de vários anos materiais, leituras e pensamentos sobre a cegueira.

Me inscribo en una linea de escritores ciegos o casi ciegos, una linea de la que habla muchísimo Borges cuando habla de su ceguera y que por supuesto no existe ninguna mujer. Entonces para mi me interesó pensar como entraban las mujeres en esa tradicion de la escritura de casi no ver o de casi ver.<sup>87</sup> (MERUANE, 2021)

As artistas trocam ideias sobre a relação entre ficção e não ficção, entre novela e ensaio e sobre o porquê trabalham com o temor central de suas biografias na ficção. Nettel conta que, ao longo de sua vida, coleciona autores que para ela são preciosos por se referirem à cegueira, ao olhar, à falta de luz. Considera esses autores guias para o futuro e para eventualidades, pois acredita que “los libros que más nos interpelan son los libros com que nos relacionamos afectivamente.”<sup>88</sup> (NETTEL, 2021).

### 3.4 OLHAR HISPANO-AMERICANO

A partir dessas reflexões, busca-se aprofundar na maneira como as narradoras tomam seus olhares defeituosos como um signo político. Nessa linha de raciocínio, percebe-se um movimento em *El cuerpo en que nací e Sangre en*

---

<sup>86</sup> “pensado, contado, falado, terapiado sobre esse evento que tinha sido muito traumático” (MERUANE, 2021, tradução nossa).

<sup>87</sup> “Me inscrevo em uma linha de escritores cegos ou quase cegos, uma linha da qual muito fala Borges quando trata de sua cegueira e que certamente não existe nenhuma mulher. Então me interessei em pensar como entravam as mulheres nessa tradição da escrita do quase não ver ou de quase ver.” (MERUANE, 2021, tradução nossa).

<sup>88</sup> “os livros que mais nos desafiam são os livros com os quais nos relacionamos afetivamente.” (NETTEL, 2021, tradução nossa).

*el ojo* que parte do pessoal para pensar o coletivo. Em entrevista concedida ao jornal *La nación*, Nettel relaciona a ação de observação que exercita em sua obra com uma acepção prerrogada pelo Movimento Zapatista mexicano, do qual fez parte durante sua juventude:

Pero a mis veintipico, cuando ocurrió el levantamiento zapatista en México, me marcó una frase que escuché en aquel contexto político: "Hay que mirar allí donde más nos duele". Empecé a mirar lo que más me avergüenza: la ceguera, la diferencia física, ser extranjero; todo lo doloroso de mi vida.<sup>89</sup> (NETTEL, 2014)

Para a autora, somente quando os mexicanos olharem de frente o que mais lhes causa vergonha é que poderão encontrar a integridade, seja no sentido de respeitar a eles mesmos, seja no sentido de integração com a coletividade.

Uma relação entre aspecto político e a cegueira também pode ser encontrada em *Sangre en el ojo*. Nesse sentido, uma das passagens mais relevantes da história é quando Lucina, em uma viagem de retorno ao Chile, busca saber sobre os buracos abertos no edifício de frente ao Palácio de La Moneda. Ela compara os buracos deixados pelos tiros de bazuca durante a ditadura com seus olhos ensanguentados pela doença, pois também “son ojos abiertos”, feridas abertas que demoram a cicatrizar.

Quando os olhos que se voltam à História são – convenientemente ou não – enfermos, todo um povo é impelido a negar seu passado, mesmo que ele seja um passado dolorido e repleto de exploração, extermínio e injustiças; é aí que a história corre o risco de se repetir.

Sabe-se que o mundo globalizado atual é demarcado pela imbricação entre capitalismo colonial/moderno e tem como base uma racionalidade eurocêntrica. Voltar-se para o contexto hispano-americano é entender que historicamente seus ideais foram postos de lado em prol do pensamento ocidental do Norte Global. Por esse motivo, é importante buscar teóricos latinoamericanos que evidenciam e constroem a América Latina como um lugar de potência enunciativa de teorias críticas.

---

<sup>89</sup> “Mas aos vinte e poucos anos, quando ocorreu a revolta zapatista no México, uma frase que ouvi naquele contexto político me marcou: ‘É preciso olhar para onde mais dói’. Comecei a olhar para o que mais me envergonha: a cegueira, a diferença física, ser estrangeiro; tudo o que é doloroso na minha vida” (NETTEL, 2014, tradução nossa).



As últimas décadas do século XX demarcaram profundas crises econômicas e políticas nos países da América Latina. As instabilidades de sistema político, que culminam nos regimes ditatoriais, marcam a história com sangue. As ditaduras no Brasil (1964), Argentina (1966), Uruguai (1976) e Chile (1973) tiveram em comum a militarização da vida política, o cerceamento da liberdade de expressão e o desmanche de instituições representativas (FERNANDES; MORETTI, 2018). No México, foi o regime autocrático de Porfirio Díaz que reverberou na revolução mexicana. Esses regimes autoritários e repressivos instituíram uma política de desaparecimentos e assassinatos, o retrocesso da distribuição agrária, a atenuação do violento sistema patriarcal e da desigualdade social. Deixou marcas profundas percebidas hoje, em que “O momento é de profunda crise do capitalismo global, de falta de políticas efetivas de controle de uma crise ambiental sem precedentes, e é marcado pelo desgaste inédito das formas da democracia representativa” (HOLLANDA, 2020, p. 11).

Os países em que as autoras aqui estudadas nasceram, México e Chile, assim como o Brasil e os outros países da América Latina, compartilham de doloridas marcas deixadas por esses regimes. *El cuerpo en que nací* traz passagens que remontam à história do México. Em entrevista concedida ao jornal *El País*, sua autora, Guadalupe Nettel, denuncia a atual situação de seu país:

Com a literatura não sei, mas na vida cotidiana é desastroso; o México é hoje minha ideia do inferno: nos últimos oito anos desapareceram 30.000 pessoas, e a cada dia não se faz nada além de encontrar fossas e fossas cheias de cadáveres torturados ou carbonizados. Essa violência já se estendeu tanto que já não se declara luto nem na capital do México. No meu bairro de Coyoacán, até agora tranquilo, houve dois assassinatos na semana passada. (NETTEL, 2014)

A extensão dessa violência, que resulta dentre tantos fatores nos altos índices de feminicídio, são retratadas na obra. No que concerne ao romance, certa vez, uma vizinha da protagonista visita sua casa para ter uma conversa séria com sua mãe. Sobre o apartamento que ambas compartilhavam, aponta:

Como dije antes, un rasgo peculiar de nuestra unidad es que había servido para recibir a los atletas durante el 68. Esa fecha y esas Olimpiadas constituyen, como todo el mundo sabe, el símbolo de la peor masacre cometida en México y el anuncio de la ola de represión que caracterizó al continente en la década de

los setenta. Y sin embargo – por paradójico que esto suene – esos edificios estaban repletos de sudamericanos de izquierda que habían llegado a México para no ser asesinados en sus países fascistas (así nos lo había explicado mi madre con un tono solemne en la voz).<sup>90</sup> (NETTEL, 2011, p. 34)

A narradora refere-se ao Massacre de Tlatelolco, em que centenas de estudantes foram mortos enquanto protestavam contra a realização dos Jogos Olímpicos de Verão de 1968, sediada na Cidade do México. O massacre é considerado parte da Guerra Suja mexicana, época em que o governo usou da repressão política e militar contra movimentos estudantis de esquerda na década de 1960.

Na história, a vizinha faz parte de uma dessas famílias de imigrantes que encontram no México um lugar para sobreviver. Tinha duas filhas e o que foi contar à mãe da personagem é que uma delas, Yanina, havia sido abusada por um empregado da limpeza em plena luz do dia. A vizinha fora contar o ocorrido para, além de compartilhar seu sofrimento de mãe, pedir que redobrassem os cuidados com as crianças do prédio. Sobre Yanina, a narradora conta mais adiante que de uma menina sedutora e feminina, passou a refugiar-se em roupas largas e se afastar de todos com quem convivia.

As narrativas de *El cuerpo en que nací* e *Sangre en el ojo* mais uma vez se entrelaçam quando se toma conhecimento acerca do passado ditatorial do Chile, cenário geral da segunda obra, já que os dois países compartilham de marcas de violência e horror que intersubjetivamente permeiam as linhas das narrativas enfocadas e também das que se pretende discorrer nesta investigação. Sobretudo, essas marcas reverberam na constituição identitária das mulheres, na construção discursiva de seus textos e na construção política emancipadora que se vem buscando construir nesses países colonizados; que têm sua realidade histórica pautada em “uma brutal ditadura militar, com forte conotação de gênero e determinada a erradicar fisicamente as oposições de

---

<sup>90</sup> “Como disse antes, um traço peculiar de nossa unidade é que havia servido para receber os atletas durante o 68. Esta data e essas Olimpíadas constituem, como todo mundo sabe, o símbolo do pior massacre cometido no México e o anúncio da onda de repressão que caracterizou o continente na década de setenta. E entretanto – por paradoxal que isso pareça – esses prédios estavam cheios de sul-americanos de esquerda que haviam chegado ao México para não serem assassinados em seus países fascistas (assim nos havia explicado minha mãe com um tom solene na voz).” (NETTEL, 2013, p. 37).

esquerda e defender relações de propriedade rigorosamente desiguais.” (SCHILD, 2017, p. 101).

Em 1973, ocorreu no Chile o golpe de estado de 11 de setembro, em que foi derrubado o regime democrático de Salvador Allende (frente ao temor dos EUA da ameaça comunista do então presidente), instaurando a ditadura militar de Augusto Pinochet, que durou de 1973 a 1990.

As marcas deixadas pelo ataque estão presentes no romance. Quando, por recomendação médica, a protagonista deixa Nova York e retorna ao Chile, em um passeio de carro guiado por seu irmão arquiteto, passa pelo palácio de La Moneda, patrimônio histórico do Chile que foi destruído na época.

El auto surcó la ciudad como un bólido hasta que llegamos al palacio de La Moneda que se me figuró blanco, imaculado, previo al estallido de las bombas y a los helicópteros militares sobrevolándonos, y en medio de la imaginada ofensiva con la banda sonora del dictador anunciando su nefasta victoria se coló la voz viva, gutural y articulada de mi hermano Félix discurrendo sobre los metros que tendría la torre, su torre, la de su equipo fantasmal, cuando estuviera completa. Félix, dije yo, interrumpiéndolo, ¿y los hoyos? ¿En La Moneda?, cómo se te ocurre, contestó con impaciencia, ¡si la reconstruyeron hace siglos! Pero yo me refería a los edificios del frente, cruzando La Alameda, por el paseo Bulnes, los viejos edificios con muros teñidos de tiempo y de pólvora, perforados particularmente en los pisos más altos, por unos funestos bazucazos. Ah, sí, dijo, ahí siguen, sí, los hoyos abiertos, y en los edificios menos visibles de las calles contiguas lo que queda son los agujeros de las metralletas que dispararon los francotiradores apostados en los techos aledaños.<sup>91</sup> (MERUANE, 2016, p. 72)

O Palácio de La Moneda é uma das poucas construções coloniais que ainda existem atualmente no Chile e suas paredes foram construídas, na época, com enormes pedras capazes de sustentar o edifício frente aos frequentes terremotos do país. Durante o golpe de estado, após o assassinato de Allende,

---

<sup>91</sup> “O carro sulcou a cidade como um bólido até que chegamos ao palácio de La Moneda, que imaginei branco, imaculado, anterior ao estouro das bombas e dos helicópteros militares nos sobrevoando, e em meio à imaginada ofensiva com a trilha sonora do ditador anunciando sua nefasta vitória, filtrou-se a voz viva, gutural e articulada de meu irmão Félix discorrendo sobre os metros que a torre teria, sua torre, a de sua equipe fantasma, quando estivesse completa. Félix, disse eu, interrompendo-o, e os buracos? Em La Moneda?, como é que você pensa numa coisa dessas, respondeu com impaciência, se já a reconstruíram há séculos! Mas eu me referia aos edifícios da frente, atravessando La Alameda, pelo passeio Bulnes, aos velhos edifícios com paredes tingidas de tempo e de pólvora, perfurados, particularmente nos andares mais altos, por funestos tiros de bazuca. Ah, sei, disse, eles continuam lá, sim, os buracos abertos, e nos edifícios menos visíveis das ruas contíguas o que resta são os buracos das metralhadoras disparadas por franco-atiradores posicionados nos telhados das imediações.” (MERUANE, 2018, p. 73).

o prédio foi bombardeado e, posteriormente, tomado pelo exército e incendiado. Na citação acima, a imagem suscitada por Lucina do palácio rememora o ataque. Ao perguntar ao seu irmão sobre os buracos, é possível relacioná-los, mais uma vez, com a metáfora de seus próprios olhos. Assim, estabelece-se uma aproximação entre os buracos abertos existentes ainda nas construções – uma ferida chilena – e a sua própria ferida aberta; enfermidades incuráveis. A noção posta de que as paredes estavam vendadas confirma isso, como se, apesar de veladas, nenhuma das feridas terminou de cicatrizar.

Na América Latina, palco das discussões aqui apresentadas, as desigualdades são históricas e estruturais, demarcadas pela inferiorização racial, pela subordinação de gênero, além de esta ser considerada “a região mais desigual do planeta”, conforme Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal).

Como resposta às desigualdades sociais, às cíclicas crises econômicas e políticas, à falta de políticas públicas que atendam aos grupos marginalizados e à ameaça da democracia, os países latino-americanos organizam manifestações coletivas na luta por direitos e pelo exercício da cidadania. No entanto, apesar das manifestações serem um direito assegurado constitucionalmente, enfrentam repressão do Estado através da violência policial e deslegitimação pública por parte da mídia. Resquício dos regimes militares autoritários que assolaram esses países nas últimas décadas do século XX, a mídia anuncia diariamente casos em que a política assassina manifestantes indiscriminadamente.

Nesse contexto, um fenômeno tem se tornado frequente: quando não matam, policiais têm designado os manifestantes à cegueira. Em 2019, mais de 230 pessoas perderam a visão em protestos no Chile, alvo de tiros de espingarda de pressão disparadas pelos *carabineros*. Em muitos desses casos, as pessoas não perderam apenas a visão, mas também o olho. Segundo o oftalmologista chileno Patricio Meza, a polícia está atirando a 90 graus, ou seja, diretamente no rosto. Muitas dessas pessoas protestavam contra a desigualdade no acesso a serviços básicos como educação e saúde; reportagem do *El País* apontou que os manifestantes protestavam contra a Constituição vigente, que contribuía para a consolidação dessas desigualdades por apresentar heranças do regime de Augusto Pinochet. Essa reportagem traz entrevistas com alguns dos civis que foram vítimas de lesões oculares; dentre eles, Ronald Barrales, que relatou:

“Senti o impacto no rosto, caí no chão, me levantei e notei que sangrava no olho, muito sangue” (EL PAÍS, 2019).

A partir do exposto, estabelece-se um paralelo com o título da obra chilena *Sangre en el ojo*. De maneira literal, pode-se pensar em sangue no olho como consequência dessa prática violenta e simbólica de atirar nos olhos dos manifestantes, perspectivando cegá-los. No sentido figurado, “sangue no olho” remonta a uma expressão popular nos países latino-americanos que pode significar “desejo de vingança” ou também “gana de vencer”, dedicação, persistência, superação. Em *Zona Ciega* (2021), Meruane denuncia o acontecido

Algún ojo más perspicaz que el mío debió sumar todos los ojos profanados del planeta y determinar, con óptica precisión, que una nueva táctica represiva estaba en curso: no se estaba haciendo del ojo un blanco ocasional, se estaba ejecutando un ojjicidio en serie.<sup>92</sup> (MERUANE, 2021, p. 19)

A partir disso, pode-se aludir a Foucault, que apresenta o sangue como um elemento-chave nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais.

Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo tempo, a seu papel instrumental (poder derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar seu próprio sangue), a sua precariedade (fácil de derramar, sujeito a extinção, demasiadamente pronto a se misturar, suscetível de se corromper rapidamente). Sociedade de sangue – ia dizer de “sanguinidade”: honra da guerra e medo das fomes, triunfos da morte, soberano com gládio, verdugo e suplícios, o poder falar através do sangue; este é uma realidade com função simbólica. (FOUCAULT, 2014, p. 159)

A função simbólica do sangue, como se percebe, pode ter consistência semelhante a dele próprio: ao mesmo tempo em que é “líquida” o suficiente para se encaixar em diferentes contextos de uso, é espessamente ligada ao tecido vivo que corre dentro dos animais vertebrados, dificilmente se desgarrando

---

<sup>92</sup> “Algum olho mais perspicaz que o meu deve ter somado todos os olhos profanados do planeta e determinado, com precisão óptica, que uma nova tática repressiva estava em andamento: o olho não estava se tornando um alvo ocasional, se estava executado um ‘olhocídio’ em série.” (MERUANE, tradução nossa).

desse significado. Dependendo do modo como é utilizado, o símbolo do sangue pode ter associações tanto negativas (como feridas ou tortura, por exemplo) quanto mais otimistas (como os fortes laços que se tem com a família).

Pensar nos caracteres mais negativos que se pode ter do sangue enquanto símbolo parece ser o mais adequado à análise aqui presente, uma vez que o uso explícito do termo aparece associado à doença do diabetes na personagem. Contudo, pode também ser associado a outras “doenças” enfrentadas (ou superadas) pela protagonista, como o machismo ou outros resquícios da história ditatorial recente de seu país.

Indo em direção contrária ao apresentado, contudo, tem-se também um caráter mais positivo atribuído ao sangue: dentro de um corpo, o sangue deve estar em movimento constante, e esse movimento pode ser facilmente associado à vida, já que é o que faz bater o coração. Anzaldúa faz uma associação entre o sangue e a escrita feminina quando alerta as autoras mulheres: “Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas.” (ANZALDÚA, 2000, p. 235).

### 3.5 OLHAR FEMINISTA

Em *Zona Ciega* (2021), no segundo ensaio, “Ojos prestados”, Lina Meruane dedica-se a escrever a respeito de *Sangre en el ojo*, publicado quase dez anos antes. Dentre os tantos questionamentos metafísicos e metalinguísticos que surgem – como: Onde termina o olhar alheio e começa o próprio? Onde acaba o corpo do namorado Ignacio e começa o da cega nova? – Meruane não perde de vista que o episódio que resultou em uma ficção estava atado à sua própria cegueira.

Esa sangre era un asunto que yo llevaba años arrastrando. Años postergando. Años queriendo poner por escrito. Un material que iba depositando en libretas y papeles sueltos, en bolsillos con ojales. Había esbozado inicios, ideas, posibilidades y acumulado todo un repertorio de ojos rotos, vagos, astutos o saltones, ojos comestibles, ojos vidriosos, furiosos, satánicos o de miradas implacables, desquiciadas, abstractas o ausentes; había recogido modos de hablar de la vista, rituales de la mirada, datos ópticos y detalladas descripciones de los torpes tanteos y las lúcidas estrategias de los ciegos que se dejaban ver con

asombrosa frecuencia en los libros que yo iba leyendo.<sup>93</sup>  
(MERUANE, 2021, p. 37-38)

Essa declaração torna possível enquadrar a obra no gênero autoficção, que, no contexto hispano-americano atual, conversa com o *slogan* feminista que defende que “o pessoal é político”, explorando os aspectos ambíguo e artístico que o gênero carrega para auxiliar na reivindicação do espaço da mulher na literatura e na sociedade. Entre as décadas de 1920 e 1950, a escrita das mulheres na América Latina já vinha produzindo um efeito social altamente significativo, demarcando a voz da mulher enquanto portadora de discursos oficiais.

Esta ruptura ideológica producida en el marco de la crisis de la dominación oligárquica, con su consiguiente necesidad de reformular los proyectos de estado y nación en el período de entreguerras, tiene que ver con una serie de cambios sociales, económicos y políticos que abren paso a la conformación de una sociedad de masas en América Latina y posibilitan la visibilización de nuevos sujetos e identidades culturales.<sup>94</sup>  
(SALOMONE, *et al.* 2004, p. 10)

Duas décadas mais tarde, época em que se situam as protagonistas das obras, nascidas no auge da segunda onda do feminismo da década de 1970, exploram através da escrita de si a emancipação de seus corpos femininos e com deficiências que são duplamente atravessados pela violência do sistema patriarcal. Exploram sua resistência ao que lhes é imposto.

O termo “resistência” aparece logo nas primeiras páginas de *El cuerpo en que nací*, quando a narradora relata, como uma vitória, o fim do uso do curativo a que era submetida. Quando tirou o curativo, finalmente declarou “Podíamos felicitarnos: habíamos ganado la batalla por resistencia.” (NETTEL, 2011, p 17). Esse é o primeiro momento que utiliza essa palavra; interessante notar que

---

<sup>93</sup> “Aquele sangue era um problema que eu vinha arrastando há anos. Anos postergando. Anos querendo colocar por escrito. Um material que ia depositando em cadernos e papéis soltos, em bolsos com casas de botão. Havia esboçado começos, ideias, possibilidades e acumulado todo um repertório de olhos quebrados, vagos, astutos ou esbugalhados, olhos comestíveis, olhos vidrados, olhares furiosos, satânicos ou implacáveis, desordenados, abstratos ou ausentes; havia coletado modos de falar sobre a visão, rituais de olhar, dados ópticos e descrições detalhadas dos tateios desajeitados e estratégias lúcidas dos cegos que se mostravam com espantosa frequência nos livros que ia lendo.” (MERUANE, 2021, p. 37-38, tradução nossa).

<sup>94</sup> Essa ruptura ideológica produzida no marco da crise e da dominação oligárquica, com sua consequente necessidade de reformular os projetos de estado e nação no período entreguerras, está relacionado a uma série de mudanças sociais, econômicas e políticas que abrem caminho para a formação de uma sociedade de massas na América Latina e possibilitam a visibilização de novos sujeitos e identidades culturais. (NETTEL, 2013, p. 10).

coloca os verbos no plural, sendo aquela uma vitória dela e de sua família. Entretanto, demarcado pelo fim do casamento de seus pais, pela chegada da adolescência e por diversas outras situações difíceis, a protagonista modifica, na sequência, essa colocação para o singular, principalmente pela solidão que a acompanhará nessa fase da vida. O trajeto que Nettel faz em sua narrativa é o da emancipação. Os relatos da infância da narradora que compõem o quadro de sua personalidade *anti-establishment*, a sua reclusão perante os colegas de escola, sua postura corporal, a sua solidão e posterior reclusão na literatura desembocam em uma aceitação de seu corpo ao final da narrativa.

Já em *Sangre en el ojo*, a resistência parece ser imposta a Lina quando é acometida pela cegueira. Deve resistir à doença para garantir a permanência de sua identidade, pois sente que ficando cega está ela também sumindo, perdendo sua autonomia. A palavra “resistência” aparece quando a narradora comenta sobre Lekz, oftalmologista que a acompanhou durante esse processo, o “biógrafo de suas retinas”. Após dois anos ininterruptos de tratamento, “él y yo nos habíamos ejercitado en esa posición como dos luchadores de resistencia, midiendo nuestras fuerzas, tomándonos el pulso y el aliento; él examinándome con su ojo mecánico y yo dejando que me escrutara el interior.”<sup>95</sup> (MERUANE, 2016, p. 42).

Para a narradora de *El cuerpo en que nací*, a época em que viveu na casa da avó foi uma das mais difíceis. Muito dessa dificuldade e sofrimento – há de se considerar que foi o período da adolescência – advém do preconceito de gênero sustentado pela senhora.

En ese universo se imponían algunas leyes totalmente arbitrarias, al menos a mi entender, y que tardé meses en asimilar. Varias de ellas, por ejemplo, se basaban en una supuesta inferioridad de las mujeres respecto de los varones. Según su visión de las cosas, la obligación principal de una niña –antes incluso que asistir a la escuela– era ayudar en la limpieza del hogar. Las mujeres debían, además, vestir y comportarse «adecuadamente», a diferencia de los hombres, que podían hacer lo que les diera la gana. Así fue como yo, aficionada a los jeans y a los pantalones deportivos que permiten escalar con mayor comodidad las bardas de piedra, tuve que regresar varias décadas atrás en el sistema de la moda e incorporar a mis atuendos cotidianos vestidos con encaje y zapatos de charol.

---

<sup>95</sup> “ele e eu tínhamos nos exercitado nessa posição como dois adversários numa prova de resistência, medindo nossas forças, tomando-nos o pulso e o fôlego; ele me examinando com seu olho mecânico e eu deixando que escrutasse meu interior.” (MERUANE, 2018, p. 41).



Todo esto, en plenos años ochenta, década de la cual mi abuela no tenía ninguna noticia.<sup>96</sup> (NETTEL, 2011, p. 56)

A postura assumidamente machista da avó teve consequências em sua autoestima e sua relação com o corpo, uma vez que ouvia várias vezes ao dia reclamações sobre sua aparência, seu modo de andar e se vestir. A principal problemática que enfrentava dentro de casa dizia respeito à nítida segregação que a avó fazia entre ela e seu irmão, Lucas, que por ser um menino, já vinha acompanhado de determinados privilégios em relação a ela. Apesar de não confrontar diretamente a avó, não escapa das opressões:

[...] la protagonista, en su condición infantil, no puede oponerse a las reglas que la abuela le impone y debe adecuarse a ellas de muchas maneras como, por ejemplo, incorporar a su atuendo vestidos con encaje y zapatos de charol. El confinamiento a la casa, es decir al espacio privado, es otra de las improntas de las que no puede escapar pues se encuentra sujeta a su autoridad. No obstante, esto no implica que no exista una resistencia pues ante la imposición del poder de la abuela, se crean mecanismos de contestación. Entre ellos destaca el hecho de que la protagonista desquite su ira jugando al fútbol, así como el desafío constante a la autoridad al hacer lo opuesto a lo que la abuela desea. De esta forma el poder autoritario de la abuela es contestado con una serie de conductas contrarias a lo que la protagonista usualmente manifestaba.<sup>97</sup> (MARTÍN, 2013, p. 49)

Nesse momento de sua vida, a personagem que muito apreciava o futebol, fazia da prática do esporte um refúgio. Como sempre estabelece uma relação com o corpo, acreditava que, através da prática de exercícios, seu corpo se encarregava de eliminar todo o ódio contra as injustiças da avó.

---

<sup>96</sup> “Nesse universo se impunham algumas leis totalmente arbitrárias, ao menos no meu entender, e que demorei meses para assimilar. Várias delas, por exemplo, se baseavam em uma suposta inferioridade das mulheres em relação aos homens. Segundo sua visão das coisas, a obrigação principal de uma menina – antes mesmo que assistir às aulas – era ajudar na limpeza do lugar. As mulheres deviam, além disso, vestir-se e se comportar “adequadamente”, à diferença dos homens, que podiam fazer o que tivessem vontade. Foi assim que eu, que gostava de jeans e de calças esportivas que permitiam subir com maior comodidade montes de pedra, tive de regressar várias décadas atrás no sistema da moda e incorporar aos meus trajes cotidianos vestidos de bordado e sapatos de verniz. Tudo isso em plenos anos setenta, década da qual minha avó não tinha nenhuma notícia.” (NETTEL, 2013, p. 61).

<sup>97</sup> “a protagonista, quando criança, não pode se opor às regras que sua avó lhe impõe e deve se adequar a elas de várias maneiras, como, por exemplo, incorporar vestidos de renda e sapatos de verniz em seu traje. O confinamento à casa, isto é, ao espaço privado, é outra das marcas de que não pode escapar porque está sujeita à sua autoridade. No entanto, isso não implica que não haja resistência, pois antes da imposição do poder da avó são criados mecanismos de contestação. Entre eles, destaca-se o fato de a protagonista descontar sua raiva jogando futebol, bem como o constante desafio à autoridade ao fazer o contrário do que a avó deseja. Dessa forma, o poder autoritário da avó é respondido com uma série de comportamentos contrários ao que a protagonista costumava manifestar.” (MARTÍN, 2013, p. 49, tradução nossa).

Después de aquel partido de fútbol, mi abuela bañó a mi hermano amorosamente. También le preparó la cena, lo llevó a la cama y permaneció junto a él hasta que se quedó dormido. Yo en cambio tuve que irme a mi cuarto con el estómago vacío, pues esa noche no había comida para los seres transparentes. En vez de mostrar un comportamiento más sumiso, opté por la resistencia.<sup>98</sup> (NETTEL, 2011, p. 59)

Essa postura de resistência, a personagem passa a adotar para enfrentar os demais desafios que lhe surgem na narrativa. É interessante pontuar que, por mais que a avó se opusesse ao futebol, os homens do prédio não reclamavam de sua presença, pelo contrário, permitiam que ela jogasse desde que continuasse a jogar na defesa – o que, por sua alta estatura e por sua habilidade, fazia muito bem. Sua relação com o esporte prosseguiu por mais algum tempo; chegou a participar, apesar de ter enfrentado muitas barreiras de gênero, de um clube de treino. No entanto, pouco tempo depois de seu ingresso, quando finalmente estava ganhando legitimidade no time, surgiu um novo obstáculo: como se, de repente “hubiera cobrado vida propia, mi cuerpo empezó a sabotarme. Lo primero que noté fue una hipersensibilidad en el área de los pezones que aumentaba con el roce de la camiseta y me impedía bajar el balón con el pecho.”<sup>99</sup> (NETTEL, 2011, p. 87). Toda vez que recebia um chute na área dos mamilos, a dor causada a fazia cair no chão. Além do mais, a frequência com que ouvia a expressão “Tetas, fora de campo!”, tornou-se um empecilho para que continuasse. Assim, mais uma vez, ela retornou ao hábito assíduo e silencioso da literatura. Ao considerar elementos autobiográficos na obra, pode-se afirmar que o corpo que a sabotara na prática do futebol foi transferido para a prática da escrita, pois também no romance a personagem se dedica à escrita.

As relações financeiras que se podem perceber na obra também apontam para uma discussão de gênero: ao passo que o pai da protagonista gastava muito dinheiro e de forma inconsciente – fã de cassinos e carros esportivos e da prática de oferecer gorjetas abundantes para os garçons e presentes caros nas

---

<sup>98</sup> “Depois daquele jogo de futebol, minha avó banhou meu irmão amorosamente. Também lhe preparou o jantar, levou-lhe na cama e ficou junto dele até que dormisse. De minha parte, tive de ir ao meu quarto com o estômago vazio, porque esta noite não havia comida para os seres transparentes. Em vez de mostrar um comportamento mais submisso, optei pela resistência.” (NETTEL, 2013, p. 64).

<sup>99</sup> “tivesse ganhado vida própria, meu corpo começou a me sabotar. A primeira coisa que notei foi uma hipersensibilidade na área dos mamilos que aumentava com o roçar da camiseta e me impedia matar a bola no peito.” (NETTEL, 2013, p. 94).

festas de quinze anos – a educação financeira das crianças era uma preocupação para a mãe. A narradora comenta que era uma característica marcante do território materno a consciência da escassez do dinheiro e de que é fundamental usá-lo com cautela.

Recuerdo muy bien la tarde de febrero de 1984 en que, al volver del colegio, nos anunció con el rostro pálido que la moneda se había devaluado de 400% y que buena parte de sus ahorros se había convertido en poco menos que humo.<sup>100</sup> (NETTEL, 2011, p. 45)

A desvalorização da moeda nacional que é retratada confirma a instabilidade econômica do país de origem e, como coloca a narradora, o medo que tinha a mãe de ser enganada, não era compartilhado pelo pai.

Investigando as questões relacionadas a gênero na obra de Lina Meruane, traz-se suas próprias palavras em resposta a uma pergunta que a autora desta pesquisa teve oportunidade de fazer diretamente à escritora. Após uma apresentação de teatro virtual – o teatro reinventado em formatos de pandemia – em que adaptaram *Sangue no olho*, perguntou-se a ela sobre a relação entre vida e obra:

Yo primero quise escribir una memoria, pero la memoria se convirtió en una novela. Entonces, Lina se convirtió en Lucina. Pero logo pensé: quizás sea importante volver a poner el nombre de Lina dentro de la novela porque siempre se le, sobre todo las mujeres, se le como biografía todo. No importa que se llame Maria, Paulina, Andrea o Mariana, no importa, siempre se le como autobiográfico. Entonces pense, se pongo el nombre de Lina lo que hago es precursar la idea de que esto sucedió, que es verdad todo.<sup>101</sup> (MERUANE, maio 2021, transcrição nossa)

Nota-se a relação traçada entre o gênero literário, a autoficção, com as problemáticas de gênero aqui apresentadas. No romance em questão, o primeiro momento que evidencia a imposição de ser mulher sobre Lina acontece quando

<sup>100</sup> “Lembro muito bem a tarde de fevereiro de 1984 em que, ao voltar do colégio, nos anunciou com o rosto pálido que a moeda havia se desvalorizado em 400% e que boa parte de suas poupanças tinham se convertido em pouco menos de fumaça” (NETTEL, 2013, p. 45).

<sup>101</sup> “Eu primeiro quis escrever uma memória, mas a memória se transformou em um romance. Então, Lina se transformou em Lucina. Mas logo pensei: talvez seja importante voltar a colocar o nome de Lina dentro do romance porque o romance sempre se lê, sobretudo as mulheres, se lê como biografia. Não importante que se chame Maria, Paulina, Andrea ou Mariana, não importa, sempre se lê como autobiográfico. Então pensei, se coloco o nome de Lina, o que faço é reforçar a ideia de que isso aconteceu, que é tudo verdade.” (MERUANE, maio 2021, tradução nossa).

vai a uma festa com Ignacio, que, assim como ela, está envolvido no meio acadêmico: ele, professor universitário, ela, estudante de doutorado.

“Se lo había empezado a decir hacía seis meses, a partir de la cena que le brindaron a Ignacio por su conferencia, la cena a la que yo había asistido como estudiante de doctorado para sentarme al frente y decirle que yo también escribía.”<sup>102</sup> (MERUANE, 2016, p. 31). A começar pela afirmação “eu também escrevia”, que denota a necessidade de uma imposição de declarar seu fazer literário, ou seja, tem de “provar” a todo momento. Associando mais uma vez à relação Lina/Lucina, deve-se notar que, ao colocar elementos biográficos em sua obra, Meruane o faz de forma que possibilite uma ambiguidade: estaria ela deixando de ser Lina porque está ficando cega ou porque escreve? Precisaria ela ver seu nome escrito na capa do livro para comprovar sua existência? A sílaba extra que “às vezes sangrava”, retoma a simbologia do sangue que traz o título. O sangue do título, como mencionado anteriormente, pode sugerir um desejo de vingança que também caberia na discussão de gênero, em que as mulheres precisam lutar e resistir muito mais para conquistar seu espaço. Além disso, o sangue pode fazer alusão ao feminicídio, que, como também já pontuamos, fazem da região da América Latina uma das mais perigosas para as mulheres.

Em *Sangre en el ojo*, quando as páginas já estão bastante escuras, Lina é submetida a uma cirurgia de emergência devido à piora de sua visão. Após a cirurgia, Lekz, o oftalmologista que a acompanha ao longo de todo tratamento (e da narrativa), diz: “Deberías bajar la cabeza, ordenó Lekz sin ninguna compasión. Bájala ahora y no la levantes hasta que desaparezcan completamente las burbujas.”<sup>103</sup> (MERUANE, 2016, p. 145). Sua recuperação seria demorada, e durante todo esse período tinha ordens para que mantivesse a cabeça abaixada. Essa obrigatoriedade pode ser entendida não como uma simples instrução médica, mas sim como uma imposição de uma submissão. De seu namorado também recebia ordens, mais uma vez enfatizando as posições de superioridade que os homens delegam a si mesmos em relação às mulheres:

---

<sup>102</sup> “Começara a dizer seis meses antes, a partir do jantar que ofereceram a Ignacio por sua conferência, o jantar ao qual compareci como estudante de doutorado para me sentar na frente dele e dizer que eu também escrevia.” (MERUANE, 2018, p. 29).

<sup>103</sup> “Você deve baixar a cabeça, ordenou Lekz, sem dó nem piedade. Baixe a cabeça agora e não a levante até que as bolhas desapareçam completamente.” (MERUANE, 2018, p. 151).

Bájala, ordenaba Ignacio convertido en el impertinente muñeco del médico ventrílocuo. Te van a salir cataratas, decía perdiendo la paciencia, rabioso, furibundo, agotado mi enfermero. Bájala, decía con voz de martirio y me echaba a perder el consuelo de la comida.<sup>104</sup> (MERUANE, 2016, p. 149).

Quando a protagonista narra o modo como ambos os homens a instruíam em relação a que fazer após a cirurgia, pode-se perceber que não eram aconselhamentos ou orientações empáticas, visto que todos os verbos e locuções adjetivas residem em campos semânticos que apontam para uma espécie de hierarquia: *deberías, ordenó/ordenaba, ninguna compasión, perdiendo la paciencia, rabioso*, etc. Esse modo como os homens se dirigem a ela, mesmo que num estado de enfermidade e recuperação, enfatiza mais uma vez a existência de uma hierarquia social cujas posições superiores são delegadas pelos homens aos próprios homens.

---

<sup>104</sup> “Abaixe-a, ordenava Ignacio, transformado no impertinente boneco do médico ventríloquo. Vai acabar ficando com catarata, dizia, perdendo a paciência, raivoso, furibundo e esgotado, o meu enfermeiro. Abaixee-a, dizia com voz de martírio e me tirava o consolo da comida.” (MERUANE, 2018, p. 155).

## 4 ANIMALIDADE

*devagar imprima  
o primeiro  
olhar  
sobre o galope molhado  
dos animais; devagar  
peça mais  
e mais e  
mais*

(Ana Cristina César)

“Quando muito, o olhar do animal bruxuleia brevemente e segue adiante. Eles olham de soslaio. Olham cegamente para além de nós.” (BERGER, 1980, p. 32). Com esse trecho de *Por que olhar os animais?*, de John Berger, inicia-se as discussões deste capítulo. Ao longo do trabalho discorreu-se a respeito do olhar, ou melhor, dos olhares oblíquos que compõem *El cuerpo en que nací e Sangre en el ojo*; neste momento, estende-se o olhar para a questão da animalidade e para como ela se articula com os objetos estéticos estudados.

A “virada animal”, que ocorreu no final do século XX e início do XXI, é uma abertura no horizonte cultural para um olhar distinto da relação entre o humano e o animal, não mais a compreendendo como dicotômica, mas enquanto uma contiguidade. Esse marco abrange diversos campos de estudo, como a filosofia e a antropologia, e aparece na literatura latinoamericana como um reorganizador dos corpos na imaginação da cultura (GIORGI, 2016). Para Gabriel Giorgi, cuja teoria sobre animalidade, literatura e biopolítica serve de base para esta leitura, a distinção entre humano e animal se torna precária no momento em que começa a “funcionar num contíguo orgânico, afetivo, material e político com o humano” (GIORGI, 2016, p. 8) e, nessa contiguidade, o olhar é um dos principais eixos de reflexão:

A questão do olhar do animal e da reciprocidade que se joga ante o olhar humano é um dos materiais centrais da discussão em torno da questão animal, e dispõe o espaço para pensar a subjetividade animal em termos de concepções não antropocêntricas de sujeito que se jogam, precisamente, em torno da densidade e profundidade do olhar animal: ali se lê uma reciprocidade intraduzível à linguagem, mas articulável em termos de afeto e sensibilidade (GIORGI, 2016, p. 141)

Na dificuldade de tradução à linguagem e, de forma paralela, na proximidade aos afetos e sensibilidades, é onde reside a obliquidade do olhar animal. Os estudos animais propõem, assim, novos olhares e alteridades a partir de um deslocamento-chave: pensar o animal enquanto um signo político. O animal, nesse sentido, é “um *artefato*, um ponto ou zona de cruzamento de linguagens, imagens e sentidos a partir de onde se mobilizam as molduras de significação que fazem inteligível a vida como ‘humana’” (GIORGI, 2016, p. 12). Sobre essas molduras, cujas fronteiras são cada vez mais movediças, defende a também estudiosa da área Maria Esther Maciel, que “é impossível que sejam mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos.” (2011, p. 87).

Para Maciel, esse espaço de entrecruzamento de diversas disciplinas das ciências humanas e biológicas, denominado estudos animais, gira em torno de dois grandes eixos de discussão: o que diz respeito ao animal propriamente dito e à chamada animalidade, e o que se volta para as relações complexas e controversas entre homens e animais não-humanos.

Na literatura, conforme a pesquisadora, o interesse pelo trabalho com a questão do animal e da animalidade tem crescido não somente por causa das preocupações ecológicas advindas da sociedade contemporânea, “mas também por uma tomada mais efetiva de consciência, por parte dos escritores e artistas em geral, dos problemas ético-políticos que envolvem nossa relação com as demais espécies viventes.” (MACIEL, 2011, p. 1). Nesse sentido, através dos recursos da imaginação e da ficção que a literatura explora, os escritores têm desbravado novas possibilidades de encontro com a outridade animal. Conforme a professora, são tentativas que apontam tanto a nossa necessidade de apreender algo com eles, quanto uma vontade de resgatar a animalidade do próprio ser humano, recalcada ao longo dos séculos. A partir disso, questiona-se:

É possível configurar/encenar na linguagem dos homens uma subjetividade animal? O que vem a ser subjetividade? É uma instância reservada apenas àqueles que se enquadram nas categorias de eu, razão, consciência, desejo, vontade e intencionalidade? (MACIEL, 2011, p. 3)

Com tais indagações, infere-se que as questões animais se abrem para muito além da perspectiva ocidental normatizada concebida sobre o animal. O “outro” sistemático do humano, conforme pontua Giorgi – o animal, o bárbaro, o selvagem, o indisciplinado, todos aqueles “outros” que sinalizavam uma ameaça aos corpos e eram considerados uma falha constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravessavam as nações pós-coloniais – agora mudam de lugar nos repertórios da cultura e começam a tomar espaço nas esferas da política e do político, a interrogar o corpo, o desejo, a doença, as paixões e os afetos, fazendo com que o corpo se torne um protagonista nas investigações estéticas.

Nas obras estudadas, a outridade animal, como será demonstrado na sequência, sempre passa primeiro pelo corpo, sendo estabelecida, desse modo, a partir dos corpos das próprias protagonistas. O signo animal é explorado por elas mesmas, cujas deficiências as colocam à margem e as permitem outro modo de ver, outro “ponto de vista” (DE CASTRO, 2014).

Assim, defende-se que em *El cuerpo en que nació* e em *Sangre en el ojo*, romances inseridos nesse mesmo contexto do qual emergem novas alteridades e estéticas do olhar, exploram as potências da animalidade de uma forma radical: colocando seus próprios corpos “humanos”, femininos, estrangeiros, com deficiências visuais e personificados em uma escrita autoficcional, para a exploração da potência discursiva da animalidade. Escondem (ou escancaram) sensibilidades e afetos que fogem à lógica do humano, empenhando um projeto de outridade animal a partir de seus próprios corpos. Ocorre quando colocam seus corpos como protagonistas de investigações estéticas, quando, subalternizadas, deixam – ou talvez nunca o tenham – de enquadrarem-se nas categorias do “eu” unificado, da razão, da consciência, do desejo, e da intencionalidade, para dar vazão a uma subjetividade à margem da espécie, a saber, animal.

Com relação a isso, Brian Massumi (2017) em *O que os animais nos ensinam sobre política?* propõe interessante discussão sobre a política animal. Tal discussão gira em torno da diferença, tendo como ponto de partida o que o autor denomina *continuum* animal a fim de construir uma imbricação recíproca das diferenças na qual haja uma mútua inclusão dos seres. O que interessa, de fato, é a ideia de que o “corpo não é redutível à corporalidade. Reestilizado como corporalização, ‘o corpo’ inclui o movimento através do qual a corporalidade



supera a si mesma: inclui o polo mental do acontecimento” (MASSUMI, 2017, p. 62). À vista disso, o autor sugere a tensão produtiva entre a corporalidade da importância vivida somada à vitalidade da abstração vivida, relação que se pode aproximar das discussões apresentadas no decorrer deste trabalho. Para Massumi, a brincadeira ou o jogo animal é uma atividade de comunicação metacomunicacional análoga à linguagem verbal.

A linguagem humana conduz a reflexividade do ato comunicativo e de seus poderes cartográficos ao seu poder animal mais elevado. Ao mesmo tempo, as possibilidades lúdicas da vida são conduzidas a um poder maior, potencializadas pelo vaivém instantâneo entre os níveis lógicos, entre os domínios díspares de experiência e entre os domínios da experiência e os movimentos criativos através dos quais eles se superam. (MASSUMI, 2017, p. 48)

No que concerne ao gênero literário das obras, Mancilla (2017) apresenta que o recurso autoficcional na trama pode ser lido como uma forma de desmontar e desobedecer a realidade e, junto com ela, promover uma “problematización del binomio verdad-apariencia/normalidad-anormalidad, a través de una dialéctica que conflictúa los principios rígidos, provocando la fluctuación entre lo real y lo fantástico o lo normal y lo patológico.”<sup>105</sup> (MANCILLA, 2017, p. 200).

Os projetos se estruturam sob formatos diferentes. *El cuerpo en que nació* afasta-se do humano para explorar o signo animal de forma mais próxima ao literal, enquanto *Sangre en el ojo* afasta-se do humano para atentar-se a uma desumanização, uma monstrosidade. Nas análises a seguir, apresenta-se as teorias de Eduardo Viveiros de Castro, o perspectivismo ameríndio, e de Roberto Esposito, com a noção de humano e não-humano para dar conta de tais proposições. Mas, antes de apresentar a leitura da animalidade em cada uma das obras, é necessário o entendimento de como funciona essa abordagem de estudos nas obras de Guadalupe Nettel e Lina Meruane como um todo.

Renata de Felipe e Márcio Markendorf (2017) ressaltam que a obra de Guadalupe Nettel materializa singularidades que abalam a perspectiva falocêntrica que vigora nas mais diversas acepções do humanismo. Através

---

<sup>105</sup> “problematização do binômio verdade-aparência/normalidade-anormalidade, por meio de uma dialética que põe em conflito os princípios rígidos, provocando a flutuação entre o real e o fantástico ou o normal e o patológico.” (MANCILLA, 2017, p. 200, tradução nossa).

da abordagem das tensões entre os sexos e da “coisificação” comum às personagens femininas e às fêmeas não-humanas, sua obra busca excluir e forjar solidariedades entre gentes, oportunizando, nesse sentido, uma “reflexão sobre a possibilidade de as relações multiespécies apontarem um caminho para a reformulação de experiências e de convivências.” (FELIPPE; MARKENDORF, 2017, p. 133).

Uma das problemáticas encontradas na tensão da segregação do humano e do não-humano, conforme os autores, é o fato de as especificidades que erigiram o Homem como representação máxima da cultura terem contribuído para estabelecer e manter as “generalizações de ordem sexual e de ordem discursiva, as quais participam tanto da exploração das demais espécies viventes quanto da subalternização das mulheres, dos não-brancos e da marginalização de homossexuais.” (FELIPPE; MARKENDORF, 2017, p. 134). Tendo essa problemática em mente, a busca investigativa investida nesta dissertação deparou-se com uma teoria contemporânea que articula as lutas feministas com o direito de espécie: o transfeminismo antiespecista. Mais adiante, será aberta uma seção para abordar essa linha de estudos, neste momento, no entanto, retorna-se ao comentário da articulação da obra de Lina Meruane com a questão animal.

Conforme exposto, Lina Meruane examina o embate da humanidade/animalidade de forma diferente, que remonta mais especificamente ao desumano e ao monstruoso. Para Elena Alonso Mira (2019), Lina Meruane partilha de uma consciência revitalizada que intenta dotar a literatura de compromisso social, na busca por captar o desespero de um país que, em tese, funciona, mas que o faz como um corpo traumatizado: sofrendo os efeitos secundários de “remédios” econômicos que foram aplicados sem terem sido testados. Nesse sentido, o protesto de Meruane se evidencia através de uma série de monstros cujo denominador comum é o absoluto desprezo por um sistema social, político, econômico e cultural que os controla e os limita. Ela explora o que pode ser chamado de “monstro pré-humano”, ou seja, “aquella criatura nacida entre hombres y mujeres que se quiere expulsar de la especie – porque se considera que pertenece a un estadio previo o inferior: a una especie

peor que la humana, a la que podríamos denominar prehumana.”<sup>106</sup> (MIRA, 2019, p. 607).

Em outras obras de Meruane, além da que compõe o *corpus* deste trabalho, como *Fruta podrida* (2007), *Viajes virales* (2012) e *Contra los hijos* (2014), são recorrentes as metáforas de doença que são traçadas para questionar as ideias de corpo e de corpo social. Como ressalta Juan Mancilla (2017), há a presença de diferentes “procesos patológicos, sintomatologías, transfusiones y contagios (ceguera, diabetes, ansiedad, neurosis, sida, peste) que ponen de relieve la relación crítica entre la esfera sanitaria, los sistemas de control y la sociedad en su conjunto.”<sup>107</sup> (MANCILLA, 2017, p. 198).

Guadalupe Nettel, em entrevista, parece corroborar a tese de aproximação que se faz entre seres humanos e não-humanos: “Los seres humanos nos la pasamos repitiendo actos, como les sucede a los animales. Lo que siempre me ha interesado es sacar a la luz estas partes ocultas de las que nunca nos ufamamos”. (NETTEL, 2017). Para a autora, ser “animalesco” não parece ser motivo de vergonha, tanto que ela tem a intenção de deixar de esconder aspectos que aproximam a humanidade dos animais ditos irracionais.

Para Giorgi, os estudos animais têm se tornado pauta nas culturas latino-americanas desde a década de 1960. O autor teoriza que há um reordenamento das relações entre animal e humano na literatura, ao deixar de pensar o animal como o outro para dar lugar a uma redistribuição dos corpos na imaginação da cultura e propor novas alteridades.

Nesse contexto, diversos materiais estéticos produzidos na América Latina incidem um olhar diferente sobre os animais, propondo uma alteração no lugar que ocupam no imaginário da cultura. Nos textos analisados por Giorgi, por exemplo – *Meu tio o iauaretê*, *A paixão segundo G. H.*, *O beijo da mulher-aranha*, entre outros – o teórico identifica um horizonte de politização que reinscreve territórios, formas e sentidos em torno do que é considerado humano, despontando para um recurso estético notável da cultura latinoamericana

---

<sup>106</sup> “aquela criatura nascida entre homens e mulheres que se quer expulsar da espécie – porque considera-se que pertencente a um estágio anterior ou inferior: a uma espécie pior que a humana, que poderíamos chamar de pré-humana”. (MIRA, 2019, p. 607, tradução nossa).

<sup>107</sup> “processos patológicos, sintomas, transfusões e infecções (cegueira, diabetes, ansiedade, neurose, AIDS, peste) que evidenciam a relação crítica entre a esfera da saúde, os sistemas de controle e a sociedade como um todo.” (MANCILLA, 2017, p. 198, tradução nossa).

contemporânea. A vida animal não é mais contraposta à vida humana, movimento que arrasta consigo uma série de oposições, como “natural/cultural, selvagem/civilizado, biológico/tecnológico, irracional/racional, vivente/falante, desejo/instinto, individual/coletivo” (GIORGI, 2016, p. 10) e – por que não? – cego/vidente.

Essa questão animal traz imbricada a questão fundamental da biopolítica de Foucault, sobre as vidas por proteger e vidas por abandonar. Para Foucault, a biopolítica é o direcionamento do poder que ultrapassa a esfera individual e se faz em relação ao conjunto de populações, constituindo procedimentos disciplinares em torno dos processos biológicos dessas populações, a saber, a gestão de saúde, da sexualidade, da natalidade etc. Nela, pensa-se como a sociedade estabelece o ordenamento dos corpos, segregando-os entre os que merecem futuro, proteção e cuidado, e os que se abandonam, exploram e coisificam. O poder do Estado, conforme esse pensamento, não reside mais na gestão da morte, como era nos séculos anteriores ao século XIX, mas na gestão da vida.

São esses ordenamentos biopolíticos, responsáveis por atribuir lugares e sentidos aos corpos no mapa social, que passam a ser questionados de maneira mais insistente a partir da ótica dos estudos animais, propondo a reflexão sobre quais são os corpos destinados à vida ou à morte. Nas palavras de Giorgi,

O animal ilumina um território-chave para pensar essas distribuições e essas contraposições na medida em que condensa a vida *eliminável* ou *sacrificável*: a cultura, quero sugerir, fez do animal um ponto de ingresso privilegiado neste campo múltiplo, heterogêneo, difuso e, sobretudo, móvel de demarcações, sempre políticas, entre as vidas vivíveis, as vidas que têm um futuro e as vidas abandonáveis, irreconhecíveis, que habitam, de modos distintos, uma temporalidade incerta. (GIORGI, 2016, p. 13)

É um campo de decisões éticas e políticas (considerando classe, raça, gênero) que evidencia os corpos que já não se enquadram em uma norma social, que são renegados, irreconhecíveis e invisíveis perante a vida social e política mas que, a partir dessa virada ontológica, tornam-se protagonistas de novos afetos e alteridades, interrogando novas formas de reconhecer e de fazer visíveis os corpos.

Nesse sentido, pensa-se os corpos que demarcam a existência das protagonistas – corpos femininos, latinos, deficientes, à margem – como parte dessa lógica biopolítica em que as intervenções ético-políticas são responsáveis pelo “fazer viver” ou “deixar morrer”. O objetivo é analisar como elas estão inseridas nesse campo de decisões e intervenções biológicas, como ampliam os horizontes de politização através da mirada anti-hegemônica que se defende no capítulo anterior e, mais do que isso, como as protagonistas exploram o “fazer viver”, dando voz a elas,

como *me* “faço viver”, como exploro ou expando minhas possibilidades de vida, como uso as potências do corpo que declaro “meu” para abrir novas possibilidades de vida, ou como respondo a partir de “meu” corpo às marcas que me impõem um lugar numa cartografia biopolítica” (GIORGI, 2016, p. 17)

É importante salientar que a assimilação dos corpos enquanto “seus” resulta em tarefa difícil para as narradoras, pois, explorando seus lados animais, sentem como estivessem distanciando-se da sua humanidade e até mesmo desaparecendo. Em *A paixão segundo G. H.* (1964) de Clarice Lispector, a protagonista, G. H., após afirmar ter humanizado demais a vida, questiona-se: “Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração?” (LISPECTOR, 2009, p. 7). Essa desintegração apresentada por Lispector parece marcar presença também no romance de Nettel:

Es extraño, pero desde que empecé con esto, tengo la impresión de estar desapareciendo. No sólo me he dado cuenta de cuán incorpóreos y volátiles son todos estos sucesos cuya existencia, en la mayoría de los casos, no puede probarse en forma alguna, se trata también de algo físico. En ciertos momentos del todo impredecibles, las partes de mi cuerpo me producen una sensación de inquietante extrañeza, como si pertenecieran a una persona que ni siquiera conozco.<sup>108</sup> (NETTEL, 2011, p. 189)

---

<sup>108</sup> “É estranho, mas desde que comecei com isso, tenho a impressão de estar desaparecendo. Não só tenho me dado conta de quão incorpóreos e voláteis são todos esses eventos cuja existência, na maioria dos casos, não se pode provar de forma alguma, se trata também de algo físico. Em certos momentos totalmente imprevisíveis, as partes de meu corpo me produzem uma sensação de inquietante estranheza, como se pertencessem a uma pessoa que nem sequer conheço.” (NETTEL, 2013, p. 206).

Em *Sangre en el ojo* ocorre algo semelhante, Silvina, a orientadora de Lucina, quando questiona a interrupção de todos os seus afazeres, sugerindo que se adaptasse imediatamente à nova realidade, pergunta a ela: “¿Vos te das cuenta de que estás haciendo desaparecer a Lina Meruane?”<sup>109</sup> (MERUANE, 2016, p. 156). Voltando ao romance de Lispector, há o entrecruzamento dessas linguagens, demarcadamente, através da visão, dos pontos de vista:

Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo. (LISPECTOR, 2009, p. 51-52)

À medida que se analisa a animalidade nos projetos narrativos de *El cuerpo en que nací* e de *Sangre en el ojo* como fenômenos distintos, nas seções a seguir serão abordadas a teoria de Eduardo Viveiros de Castro – o perspectivismo ameríndio – para compor a análise animal de *El cuerpo en que nací*, uma vez que conversa com a obra, por se tratar de uma aproximação mais literal do signo animal; ao passo que, em *Sangre en el ojo*, a análise partirá das ideias de Michel Foucault (2001) e de Roberto Esposito (2016).

#### 4.1 TRANSFEMINISMO ANTIESPECISTA

Questionar as dicotomias centrais ordenadoras e classificadoras dos corpos e das demais formas de vida é labor necessário às problematizações aqui traçadas. De forma mais abrangente, com relação a oposição Natureza/Cultura, Sherry Ortner (1979) estabelece um paralelo que pressupõe estar a mulher para a natureza como está o homem para a cultura. A teórica posiciona-se da seguinte maneira:

Minha posição é simplesmente que cada cultura reconhece e mantém implicitamente uma distinção entre a atuação da natureza e a atuação da cultura (a consciência humana e seus

---

<sup>109</sup> “Você percebe que está fazendo Lina Meruane desaparecer?” (MERUANE, 2018, p. 162).

produtos), e mais, que a diferença da cultura, se apoia precisamente no fato de poder na maioria das circunstâncias transcender as condições naturais e transformá-las para seus propósitos. Portanto, a cultura (isto é, cada cultura) em algum nível de percepção demonstra não ser somente distinta da natureza mas superior a ela. (ORTNER, 1979, p. 101)

A crítica de Ortner, que expõe um desejo em acionar uma mudança de ordem social e cultural da classificação do potencial humano para que este seja aberto de igual maneira às mulheres tanto quanto já é aos homens, resulta na problematização de que as “mulheres são identificadas ou simbolicamente associadas com a natureza, em oposição aos homens que são identificados com a cultura.” (ORTNER, 1979, p. 101). Isso ocorre porque, “mesmo que as mulheres não estejam equiparadas com a natureza, são, contudo, consideradas como representantes de uma ordem inferior, como sendo menos transcendentais à natureza do que os homens”. (ORTNER, 1979, p. 102). Assim, ela equipara a suposta superioridade da cultura sobre a natureza com a suposta superioridade do homem sobre a mulher.

Ortner, no final da década de 1970, defende tal ideia porque, segundo ela, o corpo da mulher e suas funções estariam mais ligados com as “espécies de vida”, supostamente aproximando-se mais da natureza que a fisiologia masculina, que estaria mais preparada para assumir as questões da cultura. Além disso, os papéis sociais impostos às mulheres, sendo de uma classe inferior aos dos homens, seria responsável por atribuir-lhes uma estrutura psíquica diferente, mais próxima da natureza.

Cabe dizer que, na dicotomia natureza/cultura, há uma tentativa de organicidade da superioridade delegada pelo homem a si próprio: se na natureza tudo acontece da forma como tem que ser, independente da intervenção humana, a cultura é ditada por meio de influências diversas diretas, sejam elas do campo racional ou prático. Isso comprova que o homem escolheu para si os locais que necessitam de ações, reflexões e tomadas de decisões, enquanto que, para a mulher, restou ficar com o que dificilmente se pode alterar.

Na atualidade, com os avanços dos feminismos e suas diversas correntes, a concepção de Ortner serve como base para novos questionamentos e reivindicações, que tensionam problemáticas a partir do que as lutas feministas já conseguiram conquistar. Em seu livro lançado recentemente, já supracitado

neste trabalho, a feminista Ivone Gebara defende que o compartilhamento de conhecimentos, poderes, deveres e responsabilidades devem ser usufruídos não apenas de maneira igualitária entre homens e mulheres, mas entre todos os seres que habitam o planeta. “Assumir a *interdependência* de tudo o que existe nos abre para aprender uns dos outros e lutar por um mundo cuja organização precisa ser mais compartilhada, igualitária e respeitosa de nossas diferenças.” (GEBARA, 2022, 220). Caminhando em passos semelhantes, os estudos críticos animais, juntamente com os feminismos, têm buscado igualdade para animais humanos e não-humanos, de modo a incluir os indivíduos das demais espécies nas lutas sociais e políticas: surge o transfeminismo antiespecista.

A colombiana Valentina Trujillo Rendón (2018), em seu estudo intitulado “Transfeminismo antiespecista en América Latina y España en la actualidad” explicita a relação dos termos, especismo, antiespecismo, feminista e transfeminista, para elaborar uma nova práxis vinculando esses conceitos. De acordo com a pesquisadora, a aparição do neologismo com que nomeia seu trabalho é necessária para “entender que no existe una identidad natural o normal y otra anormal, es fundamental presentar aquello opuesto a lo trans para fortalecer los activismos por la despatologización de estas identidades.”<sup>110</sup> (TRUJILLO RENDÓN, 2022, p. 205).

A estudiosa articula diferentes vozes feministas para compor sua análise; trazendo Alexandra Ximena Navarro, explica que as relações que os animais humanos têm com os animais não-humanos tem a ver com as representações que aqueles primeiros constroem nos destes últimos. Em primeiro lugar, problematiza a maneira instrumental pela qual é concebido o animal “outro”, que tem a função de servir o humano, que é o que sustenta o especismo. O antiespecismo, na contramão, é a configuração de alteridade capaz de identificar que o animal possa sentir dor, prazer e desejo de preservar a própria vida.

O termo especismo, segundo Trujillo Rendón, aparece pela primeira vez em 1970 com Richard Ryder e diz respeito ao tratamento injustificado e desvantajoso com relação àqueles seres que não pertencem à espécie humana. A superioridade humana, no especismo, atribui um lugar de dominação, uso

---

<sup>110</sup> “entender que não existe uma identidade natural ou normal e outra anormal, é fundamental apresentar o contrário de trans para fortalecer o ativismo pela despatologização dessas identidades” (TRUJILLO RENDÓN, 2022, p. 204, tradução nossa).



indiscriminado, subordinação e dominação das demais espécies. Estendendo-se para uma discussão mais ampla, afirma que

el especismo se ha percibido como parte de un sistema androcéntrico en el que se discrimina igualmente por cuestiones de género, etnia, clase, diversidad funcional, edad o lugar de origen. Por esto las posturas especistas poco difieren de aquellas que justifican las jerarquizaciones humanas como el racismo, el sexismo, el clasismo, la homofobia, etc.<sup>111</sup> (TRUJILLO RENDÓN, 2018, p. 24)

O transfeminismo antiespecista é, portanto, um movimento político que luta por igualdade e justiça para animais humanos e não-humanos “entendiéndose como una corriente transfeminista que ha ampliado su lugar de enunciación hasta los confines de lo nohumano, considerando que no hay ninguna razón justificada para que existan el sexismo y el especismo.”<sup>112</sup> (TRUJILLO RENDÓN, 2022, p. 204). Por conta do que se apresenta com esse conceito, este trabalho escolhe seguir uma linha que discute as injustiças apresentadas nas obras analisadas, sejam elas de cunho sexual, geográfico, capacitista ou qualquer outro que se possa apresentar.

#### 4.2 OS TRILOBITAS DE *EL CUERPO EN QUE NACÍ*

Eduardo Viveiros de Castro dedica parte de *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2014) para debruçar-se sob o perspectivismo ameríndio. Nessa teoria, o brasileiro propõe que o mundo é habitado por diferentes espécies de pessoas ou de sujeitos, humanos e não-humanos, que o concebem a partir de diferentes pontos de vista. Ele defende que o que o animal enxerga no seu mundo não é a mesma coisa que o animal humano enxerga, pois este último, centrado em sua realidade estagnada que o faz se considerar superior em prol de uma racionalidade, não consegue mover-

---

<sup>111</sup> “o especismo tem sido percebido como parte de um sistema androcêntrico no qual a discriminação é igualmente baseada em gênero, etnia, classe, diversidade funcional, idade ou local de origem. Por isso, as posições especistas pouco diferem daquelas que justificam hierarquias humanas como o racismo, o sexismo, o classismo, a homofobia, etc.” (TRUJILLO RENDÓN, 2018, p. 24, tradução nossa).

<sup>112</sup> “entendendo-se como uma corrente transfeminista que ampliou seu lugar de enunciação para os limites do não-humano, considerando que não há razão justificada para o sexismo e o especismo.” (TRUJILLO RENDÓN, 2022, p. 205, tradução nossa).

se de seu “eixo” para perceber o que é diverso, não rompendo com os padrões institucionalizados.

Para o perspectivismo ameríndio, a oposição entre Natureza e Cultura não vigora, uma vez que tal distinção, tão insistentemente apartada em polos radicalmente opostos pelo pensamento ocidental, não pode ser utilizada para compreender cosmologias não-ocidentais. A partir do reembaralhamento das cartas conceituais dicotômicas que acompanham a oposição Natureza/Cultura, como universal/particular, corpo/espírito, animalidade/humanidade, entre outros, o antropólogo cunha o termo “multinaturalismo”.

O multinaturalismo – diferentemente do que prerroga o seu oposto, o “multiculturalismo” – assume a existência de uma unidade de espírito e uma diversidade de corpos, sendo o sujeito ou a cultura considerado como a forma do universal e o objeto ou a natureza, a forma do particular. Essa inversão promove uma interpretação mais próxima do que são as cosmologias ameríndias, uma vez que, para elas, as categorias Natureza e Cultura são configurações relacionais, perspectivas móveis, ou melhor, pontos de vista.

Abandonando a herança intelectual dicotômica, o perspectivismo ameríndio propõe-se a perspectivar contrastes. A principal premissa, embasada nos inúmeros estudos da etnografia amazônica, parte da aceção que

o modo como os seres humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos –, é profundamente diferente do modo como esses seres vêem os humanos e se vêem a si mesmos. (DE CASTRO, 2014, p. 350)

Nesse sentido, vendo-nos como não-humanos, animais e espíritos veem a si mesmos como humanos. Consequentemente, experimentam seus hábitos e características próprias sob a espécie da cultura, vendo seu alimento como alimento humano, seus atributos corporais como instrumentos culturais e seu sistema social como instituições humanas.

*El cuerpo en que nació*, de Nettel, aproxima-se das proposições do perspectivismo no momento em que a protagonista cria o grupo dos trilobitas. Na história, os trilobitas são representados por aqueles que, desprezados socialmente por suas características físicas e corporais, tornam-se tão invisíveis

que poderiam ser como insetos para o mundo exterior. Mas o ponto interessante da criação desse grupo é que os trilobitas não acompanham essa linguagem da opressão, pelo contrário, eles subvertem essa violência que sofrem para fazerem parte de um coletivo – que a princípio só existe na diegese e mais do que isso, na imaginação da protagonista – que, por conta das situações que já sofreram, tornaram-se mais resistentes que qualquer outra espécie.

Trilobitas, de acordo com a Revista Brasileira de Paleontologia, “foram os artrópodes marinhos mais diversificados e abundantes do Paleozóico” (SILVA; FONSECA, 2005, p. 74). Conhecidos pela humanidade apenas por fósseis encontrados ao longo da história, são animais extintos já há milhões de anos, apesar de sua ampla variedade em espécies e tamanhos (podendo possuir de 1mm a 70cm de comprimento). Sua diversidade também marca presença em seu comportamento: enquanto alguns chegaram à terra, outros nadavam pelo mar e outros ficavam parados no fundo do oceano. Enquanto alguns usavam os olhos para ver seus predadores, outros eram completamente cegos.

Ter nascido com uma mancha de nascimento, ter sido submetida ao uso do tampão que lhe causava estranhamento e impedia que visse com o olho saudável e a consequente segregação que sofria nos meios sociais que frequentava, em especial na escola, fez com que ela desenvolvesse um problema de postura. Levada por seus pais ao ortopedista para corrigir sua postura, o especialista assegurou que suas “esquiotibiales eran demasiado cortos y que eso explicaba mi tendencia a encorvar la espalda como si intentara protegerme de algo.”<sup>113</sup> (NETTEL, 2011, p. 15). Por andar com os ombros encolhidos, encurvada, sua mãe apelidou-a de barata. “– ¡Cucaracha! – gritaba cada dos o tres horas –, ¡endereza la espalda! – Cucarachita, es hora de ponerse la atropina”<sup>114</sup> (NETTEL, 2011, p. 16).

Ao contar, indignada, o episódio à doutora Sazlavski, a narradora prossegue, “Quizás en eso radique la verdadera conservación de la especie, en perpetuar hasta la última generación de humanos las neurosis de nuestros

---

<sup>113</sup> “músculos isquiotibiais eram curtos demais e que isso explicava minha tendência a encurvar as costas como se tentasse me proteger de alguma coisa.” (NETTEL, 2013, p. 17).

<sup>114</sup> “– Barata! – gritava a cada duas ou três horas –, arruma essas costas! – Baratinha, é hora de colocar a atropina.” (NETTEL, 2013, p. 18).

antepasados.”<sup>115</sup> (NETTEL, 2011, p. 16). Mas não é exatamente à espécie humana que a protagonista se reconhece como participante, mas aos trilobitas.

O corpo é que unifica essa categoria de espécie criada, uma vez que, a partir da vivência/experiência da protagonista inserida/constituída por ele – de forma tão singular – se torna protagonista. Singular porque por meio de seu corpo “estranho” estabelece uma relação alternativa com o mundo. Como constata a narradora no momento em que repara, depois de adulta, em outras crianças que também usam o curativo que ela era obrigada a usar, essa situação é uma inconformidade “ante el peligro y la prueba de que tienen un gran instinto de supervivencia. Son inquietos porque no soportan la idea de que ese mundo nebuloso se les escape de las manos. Deben explorar, encontrar la manera de apropiarse de él.”<sup>116</sup> (NETTEL, 2011, p. 16). Através do corpo em que nasceu apropria-se do mundo a sua própria maneira, vivenciando corpo e mundo de forma a perceber mais que suas limitações, mas especialmente as transformações que acompanham o desenvolvimento da protagonista conforme a progressão da narrativa.

Ademais dos incontáveis oftalmologistas que frequentou, seus pais não cansavam de levá-la em outros médicos, uma vez que eles “parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo y se tomaban esa labor muy en serio”<sup>117</sup> (NETTEL, 2011, p. 15).

Nessa mesma época, relacionava-se com o espaço de maneira bastante marginal, demarcada pela ausência do outro. Vivia em um conjunto habitacional composto por vinte e cinco prédios, com respectivas áreas verdes onde brincavam a maioria das crianças. Como não se relacionava com elas, a narradora passava seu tempo livre em áreas reclusas do condomínio, como no terraço e em escadas de emergências. Suas brincadeiras consistiam em subir sozinha as escadas dos prédios e deslizar sob o corrimão, brincadeiras que quase sempre resultavam em quedas ou lesões corporais que lhe causavam um

---

<sup>115</sup> “Talvez nisso esteja a verdadeira conservação da espécie, em perpetuar até a última geração de humanos as neuroses de nossos antepassados” (NETTEL, 2013, p. 18).

<sup>116</sup> “São inquietos porque não suportam a ideia de que este mundo nebuloso se lhes escape das mãos. Devem explorar, encontrar um jeito de se apropriarem dele.” (NETTEL, 2013, p. 15).

<sup>117</sup> “pareciam tomar a infância como uma etapa preparatória em que devem ser corrigidos todos os defeitos de fabricação com que chegamos ao mundo e levavam essa tarefa seriamente” (NETTEL, 2013, p. 17).

prazer infantil. Nessas brincadeiras solitárias, inclusive, desenvolveu aguçadamente uma relação com seu corpo, foi quando descobriu a masturbação.

Ao ar livre, sua atividade favorita era subir uma grande aroeira situada em frente ao seu prédio. Lá, sozinha e longe dos olhares subjugadores, sentia-se segura. Relacionar-se com essa árvore proporcionava ao mesmo tempo uma sensação de desafio e de abrigo; confiava que jamais cairia do alto de seus grandes galhos, onde ninguém que passava por baixo dela a percebia. “Se trataba de un lugar de refugio en el que no era necesario encorvar la espalda para sentirse a salvo.” (NETTEL, 2011, p. 30). Percebe-se nessa relação com o espaço um ordenamento territorial que configura os lugares onde são permitidos habitar os excluídos.

En ese sentido – mucho más que en el aspecto físico – me asemejaba efectivamente a las cucarachas que generalmente caminan por los márgenes de las casas y los conductos subterráneos de los edificios. Era como si en algún momento hubiera decidido construir una geografía alternativa, un territorio secreto dentro de la unidad por el cual pasear a mis anchas sin ser vista.<sup>118</sup> (NETTEL, 2011, p. 30)

Aqui, devido ao seu afastamento do mundo, ainda não ocorreu a “desestabilização da distância” proposta por Giorgi, que num momento posterior confirmará novas proximidades e continuidades. Uma “reacomodação pontual, às vezes marginal, mas com efeitos cada vez mais gerais, mais insistentes e mais expansivos” (GIORGI, 2016, p. 10) começa, nessa narrativa, como excludente, mas conforme o desenvolvimento da personagem e sua posterior inserção na vida social, começa a se expandir. No trecho acima, percebe-se a ocorrência do controle dos corpos acontecendo, sobretudo, mediante o controle espacial geográfico em que lhes é permitido transitar o “outro” sistemático, o animal. A busca por um território secreto apresentado evidencia sua não pertença aos lugares comuns, normativos, ocupados por crianças “normais”. Assim, tende a encontrar espacialidades alternativas, podendo dessa forma

---

<sup>118</sup> “Nesse sentido – muito mais que no aspecto físico – me assemelhava efetivamente às baratas que geralmente caminham pelas margens das casas e pelos dutos subterrâneos dos prédios. Era como se em algum momento eu tivesse decidido construir uma geografia alternativa, um território secreto dentro da unidade por onde passearia sem ser vista.” (NETTEL, 2013, p. 33).

explorar novas vivências que não sejam alvo de preconceitos ou indagações desconfortantes e, mais do que isso, sair de um espaço que não é o dela, em que ela não é socialmente aceita ou reconhecida.

Ainda sobre a visão do outro incidindo de forma repressora sobre a personagem, no Capítulo II, a narradora conta sobre a relação conturbada que tinha com a avó que, nas palavras dela, como mencionado, da década de setenta não tinha nenhuma notícia. A relação delas, marcada pela indiferença completa por parte da avó que só dava atenção para seu neto, marcou a adolescência da protagonista, que sofria, além dos preconceitos de gênero, ataques contra sua forma de andar e de mover seu corpo:

Aunque nunca dijo una palabra ofensiva acerca de mi escasa visión, criticaba constantemente la postura desgarbada con la que antes se había encarnizado mi madre. Según ella, sobre mi espalda se estaba formando una joroba ya no semejante a la de una cucaracha sino a la de un dromedario. –Por el amor de Dios, ¡enderézate! –me instaba al menos diez veces al día, haciendo retumbar las paredes de nuestro departamento. Llegó incluso a regalarme un corsé que yo refundí en el último rincón de mi clóset. También la consistencia de mi pelo rizado, muy parecido, dicho sea de paso, al que ella había tenido durante su juventud, le parecía desaliñada cada vez que no lo llevaba estirado y recogido. Hasta mi forma de hablar era constantemente censurada por ella.<sup>119</sup> (NETTEL, 2011, p. 57)

Ao invés de aceitar a mudança para um comportamento mais submisso que esperava a avó, a protagonista afirma que optou pela resistência. Apesar disso, em um episódio em específico, algo começou a se alterar. Nessa passagem, preparavam-se ela, o irmão e a avó para irem a uma festa. Aconteceu de a menina perceber dentro de suas sapatilhas brancas, a presença de uma lagarta. A avó, sempre impaciente, tratou de se livrar do verme para que ela pudesse vestir os sapatos que compunham o traje feminino e comportado que

---

<sup>119</sup> “Mesmo que nunca tenha dito uma palavra ofensiva sobre minha visão escassa, criticava constantemente a postura deselegante com que antes minha mãe havia se preocupado. Segundo ela, sobre minhas costas estava se formando uma corcova já não semelhante à de uma barata mas sim à de um dromedário. – Pelo amor de Deus, endireite-se! – me instava ao menos dez vezes por dia, fazendo retumbar as paredes de nosso apartamento. Chegou até mesmo a me presentear com um corpete que escondi no último canto do meu closet. Também a consistência de meu cabelo ondulado, muito parecido, diga-se de passagem, ao que ela mesma teve na juventude, lhe parecia desalinhada cada vez que eu não a mostrava alisada e recolhida. Até minha forma de falar era constantemente censurada por ela. Me acusava de pronunciar os esses à colombiana sem ter nenhuma razão pra isso e me pedia que praticasse tirando a língua da área dos dentes para evitar o assobio, algo que, evidentemente, nunca fiz.” (NETTEL, 2013, p. 62).

insistia que usasse. Contudo, durante o jantar, ela começou a sentir a lagarta se mexendo embaixo da sola de seu pé enquanto soltava um líquido viscoso, e começou a gritar.

A passagem mostra não só a “luta” entre os corpos dela e da lagarta, mas ao esmagá-la com seu peso, esse contato, caracteriza uma união entre os corpos. Ao ver a larva ali, esmagada pelo peso de seu corpo e derramando um seu líquido escuro sobre suas pernas, conta que sentiu uma enorme sensação de medo e começou a gritar. Começa, então, a aparição do animal sob um novo eixo, conforme Giorgi

O de uma interiorização, um dentro que demarca novos horizontes do corporal, do próprio e do *bios*. O animal, em lugar de funcionar como limite exterior da ordem social e do universo humano, transforma-se no índice de uma interioridade: ele se tornará íntimo, doméstico, emergirá dos confins do próprio e da propriedade, e traçará dali novas coordenadas de alteridade e novos horizontes de interrogação. O animal se torna um vértice de um dentro insondável, uma linha de sombra que emerge não de fora do selvagem, da natureza, do confim do Outro, mas das pulsões, das forças, da materialidade mesma que compõe isso que chamamos “meu corpo” e que se exhibe, de modos cada vez mais insistentes, sob a luz de uma vida alheia, éxtima, opaca para nossas linguagens e nossos universos de significação. (GIORGI, 2016, p. 100)

Essa interiorização proposta pelo autor começa a acontecer no romance nesse contexto da lagarta. Até então o animal era uma metáfora que aproximava a personagem do animal, agora, já ocupam um mesmo espaço e inclusive já entraram em contato por meio do líquido expelido pela lagarta. Se ainda não se sentisse como um, já era tratada como tal. Na cena da lagarta, diante da postura considerada desrespeitosa da neta, a avó tirou-a da mesa em que comia com os demais e trancou-a em um quarto escuro, “exactamente como se saca a un insecto indeseable de la casa para no tener que aplastarlo frente a los invitados.”<sup>120</sup> (NETTEL, 2011, p. 74).

Após essa cena do jantar e de volta para casa, sentia-se desamparada e injustiçada, quando algo começou a se alterar dentro dela. Na hora de dormir, começou a sentir vermes andando sobre os lençóis; insetos que apareciam com frequência e haviam se multiplicado e tomado uma aparência ameaçadora.

---

<sup>120</sup> “exatamente como se tira um inseto indesejável da casa para não ter de esmagá-lo em frente aos convidados.” (NETTEL, 2013, p. 74).

Nessa primeira aparição, a invasão dos insetos lhe causou pânico e pavor e, mais do que isso, fez com que questionasse sua sanidade:

Los insectos siguieron apareciendo con cierta frecuencia dentro de mi habitación. Ya no era sólo la oruga sino distintas bestezuelas, muchas veces venenosas, las que venían a visitarme. Podía ser una araña roja, una mantis religiosa, un cara de niño, nunca una mariposa o un grillo, bichos más bien raros que aparecían de repente, obligándome a gritar. No era la amenaza de los insectos lo que me llenaba de pánico, tampoco que los demás me acusaran de mentir para llamar la atención. Lo que me hacía reaccionar de ese modo era la posibilidad de que se me hubiera zafado para siempre – y a tan temprana edad – un importante tornillo. Si no podía contar conmigo misma, ¿con quién podía contar? Si la verdad era algo inaccesible para mí, entonces ¿debía dar por buenas las versiones de los otros, los que me tildaban de mentirosa, de insolente, de grosera, de mataviejitas?<sup>121</sup> (NETTEL, 2011, p. 69)

Para refletir sobre esse questionamento, nessa circunstância específica, é importante lembrar que a personagem realmente não sentia que pudesse contar com mais alguém. Além disso, é no quarto da protagonista que os insetos vão aparecer, mais do que isso, na primeira vez que isso acontece, eles estão sob seus lençóis, o ambiente mais íntimo. O que pode simbolizar uma grande ameaça ou propor uma proximidade cada vez maior entre humana/animal. Frente à presença dos insetos, a tantos questionamentos causados pela humilhação que sofreu na festa e a tristeza em se sentir tão solitária sem amigos, trata-se de um momento chave na narrativa, quando a personagem narra que “Algo muy profundo e inaccesible había sido alterado dentro de mi conciencia.”<sup>122</sup> (NETTEL, 2011, p. 69).

Esse momento marca a primeira conexão interpessoal que estabelece com outra pessoa além de sua família. O encontro acontece com Ximena (personagem mencionada no capítulo anterior) que, assim como ela, observava o mundo pela sua janela tarde da noite. Nessa noite, a percepção de uma

---

<sup>121</sup> “Os insetos seguiram aparecendo com certa frequência dentro do meu quarto. Já não era só a lagarta, mas também insetos diferentes, muitas vezes venenosos, que vinham me visitar. Podia ser uma aranha vermelha, um louva-a-deus religioso, com cara de criança, nunca uma borboleta ou um grilo, bichos bem mais raros que apareciam de repente, me obrigando a gritar. Não era a ameaça dos insetos que me enchia de pânico, tampouco que os demais me acusassem de mentir para chamar atenção. O que me fazia reagir desse modo era a possibilidade de que eu tivesse perdido para sempre – e a tão tenra idade – um importante parafuso. Se não pudesse contar comigo mesma, com quem poderia contar?” (NETTEL, 2013, p. 75).

<sup>122</sup> “Algo muito profundo e inacessível tinha sido alterado dentro da minha consciência.” (NETTEL, 2013, p. 75).



“simetria impressionante” da menina no apartamento na mesma altura que o seu e que compartilhava também de uma expressão tão infeliz como a dela; foi a primeira vez que não apenas viu Ximena, como a viu com atenção e simpatia. A troca mútua troca de olhares daquela noite instaurou um hábito: sempre, naquele mesmo horário, se dispunham em suas janelas para compartilharem da presença uma da outra até que o sono viesse. Foi a primeira vez que a protagonista sentiu que havia no mundo alguém com quem podia contar. Após a morte de Ximena,

la presencia de los insectos se volvió mucho más frecuente y cotidiana pero ya no me asustaban. Había aprendido que hay cosas mucho más aterradoras que aquellos animales diminutos por ponzoñosos que fueran. También hay que decir que los insectos que se me aparecían dejaron de ser tan venenosos como al principio. En vez de azotadores o tarántulas, veía ahora lombrices de tierra, escarabajos y cucarachas. Estas últimas en particular mostraban en mis visiones una actitud amable, incluso benevolente hacia mi persona. A diferencia de los demás insectos, las cucarachas no me miraban con ojos agresivos y desafiantes, al contrario, parecían estar ahí para impedir que otros animales vinieran a molestarme. Por eso, cada vez que encontraba una en mi cuarto, en vez del nerviosismo de siempre me invadía una misteriosa calma.<sup>123</sup> (NETTEL, 2011, p. 77)

Sua cumplicidade com as baratas, que chegava a estranhamente proporcionar o sentimento de calma, é um indício da alteração proposta por Giorgi na formação de um contíguo entre humano e animal. Até então, a inserção do animal acontecia de forma negativa e pejorativa; quando as metáforas de animais eram usadas para inferiorizá-la, quando sentiu pavor da lagarta, quando os insetos em seu quarto faziam com que duvidasse de sua sanidade. Agora, a inscrição do animal muda de perspectiva. É como se a personagem começasse a tomar essa animalidade para si.

A presença das baratas nesse exemplo pode indicar um possível reordenamento dos corpos, conforme sugerido por Giorgi. Insetos

---

<sup>123</sup> “a presença dos insetos se tornou muito mais frequente e cotidiana mas já não me assustavam. Tinha aprendido que há coisas muito mais aterradoras que aqueles animais diminutos por mais peçonhentos que sejam. Também há que se dizer que os insetos que me apareciam deixaram de ser tão venenosos como no começo. Em vez de taturanas ou tarântulas, via agora minhocas, escaravelhos e baratas. Estas últimas em particular surgiam para mim com uma atitude amável, até mesmo benevolente em relação à minha pessoa. À diferença dos demais insetos, as baratas não me olhavam com olhos agressivos e desafiantes, ao contrário, pareciam estar ali para impedir que outros animais viessem me molestar. Por isso, cada vez que encontrava uma em meu quarto, em vez do nervosismo de sempre me invadia uma misteriosa calma.” (NETTEL, 2013, p. 84).

tradicionalmente causadores de nojo e medo, habitam o mesmo quarto que a protagonista e são bem-vindos, sendo um dos poucos seres com os quais ela se sente bem e em que pode confiar. Mais do que isso, o fato de ela se reconhecer nas baratas, por compartilhar de um sentimento semelhante de rejeição, é o despertar para uma consciência de resistência.

A narradora compara as baratas aos antigos reis da Espanha, pois assim como eles descendiam dos Bourbon, argumenta, elas descendiam dos trilobitas, os mais antigos povoadores do planeta. “Han sobrevivido a los cambios climáticos, a las peores sequías y también a las explosiones nucleares. Su supervivencia no implica que desconozcan el sufrimiento, sino que han sabido superarlo.”<sup>124</sup> (NETTEL, 2011, p. 95).

Após essa mudança de perspectiva em relação ao animal, especificamente aos insetos, a narradora passa a se inserir no grupo dos trilobitas; e isso acontece juntamente aos seus primeiros contatos com outras pessoas de sua idade, quando passa a se inserir em grupos. Se apaixonou certa vez por um menino da escola e, incentivada por suas recém amigas, escreveu uma carta declarando seus sentimentos por ele. Ao receber a carta no meio do pátio, o menino e seu amigo começaram a rir dela. Ao experimentar o sentimento de rejeição, diferente de como costuma agir, se isolando, a narradora percebeu a possibilidade de fingir que nada aconteceu e seguir de cabeça erguida. É nesse momento que a palavra aparece pela segunda vez: “El arte del disimulo ha sido desde siempre una de las grandes armas que poseen los trilobites.”<sup>125</sup> (NETTEL, 2011, p. 145).

Em outra passagem, quando já está morando com a mãe em Les Hippocampes, a narradora e seu irmão vão para uma colônia de férias. Até essa experiência, não conhecia ninguém em seu bairro, apenas uma menina de quem apanhou certa vez na rua. Mas ao voltar de lá, depois de ter vivido muitas aventuras, reconhece nas outras crianças, agora seus conhecidos, algo em comum consigo, e usa o termo pela terceira vez: “Al fin y al cabo, aunque a su propia manera, ellos también eran trilobites” (NETTEL, 2011, p. 165). E a partir

---

<sup>124</sup> “Tinham sobrevivido a mudanças climáticas, às piores secas e também a explosões nucleares. Sua sobrevivência não implica que desconhecêssem o sofrimento, senão que tinham sabido superá-lo.” (NETTEL, 2013, p. 62).

<sup>125</sup> “A arte da dissimulação tem sido sempre uma das grandes armas que possuem os trilobitas.” (NETTEL, 2013, p. 157).

de então passa a se referir por trilobitas todos seus amigos, em quem enxergava a resistência dos trilobitas.

Retomando a teoria de Viveiros de Castro, quando escreve que “a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos.” (DE CASTRO, p. 351), é como se a protagonista de *El cuerpo en que nací* criasse uma roupagem a todos esses que considera iguais a ela, cuja “roupa” atribuísse o poder de um olhar diferente, de ver o mundo com uma alteridade que os humanos não têm acesso. Esse processo é subversivo justamente pelo inseto escolhido ser uma barata, pois

A possibilidade de que um ser até então insignificante revele-se como um agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos está sempre aberta; a experiência pessoal, própria ou alheia, é mais decisiva que qualquer dogma cosmológico substantivo. (DE CASTRO, 2014, p. 353)

Esses seres insignificantes, são “crianças com deficiências físicas, doentes, pessoas com síndrome de Down, nerds, outsiders, seres atípicos, marginais, antissociais, excêntricos, darks, *anti-establishment* desfilam pelas páginas de *O corpo em que nasci*.” (VILLALOBOS, 2013, p. 217), observa o escritor mexicano Juan Pablo Villalobos no pós-fácio da edição brasileira de *El cuerpo en que nací*, publicada em 2013 pela editora Rocco. Todos esses seres atípicos inseridos na narrativa, são descritos sob o que Villalobos chama por uma “ética da marginalidade”, na qual os personagens de Nettel

nunca são humilhados nem caricaturizados, porém tampouco são tratados com piedade ou exaltados de maneira ingênua. Nettel olha-os nos olhos com o olhar de quem, sob a ameaça das trevas, treinou para aprender a ver-se a si mesma e para observar a beleza do diferente; mira-os no momento de abrir as portas do closet e dar um passo à frente, presencia o momento em que o exército de baratas emerge poderoso e invencível até a luz radiante do dia. (VILLALOBOS, 2013, p. 222)

Todos esses seres marginais são inseridos na narrativa no grupo em que a narradora é a precursora, o grupo dos trilobitas. A alcunha, ou melhor, o apelido carinhoso dado por sua mãe no início da narrativa – barata – fez com que a personagem subvertesse o símbolo do animal. O episódio ocorre na primeira vez em que aparece o discurso direto na narrativa, quando a protagonista narra uma

cena que parece ser central sobre sua relação com o corpo. Por conta disso, a animalidade na obra é latente. Desde o início da narrativa já são dadas pistas de que o tema do animal virá a emergir. Em um primeiro momento, ocorre a partir da visão do outro sobre seu corpo, no caso, sua mãe, para depois se incorporar no sentimento que narradora estabelece ela mesma com seu corpo “estranho” e nas suas relações sociais.

Expandindo as reflexões acerca do gênero literário na intenção de relacionar com as questões da animalidade, Vincent Collona (2014), em “Tipologia da autoficção”, pontua que na autofabulação fantástica, há um efeito literário obtido através da exploração “xamanística” do inumano, que é “totalmente estranho à tradição autobiográfica: o leitor experimenta com o escritor um ‘devir-ficcional’, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu.” (COLLONA, 2014, p. 42). Tal ideia é interessante porque parece englobar parte do enredo de *El cuerpo en que nací*, haja vista a relação que a personagem desenvolve com o mundo fantástico. A leitura dessas obras, incluindo Kafka, a acompanham desde pequena e provocam nela uma sensação revigorante de conhecer o mundo fantástico através da literatura. “Mi género predilecto seguía siendo el cuento fantástico con inclinaciones al gore y al terror, pero también podía ocurrir que compusiera algún poema o elegía para un pájaro atropellado o para una planta muerta.” (NETTEL, 2011, p. 42).

Franz Kafka foi um marco no universo fantástico, pois insere em seus contos “figuras animais fora da circunscrição antropocêntrica, inscrevendo na zooliteratura ocidental uma nova forma de compreender o animal e as manifestações da animalidade.” (MACIEL, 2011). *A metamorfose* (1915), romance referido na obra de Nettel, sobre o qual a narradora diz identificar-se, segundo Maciel,

*A metamorfose*, de 1915, é um marco para o surgimento de uma linhagem literária voltada para os processos de identificação/entrecruzamento de humano e não-humano, sob um viés crítico, capaz de desestabilizar as bases do humanismo antropocêntrico. Ela pode ser considerada, assim, uma obra precursora no horizonte da literatura moderna e contemporânea que problematiza as fronteiras entre humanidade e animalidade. (MACIEL, 2011)

A retomada histórica de uma espécie animal extinta há milênios – os trilobitas, ancestrais da barata – exprime a assimilação máxima da metáfora animal, eximindo qualquer relevância que a espécie humana prerroga de fronteirizar o humano *versus* animal a fim de impor uma superioridade. Um fator importante de trazer à discussão é que não se trata “da” trilobita – ainda que a personagem encontre-se sozinha, a utilização do termo sempre remete à pluralidade, ao coletivo, remetendo ao desejo da personagem de sentir-se pertencente a um grupo social, uma vez que a sociedade a que pertence a exclui de diversas formas por diversas razões. Os trilobitas apresentam uma materialidade que, por não existir efetivamente nas formas de vida que tem-se hoje, desafia a norma da própria noção de corporeidade. A barata, descendente dos trilobitas, que possivelmente herdou da espécie ancestral a qualidade da resistência, é repulsiva para os “humanos”, talvez justamente por sua incapacidade de ver, pensar, sentir, além das aparências.

Para a narradora de *El cuerpo en que nació*, o mesmo que ocorreu com Gregor Samsa ao acordar, de repente, em um corpo animal, acontece com ela, evidenciando, mais uma vez, o entrecruzamento das linguagens entre espécies.

Me identificaba por completo con el personaje de *La metamorfosis*, a quien le ocurrió algo semejante a mi historia. Yo también me había levantado una mañana con una vida distinta, un cuerpo distinto y sin saber bien a bien en qué me había convertido. En ningún lugar del relato se dice exactamente qué insecto era Gregorio Samsa, pero yo asumí muy rápido que se trataba de una cucaracha. Él se había convertido en una mientras que yo lo era por decreto materno, si no es que desde mi nacimiento.<sup>126</sup> (NETTEL, 2011, p. 94)

Todo aquele contexto, as repressões por parte da avó, a exclusão dos colegas de classe, geravam nela uma baixa-estima que a impedia de enxergar sua beleza, porque “lo que yo veía en el espejo en aquel entonces era algo

---

<sup>126</sup> “Me identificava por completo com a personagem d’A *metamorfose*, a quem ocorreu algo semelhante a minha história. Eu também tinha me levantado uma manhã com uma vida diferente, um corpo diferente e sem saber muito bem no que tinha me convertido. Em nenhum lugar do relato se diz exatamente que inseto era Gregor Samsa, mas eu presumi muito rápido que se tratava de uma barata. Ele havia se convertido em uma enquanto eu o era por decreto materno, senão desde meu nascimento.” (NETTEL, 2011, p. 102).

parecido a la oruga que había encontrado la muerte en mi zapato. Un ser viscoso y repugnante.”<sup>127</sup> (NETTEL, 2011, p. 81).

#### 4.3 DESUMANIZAÇÃO EM *SANGRE EN EL OJO*

Em *Sangre en el ojo*, os pensamentos decorrentes dos estudos animais articulam-se de forma menos explícita por não evocar, literalmente, o animal. No entanto, a narrativa promove, a partir do momento em que se depara com a doença irremediável e incurável, uma protagonista que experimenta, junto à dissolução de si mesma, um processo de desumanização.

A doença promove uma quebra na vida da protagonista, em que ela “se verá entonces desplazada a formar parte de otra realidad, una que fija otro limite, una frontera que cobra efecto y materialidad en la imposición de restricciones en el tránsito por el territorio de los cuerpos sanos.”<sup>128</sup> (MANCILLA, 2017, p. 199). Logo no início, sabe-se que ela é submetida a uma série de imposições médicas que, através de diversos limites estabelecidos, a impedem de viver sua vida como antes da cegueira.

Ya no habría recomendaciones imposibles. Que dejara de fumar, lo primero, y segundo, que no aguantara la respiración, que no tosiera, que por ningún motivo levantara paquetes, cajas, maletas. Que jamás me inclinara ni me lanzara al agua de cabeza. Prohibidos los arrebatos carnales porque incluso en un beso apasionado podían romperse las venas. Eran quebradizas esas venas que habían brotado de la retina y se habían estirado y enroscado en el espesor del vítreo. Había que observar el crecimiento de esa enredadera de capilares y conductos, día a día vigilar su milimétrica expansión. Eso era todo lo que podía hacerse: acechar el sinuoso movimiento de esa trama venosa que avanzaba hacia el centro de mi ojo.<sup>129</sup> (MERUANE, 2016, p. 13)

<sup>127</sup> “o que via no espelho naquela época era algo parecido com a lagarta que tinha encontrado a morte em meu sapato. Um ser viscoso e repugnante.” (NETTEL, 2013, p. 88).

<sup>128</sup> “será então deslocada para fazer parte de outra realidade, uma que impõe outro limite, uma fronteira que ganha efeito e materialidade na imposição de restrições ao trânsito pelo território dos corpos saudáveis” (MANCILLA, p. 199, tradução nossa).

<sup>129</sup> “Já não haveria recomendações impossíveis. Que eu parasse de fumar, primeiro, e segundo que não prendesse a respiração, que não tossisse, que de jeito nenhum levantasse pacotes, caixas, malas. Que jamais me inclinasse nem me jogasse na água de cabeça. Proibidos os arroubos carnales, porque até mesmo num beijo apaixonado as veias podiam se romper. Eram frágeis essas veias que tinham brotado da retina e se esticado e se enroscado na espessura do vítreo. Era preciso observar o crescimento dessa trepadeira de capilares e vasos, vigiar dia a dia sua expansão milimétrica. Isso era tudo o que podia ser feito: espereitar o movimento sinuoso dessa trama venosa que avançava para o centro do meu olho.” (MERUANE, 2018, p. 11).

Com o fragmento acima, infere-se que o processo patológico de Lucina reverberou em um sistema amplo de controle de seu corpo e de sua vida íntima. Essas imposições médicas passam a vigiar e administrar todas as esferas de sua vida. Além disso, não apenas os cuidados médicos foram responsáveis por limitá-la, mas também as relações familiares e seu relacionamento com Ignacio. Seus pais tinham uma conduta de superproteção com ela que chegava a ser invasivo.

Em consonância com as teorias de animalidade apresentadas até o momento, Roberto Esposito, em *As pessoas e as coisas* (2016), assume que o postulado primordial da experiência humana está na divisão categorial entre pessoas e coisas. No entanto, o italiano, assim como os demais teóricos que compõem o quadro desta análise, aponta para o movimento que os estudos antropológicos vêm fazendo de pensar pessoas e coisas como parte de um mesmo horizonte em que não apenas interagem entre si, como também se integram mutuamente.

O ponto-chave é a acepção que o filósofo enxerga como articuladora principal dessas sociedades: o corpo. Segundo ele, para compreender tal articulação não é necessária a observação pelo lado das pessoas ou pelo das coisas, “mas pelo ângulo de visão do corpo. É justamente este, com efeito, o lugar sensível em que as coisas parecem interagir com as pessoas, até se tornarem uma espécie de prolongamento simbólico e material dessas últimas.” (ESPOSITO, 2016, p. 2). Questionando a lógica binária do modelo tradicional dicotômico de interpretar o mundo, assim como vem sendo proposto ao longo dessas leituras, a teoria de Esposito identifica no ponto de vista do corpo um olhar diferente sobre as pessoas e as coisas, uma vez que passa pela elaboração de que a dimensão do corpo foi a parte excluída desse binômio excludente. Essa exclusão ocorreu não no âmbito da práxis e nem no do poder, mas “no do saber, sobretudo jurídico e filosófico, que tendeu a remover de seu complexo a especificidade do corpo. (ESPOSITO, 2016, p. 4).

O filósofo pontua que tanto na concepção jurídica romana como na teologia cristã a pessoa nunca coincidiu com o corpo vivente que a encarnava, sendo descorporizada. O “dispositivo da pessoa”, nesse sentido, “apesar de suas metamorfoses internas, nunca se liberta dessa fratura originária.” (p. 5). Na

doutrina cristã, a distinção ocorre entre corpo e alma, enquanto na filosofia moderna, entre substância pensante e substância extensa. Em Roma, segundo Esposito, somente é considerado pessoa quem possui outros seres humanos – também submetidos ao regime de coisa, assim como os escravos, mas em diferentes graduações

Não surpreende que em tal concepção o homem seja considerado um composto de racionalidade e animalidade, qualificável como pessoa somente na medida em que é capaz de dominar o animal que nele habita. Que isso coincida com a esfera do corpo, naturalmente sujeito a instintos e paixões, justifica sua exclusão da essência plenamente humana do homem, mesmo se o que é excluído, por ser estranho ao binômio entre pessoa e coisa, é precisamente o elemento que permite o trânsito de uma para outra. (ESPOSITO, 2016, p. 5-6)

Tendo posta essa primeira introdução do que o filósofo propõe, ressalta-se que a maior aproximação com *Sangre en el ojo* é justamente o trânsito que a personagem perfaz, a partir do momento que a cegueira começa a fazer parte de seu corpo, entre ser pessoa e não-pessoa.

“Se já o direito olha para as coisas do ponto de vista formal das relações de pertencimento, abstraindo de seus conteúdos materiais, a metafísica produz um efeito análogo ao de descarnar.” (ESPOSITO, 2016, p. 6-7). Ao ficar cega, imediatamente Lucina é desligada de algumas relações formais que materializavam sua existência, como a instituição acadêmica, por exemplo.

O pensador, que também elabora suas teorias na intersecção da biopolítica e da literatura, interroga a definição de “pessoa”, partindo do pressuposto que “não somente nem toda pessoa é um ser humano, como nem todo ser humano é pessoa. Se todos pertencem à espécie do *homo sapiens*, somente alguns, e por um tempo limitado, entram na cerca exclusiva da pessoa” (ESPOSITO, 2016, p. 45).

Segundo ele, o gênero humano é subdividido em níveis de personalidade em que a forma plena só é habitada por adultos com boa saúde e dotados de consciência, sendo, assim, capazes de autodeterminação. Além dessa fronteira bem delimitada, o próximo nível seria habitado por pessoas em potencial, que seriam “as crianças, a das semipessoas, como os idosos dependentes, a das não-pessoas, como os doentes em estado terminal, e a das antipessoas, como os doidos.” (ESPOSITO, 2016, p. 45).



Daqui à tese do domínio sobre as ainda-não, ou não-mais, pessoas por parte das “verdadeiras” pessoas, a passagem é consequencial. Sem que possam se sustentar, e também sem terem plena consciência de seu estado, as primeiras precisam de alguém que decida para elas – não apenas sobre as condições de sua subsistência, como também sobre a oportunidade de mantê-las vivas ou de levá-las à morte.

Quando a cegueira começa a acometer Lucina, e ela deixa de ter autonomia sob suas decisões – que acontece não apenas no âmbito corporal por não ter mais acesso ao mundo visual e estar dependente dos olhos de Ignacio para mover-se, mas também no âmbito burocrático quando ela perde o seguro por estar temporariamente desvinculada da universidade – perda de mobilidade, acesso, oportunidades. É como se passasse da categoria pessoa para não-pessoa.

Qué peligro eres, me dijo, alterado, conteniéndose para no gritarme; deja de dar vueltas, nos vas a romper los huesos. Sé que se me quedó mirando porque yo sentía sus ojos en los míos como caracoles impregnándose vivamente con su baba. Lina, suspiró, sumido en una tristeza o en una timidez repentina, Lina, aún más suave, sujetándose el mentón, sus ojos babosos por to das partes, estás ciega y eres una ciega peligrosa. Sí, respondí, con lentitud. Sí, pero solo aprendiz de ciega con escasas ambiciones en el oficio, y sí, casi ciega y peligrosa.<sup>130</sup> (MERUANE, 2016, p. 29)

É como se Lucina, que já tinha seu corpo marcado por uma enfermidade (a diabetes), por conta da cegueira repentina que toma conta de todas as esferas de sua vida, se deslocasse, como propõe Roberto Esposito, de “pessoa humana” para um “corpo vivente”; dependente de Ignacio, do doutor Lektz, da medicina, da empatia dos colegas de doutorado que achavam que não se podia pensar sem poder ler, do *walkman*.

Assim, quando os procedimentos médicos se esgotam, não havendo mais remédio ou tratamento que impeça os vazamentos sanguíneos nos olhos de Lucina, prestes a adentrar a tão temida cegueira completa, a personagem

---

<sup>130</sup> “Você é um perigo, disse ele, alterado, contendo-se para não gritar comigo; pare de dar voltas, não vá quebrar os ossos. Sei que ficou me olhando porque eu sentia os olhos dele nos meus, como caracóis me impregnando vivamente com sua baba. Lina, suspirou, sumido numa tristeza ou timidez repentina, Lina, ainda mais suave, segurando meu queixo, seus olhos melosos por toda parte, você está cega e é uma cega perigosa. Sim, respondi, devagar. Sim, mas sou apenas uma aprendiz de cega, com escassas ambições no ofício, e sim, cega e perigosa.” (MERUANE, 2018, p. 28).

exclama: “yo no soy más que un animal deseando dejar de serlo.” (MERUANE, 2016, p. 176).<sup>131</sup> Refletindo sobre tal exclamação, é possível aproximar o sentido do animal que se busca delinear nesta pesquisa e inverter as categorias: Lucina não passa de um humano tentando deixar de sê-lo, uma vez que dá vazão ao seu “lado animal” que em prol de uma “humanidade” os próprios humanos são levados a renunciar. Por outro lado, considerando o que Esposito expõe, é como se a cegueira completa oficialmente posicionasse Lucina na categoria de não-pessoa em um mundo que, como foi apresentado anteriormente, é ocularcentrista.

Transformando a personagem em um monstro social, assim, a enfermidade nessa obra aparece como uma instância “combativa que tiene el poder de resistir y desestabilizar el sistema normativo, motivo por el cual planteamos que la ceguera de la protagonista revela al monstruo político que enfrenta y perturba las prácticas del modelo regulador.”<sup>132</sup> (MACILLA, 2017 p. 198). Lucina, pode-se dizer,

transgrede las categorías fijas del cuerpo, del tiempo y del espacio, pero, también es transgresión en cuanto que es mixtura: luz/oscuridad, humano/animal, razón/locura, deseo/repulsión, por cuanto, en ella se encarna la figura del monstruo. Siguiendo a Foucault, ella es la mixtura de dos especies, de dos individuos, una mixtura donde se encuentran misteriosamente la ceguera y la lucidez, la vida y la muerte.<sup>133</sup> (MACILLA, 2017, p. 198)

Em paralelo a isso, o que Giorgi propõe quando associa ao selvagem, bárbaro, indisciplinado, aparece em *Sangre en el ojo* como uma monstruosidade, colocando a própria protagonista nessa posição de monstro selvagem, transferindo a ameaça da cegueira que a assola para a comprovação do estigma de que uma cega seria ameaçadora. Resumindo tais articulações, portanto, Giorgi sintetiza a definição de Esposito da seguinte maneira:

---

<sup>131</sup> “eu não passo de um animal querendo deixar de ser um.” (MERUANE, 2018, p. 184).

<sup>132</sup> “combativa que tem o poder de resistir e desestabilizar o sistema normativo, razão pela qual propomos que a cegueira da protagonista revela o monstro político que confronta e perturba as práticas do modelo regulatório” (MACILLA, tradução nossa).

<sup>133</sup> “transgrede as categorias fixas do corpo, do tempo e do espaço, mas, também é transgressão enquanto mescla: luz/escureidão, humano/animal, razão/loucura, desejo/repulsão, portanto, nela se encarna a figura do monstro. Segundo Foucault, ela é a mistura de duas espécies, de dois indivíduos, uma mistura onde se encontra misteriosamente a cegueira e a lucidez, a vida e a morte.” (MACILLA, 2017, p. 198, tradução nossa).

Noção de “pessoa”, a qual caracteriza a partir de sua distribuição desigual: nem todo corpo ou vida humana corresponde a uma pessoa; a pessoa se constitui, precisamente, a partir de sua relação com corpos que são não pessoas, e que passam fundamentalmente pelo animal para projetar-se sobre “outros” humanos (os loucos, os anormais, as crianças, os doentes, os imigrantes ilegais etc., todas as figuras que dizem respeito a uma gradação e a uma temporalização da pessoa: ainda não pessoa, já não pessoa etc.) (GIORGI, 2016, p. 21)

Nesse sentido, parece que Lina, no período em que a cegueira paulatinamente vai fazendo parte de sua vida, de seu corpo, vai deixando de ser pessoa (já não pessoa). Giorgi (baseado em Agamben) ressalta que as oposições biopolíticas propostas (bios/zoé, pessoa/não-pessoa), são oposições arbitrárias, móveis, flutuantes; quer dizer, não se configuram na disposição categorial de oposições homogêneas segregadas na modernidade. Essa distinção – moderna e civilizatória – entre animal e humano é deslocada por linhas de passagem, continuidade e “ambivalência entre corpos humanos e animais – isso que Deleuze e Guatarri pensaram em termos de “devir” e que aponta para uma desontologização pragmática (por via de agenciamentos e de alianças) do “humano”. (GIORGI, 2016, p. 26). Esse “devir” parece emergir na narrativa em um momento em que sente muita raiva e revolta e, em conversa com seu oftalmologista, coloca-se como um animal, ou seja, um sujeito incapaz de agenciar seus instintos:

Pero Lekz seguía pensando en voz alta y a continuación preguntó, con calculada parsimonia, ¿cómo te has?, y yo, sin dejarlo terminar, relinché bien, muy bien, me siento como un caballo, doctor, estoy llena de energía, soy capaz de partir ahora mismo a la sala de operaciones con usted montado encima de mis hombros. Me lo llevaría sobre el lomo o a la rastra, partiría desbocadamente, con anteojeras para no desviarme, atravesaría los carteles que prohíben el paso, rompería los cristales del quirófano, saltaría sobre la camilla, separaría mis párpados con mis propias uñas para que me metiera las tijeras, le entregaría yo misma las agujas ensartadas en hilo para que terminara de coserme.<sup>134</sup> (MERUANE, 2016, p. 119)

---

<sup>134</sup> “Mas Lekz continuava pensando em voz alta e logo perguntou, com calculada parcimônia, como você?, e eu, sem deixá-lo terminar, bem, relinchei, muito bem, eu me sinto forte como um cavalo, doutor, estou cheia de energia, sou capaz de partir agora mesmo para a sala de operações com você montado em cima dos meus ombros. Eu o levaria no cangote ou arrastado, partiria desenfreadamente, com viseiras para não me desviar do caminho, atravessaria as placas que proíbem a passagem, quebraria os vidros da sala de cirurgia, pularia sobre a mesa, separaria minhas pálpebras com minhas próprias unhas para que ele metesse as tesouras, eu mesma lhe entregaria as agulhas com a linha enfiada para que terminasse de me costurar.” (MERUANE, 2018, p. 123).

Recuperando a discussão sobre o transfeminismo antiespecista elaborada anteriormente, Trujillo Rendón aponta para o fato de que a linguagem é uma ferramenta decisiva para essa subordinação especista, uma vez que as expressões cotidianas se utilizam de substantivos animais para coisificar seres humanos e tirar-lhes direitos como a “la vida, la educación, la salud, la vivienda, la libertad. Nombrar a una persona como ‘animal’ es entendido siempre como peyorativo, se utiliza de hecho como un insulto, tanto en términos genéricos como particulares.”<sup>135</sup> (TRUJILLO RENDÓN, 2018, p. 26).

Dessa forma, reúne-se uma série de terminologias que aparecem em *Sangre en el ojo* como forma de aludir ao animal de forma pejorativa, a exemplo das seguintes frases: “Me vas a operar, aullé dentro de mí misma, me vas a operar aunque me esté muriendo.”<sup>136</sup> (MERUANE, 2016, p. 123); “Nos damos de dentelladas como animales eléctricos, la corriente de tu cuerpo me revive, soy el producto parchado de tu relámpago.”<sup>137</sup> (MERUANE, 2016, p. 152); “Todos van parchados como yo, porque yo he vuelto a ponerme los parches, pero llevan las cabezas orgullosas y erguidas como gallitos de pelea. Escucho un cacareo conocido que se viene acercando.”<sup>138</sup> (MERUANE, 2016, p. 162); “Pero ella era una mujer entrenada para mugirle al mundo y lamerle la mano a solo un hombre, su dueño. Ahora mismo, Doris, el quirófano de las reuniones clínicas, cítame a los colegas para una revisión ambulatoria, murmuró Lekz con la suavidad de todo amo verdadero.”<sup>139</sup> (MERUANE, 2016, p. 175). No final da narrativa, finalmente o animal aparece:

Un trasplante es muy delicado, me dijo pero hablaba solo en su tono lapidario. Demasiado delicado, dijo, como si yo no lo supiera. Solo se había probado en animales, nunca en humanos. Doctor, repuse yo, y me acerqué a él hasta que mi humo le quemara las mejillas, yo no soy más que un animal deseando dejar de serlo. Lekz se prendió un nuevo cigarrillo con el fuego

<sup>135</sup> “a vida, a educação, a saúde, a moradia, a liberdade. Nomear uma pessoa como 'animal' é sempre entendido como pejorativo, na verdade é usado como um insulto, tanto em termos genéricos quanto particulares” (TRUJILLO RENDÓN, 2018, p. 26, tradução nossa).

<sup>136</sup> “Vai me operar, uivei dentro de mim mesma, vai me operar embora eu esteja morrendo.” (MERUANE, 2018, p. 119).

<sup>137</sup> “Nos enchemos de mordidas como animais elétricos, a corrente de teu corpo me revive, sou o produto remendado de teu relâmpago”<sup>137</sup> (MERUANE, 2018, p. 158)

<sup>138</sup> “Todos estão vendados, como eu, porque coloquei os curativos de novo, mas mantêm as cabeças orgulhosas e erguidas como galinhos de briga. Escueto um cacarejo conhecido se aproximando” (MERUANE, 2018, p. 158).

<sup>139</sup> “Mas ela era uma mulher treinada para mugir para o mundo e lambe a mão de um único homem, seu dono” (MERUANE, 2018, p.168).

del anterior y abriendo mi carpeta, hojeando las infinitas páginas de mi historia, haciendo un moroso dibujito alrededor de mi nombre cada vez más breve, me dijo que no. No era posible, dijo.<sup>140</sup> (MERUANE, 2016, p. 176)

Sobre esse animal, e voltando ao argumento foucaultiano, o teórico apresenta que o poder sobre a vida desenvolveu-se em duas formas principais a partir do século XVII, que não são antitéticas e constituem, diferentemente disso, dois pólos interligados por todo um feixe intermediário de relações. O ponto de relevância às discussões apresentadas está na centralização do corpo como máquina, conforme Foucault:

centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano. (FOUCAULT, 1988, p. 102)

Em *Os anormais* (2001), o estudioso postula que o indivíduo anormal remete a três figuras: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e o masturbador. O monstro humano refere-se à categoria mais problemática, pois é aquele que interroga tanto o sistema médico como o sistema judiciário, é “a figura essencial, a figura em torno da qual as instâncias de poder e os campos de saber se inquietam e se reorganizam.” (FOUCAULT, p. 78). Nesse sentido, o monstro não é uma noção médica, mas jurídica, que, conforme Foucault, desde o direito romano é pano de fundo para uma problemática social, pautada em uma categoria:

a categoria da deformidade, da enfermidade, do defeito (o disforme, o enfermo, o defeituoso, e o que chamavam de *portentum* ou *ostentum*), e o monstro, o monstro propriamente dito. O que é o monstro numa tradição ao mesmo tempo jurídica e científica? O monstro, da Idade Média ao século XVIII de que nos ocupamos, e essencialmente o misto. É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano.” (FOUCAULT, 2001, p. 79).

---

<sup>140</sup> “Um transplante é muito delicado, disse, mas falava sozinho em seu tom lapidar. Muitíssimo delicado, como se eu não soubesse. Só tinha sido testado em animais, nunca em humanos. Doutor, repliquei, e me aproximei dele até que minha fumaça queimasse suas faces, eu não passo de um animal querendo deixar de ser um. Lekz acendeu outro cigarro com o fogo do anterior e, abrindo minha pasta, folheando as infinitas páginas de meu histórico, fazendo um moroso desenhinho ao redor do meu nome cada vez mais breve, me disse que não. Não era possível, disse.” (MERUANE, 2018, p. 184).

Sendo o monstro a mistura entre o animal e o humano, Lucina passa a transforma-se em monstro quando transgride os limites da humanidade e da normalidade, mas não só fisicamente, senão quando questiona as esferas médicas e jurídicas. Uma “transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata, na monstruosidade.” (FOUCAULT, 2001, p. 79). O limite, de acordo com Andrea Kottow, é dado porque “la oscuridad es la disolución definitiva de toda forma, de toda identidad, de toda inteligibilidad. En la oscuridad, todo está permitido, porque todo se funde en el negro, que absorbe todo límite.”<sup>141</sup> (KOTTOW, 2019, p. 11). Foucault define o monstro, ou seja, aquele que suprime os limites e não se insere neles, como

a mistura de dois reinos, porque, de um lado, quando se pode ler, num só e mesmo indivíduo, a presença do animal e a presença da espécie humana, a que e remetido quem busca saber a causa disso? A uma infração do direito humano e do direito divino, isto é, à fornicção, entre os genitores, de um indivíduo da espécie humana com um animal. (FOUCAULT, 2001, p. 80)

As metáforas que elabora na trama também condizem a essa animalidade, que pode ser notada na relação com Ignacio, quando ela se culpa por estar demandando tantos cuidados do namorado. “Supe que me había ido adosando a Ignacio como una hiedra, envolviéndolo y enredándolo con mis tentáculos, succionando de él como una ventosa empecinada en su víctima.”<sup>142</sup> (MERUANE, 2016, p. 50). Seu olhar defeituoso assusta Ignacio, que não consegue olhar para ele diretamente, quando ela abre as pálpebras, “asustando a Ignacio con mis ojos de polilla, llenos de luz. Ciérralos, decía mi enfermero revuelto hasta la médula, tragando a la fuerza un trozo de pan y un poco de agua, joder de Dios, no puedo comer mirándote.” (MERUANE, 2016, p. 150).

Essa característica animal parece ser herdada de sua mãe, para a qual também refere-se com metáforas animais quando se trata da relação quase

---

<sup>141</sup> “a escuridão é a dissolução definitiva de toda forma, de toda identidade, de toda inteligibilidade. Na escuridão, tudo está permitido, porque tudo se funde no negro, que absorve todo limite” (KOTTOW, 2019, p. 11, tradução nossa).

<sup>142</sup> “Percebi que fora me encostando em Ignacio como uma hera, envolvendo-o e enredando-o com meus tentáculos, sugando-o, como uma ventosa obstinada sobre sua vítima.” (MERUANE, 2018, p. 50).

abusiva entre elas, “Era una medusa, un aguaviva, un flagelo de mar, un organismo de cuerpo gelatinoso y tentáculos que causan urticaria. No había cómo despegarla. Su cuerpo se contraía como si sollozara y despedía un concentrado cien por ciento letal.”<sup>143</sup> (MERUANE, 2016, p. 65). O veneno de sua mãe passa a ser também seu veneno, pois ainda que por motivos diferentes, passa a se comportar com uma fúria que remete considerado animal, instintivo, inconsciente, latindo como um cão: “¿Los ves? ¿Quién? ¿Te pidió? ¿A ti? ¿Que hicieras nada? Le estoy ladrando a mi madre con dientes ansiosos, voy a hincarle los colmillos, a embadurnarla de saliva amarga.”<sup>144</sup> (MERUANE, 2016, p. 112).

O campo do aparecimento do monstro está no domínio “jurídico-biológico”, nele, pequenas anomalias e pequenos desvios que dão forma a uma contranatureza. Os equívocos próprios do monstro humano, que residem nas anomalias, estão presentes nas técnicas judiciais e médicas. É o indivíduo a ser corrigido.

Inicialmente, é como se Lucina fosse o “indivíduo a ser corrigido” de que trata Foucault, aquele que aparece no conflito das instituições que o regulam, como a família, a escola, o bairro, etc., que exercem sobre ele seu poder regulador interno e de gestão de economia. Com a posterior incorrigibilidade, ou seja, “na medida em que fracassaram todas as técnicas, todos os procedimentos, todos os investimentos familiares e corriqueiros de educação pelos quais se pode ter tentado corrigi-lo.” (FOUCAULT, 2001, p. 73) – no caso, a sua cegueira – é quando Lucina vem a se tornar, efetivamente, o monstro.

Finalmente, no último dos sessenta e dois capítulos que constituem a obra, intitulado “punto”, Lucina, imersa em seus pensamentos e determinada a cometer qualquer ação para conseguir recuperar sua visão, anuncia ao médico: “Y en esto pensaba cuando me encontré diciéndole, iluminada, alucinada, tambaleante pero segura de que era eso lo que iba a suceder. No se mueva,

---

<sup>143</sup> “Era uma medusa, uma água-viva, um flagelo do mar, um organismo de corpo gelatinoso e tentáculos que provocam urticária. Não havia como fazê-la desgrudar. Seu corpo se contraía como se soluçasse e exalava um concentrado cem por cento letal.” (MERUANE, 2018, p. 66).

<sup>144</sup> “Está vendo? Quem? Pediu? Pra você? Fazer alguma coisa? Estou *latindo* para minha mãe com dentes ansiosos, vou fincar as presas nela, lambuzá-la de saliva amarga.” (MERUANE, 2015, p. 117).

doctor, susurré, espéreme aquí, yo le voy a traer un ojo fresco”<sup>145</sup> (MERUANE, 2016, p. 177). O gesto final, a sugestão da possibilidade de tomada literal dos olhos do amante, é a máxima, portanto, de uma atitude bestial, profundamente violenta, assumindo definitivamente o monstruoso da natureza humana.

---

<sup>145</sup> Eu pensava nisso quando me vi dizendo, iluminada, alucinada, cambaleante, mas segura de que era isso que ia acontecer. Não se mova, doutor, sussurrei, me espere aqui, já vou lhe trazer um olho fresco.” (MERUANE, 2018, p. 185).



## 5 OLHAR FINAL

A modo de uma reflexão conclusiva, este pequeno texto final será dividido em duas partes. Uma reflexão mais intimista sobre o que se apreendeu das leituras de *El cuerpo en que nací* e de *Sangre en el ojo*, para, em seguida, buscar uma fala conclusiva mais emparelhada com a teoria. Assegurando, primeiramente, que para essas duas concepções contribuíram diversas dimensões do olhar, uma vez que as abordagens de análise evocaram diversos olhares teóricos transitantes entre a literatura, a antropologia, a biopolítica, os feminismos e até mesmo um pouquinho de paleontologia.

A cegueira, que em um primeiro momento motivou o despertar do interesse de pesquisa, foi aos poucos dando lugar a novas possibilidades investigativas e abrindo o caminho dos olhares. À primeira vista, *El cuerpo en que nací* e *Sangre en el ojo* têm muito em comum, afinal, contam a história de protagonistas que inscrevem no afastamento da normalidade visual suas escritas literárias. Diferentemente do esperado, no decorrer da assimilação das obras, no entanto, observou-se que há muito mais de distinto nelas do que de aproximante: do mesmo gênero – a autoficção – da mesma temática – a cegueira – e da mesma relação com o universo do animal, descobriu-se projetos engajados numa oposição exuberante e complementar ao que se imaginou encontrar.

A leitura da obra de Guadalupe Nettel instiga o/a leitor/a a percorrer, seguindo os passos da narradora, um percurso que visa atingir a aceitação de seu corpo acompanhado de todas suas particularidades; termina com a assimilação, ainda que estranhada, de qual é o corpo que lhe faz materialidade concreta no mundo. Em oposição a isso, a leitura da obra de Lina Meruane é temerária, angustiante: é difícil defrontar-se com a perda. O enredo termina com a narradora misteriosamente indo buscar o que lhe falta, depois de um longo périplo de compreensão e negação das centenas de sentimentos negativos gerados pela perda do sentido. Estudar esse acontecimento traumático da história de Lucina, vê-la sofrendo com a cegueira e tendo de resistir às fragilidades que agora seu corpo impunham à vida prática, ensinou uma maneira de se colocar na pele da personagem. Mais do que isso, considerando-se que

interrompeu abruptamente o desenvolvimento de um trabalho acadêmico, ensinou uma possibilidade de olhar para o fazer pesquisa.

O trabalho da pesquisa, o ato de lançar o olhar ao objeto investigado na busca de extrair um ou vários sentidos, exige muitas reflexões extra-textuais. É pensar na distância entre objeto e observador, nas experiências individuais e coletivas envolvidas, no lugar de fala desse olhar. Considerar o ângulo de vista e o objetivo do olhar, assim como o tempo e a parcialidade da observação e a concentração com que se olha. Perceber que ao focar em determinado ponto, além do mais, a amplitude do olhar alcança mais além do foco, como uma órbita de imagens e pensamentos sobre aquilo que está no centro, deixando fora de vista uma série de percepções importantes quando vistas de outro ângulo; e assim se dá também o labor acadêmico: aceitar a obliquidade do olhar.

A pesquisa foi realizada, majoritariamente, ao longo de dois dos anos pandêmicos causados pelo vírus Sars-Cov-2 e, imerso nas discussões suscitadas pelas obras, o tema do olhar tornou-se movediço entre vida e investigação para a pesquisadora. Notadamente, nesse período pandêmico, o uso obrigatório da máscara cobrindo nariz e boca, deixa à mostra apenas os olhos, ressaltando as percepções sobre a expressividade dos olhos e sua capacidade de demonstrar ações concretas e subjetivas. Ademais, para muitas pessoas, as relações sociais (sejam de lazer, profissionais, acadêmicas ou até mesmo familiares) tornaram-se quase absolutamente virtuais, por conta das limitações necessárias a fim de conter a disseminação do vírus. Além de um grande aprendizado sobre como olhar a literatura sob uma nova ótica, a realização desta pesquisa reforçou o entendimento de que, mesmo em situações similares, cada sujeito é afetado por situações e sentimentos que dizem respeito as suas subjetividades individuais, daí a importância de se pensar o coletivo a partir do individual.

As protagonistas, com as quais se estabeleceu uma relação bastante próxima, demonstram sentimentos e concepções diferentes sobre seus corpos e suas cegueiras, aguçando inevitavelmente uma forma inesperada de colocar-se no lugar de outra. Foi um prazer compartilhar da companhia delas, ter a oportunidade de enxergar como elas se conheciam, partilhar pensamentos e sentimentos, acompanhar seus desenvolvimentos. Cada cena era como se cada

vez mais fosse possível colocar-se em seus corpos para ocupar seus pontos de vista e ter acesso ao mundo que elas observam.

As duas leituras, unidas numa aproximação e afastamento constantes, resultou no exercício de um olhar interno que possibilita a iluminação de pontos de vista pessoais e interiores, seja pelo autoconhecimento afetuoso seja não renegando todos os sentimentos raivosos e negativos que o ser humano naturalmente carrega dentro de si. Ver o mundo através de seus olhos, conhecê-las, analisá-las literariamente (mais que as autoras: as personagens, e é aí onde o balanço se equilibra e nos damos conta de que nos basta ter acesso a beleza de todo um mundo diegético verossímil que as personagens nos dão). Conhecer tão intimamente que se chega a ter a falsa ilusão de conhecer até mesmo seus dramas de terapia.

No quesito teórico, entende-se que a escolha por duas categorias de análise evidentemente distintas, a autoficção e a animalidade, proporcionou dois olhares complementares sobre as obras. Notou-se que, apesar de apresentarem inúmeras semelhanças, as narrativas são radicalmente singulares, apresentando cada qual a sua maneira de elaborar um olhar sobre si mesmas e seus mundos, o que se tornou permanente na materialização dos objetos estéticos.

Assim, chega-se à aceção de que é impossível separar categoricamente o humano do animal. Como o perspectivismo faz enxergar, o olhar sempre será individual, ou seja, dependente do ponto de vista de quem o incide. Dessa forma, por mais que se tente explorar o olhar seja das autoras ou das protagonistas, o que este trabalho trouxe foi unicamente a nossa – da pesquisadora e das tantas vozes e olhares evocados – visão sobre esses elementos.

Além disso, o olhar da autoficção é sempre ambíguo, é um jogo provocativo. Por mais que se tente, e muitas vezes inconscientemente, encontrar porções da vida das autoras nas obras, o resultado é que unicamente temos acesso ao mundo artístico e cheio de possibilidades e interpretações que chamamos literatura. Estando o leitor de um texto com traços biográficos buscando traços de quem o escreveu refletidos na obra, questionamos: Mas e quando este se depara com uma barata? E quando se depara com uma mulher raivosa, inconsequente, disposta a roubar os olhos do namorado para não ter de olhar para sua própria animalidade aflorando diante de uma situação de perda?

E continuamos: estando o sentido da visão intrínseco ao conhecimento, e quando prescindimos desse sentido? E quando não possuímos a visão perfeita? Essas são indagações trazidas ao longo da análise, que buscou, através de teorias tão controversas – a autoficção e a animalidade – dar conta de uma leitura de objetos literários tão complexos e exigentes de um olhar alternativo.

A categoria cultural que conforma os “olhares oblíquos” mais do que assinalar as diferenças entre o “outro” cultural, como defende Franconi (2006), carrega consigo uma série de variáveis. Defendeu-se que o olhar é oblíquo porque nunca é capaz de ser objetivamente direto ou isento da associação ao observador. É parte das limitações do sentido do olhar que seja enviezado, atravessado por categorias – de classe, gênero, raça, como estabelece os feminismos decoloniais – e de mais variáveis, como a posição corporal em que se situa o observador – a posição geográfica, os acessos visuais, oportunidades de aproximações, subjetivações. A obliquidade está na ficção, na dúvida da união do autobiográfico com o ficcional, na dúvida entre humano e animal ou humano e monstro.

Para finalizar, a grande poeta chilena Gabriela Mistral, primeira mulher a ganhar o Nobel de Literatura escreve assim sobre os poetas: “Yo creo que cuando nacemos, los que vamos a hacer versos traemos en el ojo una viga atravesada. Esa viga atravesada nos deforma, ya sea transfigurándolo o en otra forma, todo lo que miramos”<sup>146</sup> (MISTRAL, 1957). Estendendo a citação a todos os escritores, leitores e amantes da literatura: que essa viga nos faça sempre buscar outros modos de olhar.

---

<sup>146</sup> “Eu acredito que quando nascemos, aqueles de nós que vão escrever versos têm uma viga no olho. Essa viga atravessada nos deforma, seja transfigurando-o ou de outra forma, tudo o que olhamos” (MISTRAL, 1957, tradução nossa).

## REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo y la autoficcion. *In*: DE MELLO, Ana Maria Lisboa (Ed.). **Escritas do eu**: introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: De la novela autobiográfica a la autoficción. España: Biblioteca Nueva, 2007.

ALÓS, Anselmo Peres; DALCOL, Mônica Saldanha. A escrita de si através do corpo: O Corpo em que nasci, de Guadalupe Nettel. **Letras**, Santa Maria, v. 28, n. 57, p. 155-172, jul./dez. 2018.

AMO, Beatriz Velayos. Estancia en las fronteras del género: autoficción y posmemoria en Sangre en el ojo de Lina Meruane. **Impossibilia**: Revista internacional de estudios literarios, Granada, n. 14, p. 168-186, 2017.

ANZALDÚA, Gloria *et al.* Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1997.

BARRANCOS, Dora. **Historia mínima de los feminismos en América Latina**. Tlalpan: El Colegio de Mexico AC, 2020.

BERGER, John. Por que olhar os animais? *In*: O olhar. Barcelona: Editora GG, 1980.

BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2004.

BORGES, Jorge Luis. "La Ceguera". *In*: **Siete Noches**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

CÁNDENAS, Inés Ferrero; GUZMÁN, Carlos Octavio Escobar. El ojo cámara: Mirada, belleza y corporalidad en la narrativa de Guadalupe Nettel. *In*: **I Jornadas Internacionales" Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2017.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In*: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2015.

COLLONA, Vincent. "Tipologia da autoficção". *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DE ALVA, María. Miradas y ojos reconstruidos a partir de accidentes, viajes y retornos en dos geografías: *El cuerpo en que nací y Sangre en el ojo*. **Revista de Estudios de Género y Sexualidades**, Estados Unidos, v. 45, n. 1, p. 109-125, 2019.

DE CASTRO, Eduardo Viveiros. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *In: A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

DE MELLO, Ana Maria Lisboa (Ed.). **Escritas do eu**: introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

DINIZ, Débora; GEBARA, Ivone. **Esperança feminista**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2022.

EL PAÍS. “**As histórias de quem perdeu a visão nos protestos do Chile: “Senti o impacto, caí... saía muito sangue”**”. 21 dez. 2019.

Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2019-12-21/olhos-feridos-das-revoltas-no-chile-senti-o-impacto-no-olho-cai-no-chao-saia-muito-sangue.html>. Acesso em: 13 mar. 2021.

ENRÍQUEZ, Mariana. **Las cosas que perdimos en el fuego**. Vintage Español, 2017.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

EVARISTO, Conceição. “Olhos d’água.” *In: Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2016.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FARIA, Catia. Lo personal es político: feminismo y antiespecismo. **Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales**, [S.l.], v. 3, n. 2, 2016.

FELIPPE, Renata de; MARKENDORF, Márcio. “Outrar-se” para a supervivência: a ficção de Guadalupe Nettel. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim, v. 8, n. 16, p. 133-153, jul./dez. 2017.

FERNANDES, Hiago Rangel; MORETTI, Matheus Teixeira. As Ditaduras Militares da América latina e o fenômeno do fascismo: uma análise comparativa. **Mundo Livre: Revista Multidisciplinar**, v. 4, n. 2, p. 29-47, 2018.

FERREIRA-PINTO, Cristina. Autobiografia feminista: o confronto do eu e do social no romance de escritoras latino-americanas. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 4, 2002.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. 13.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel; MARCHETTI, Valerio; SALOMONI, Antonella. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRANCONI, Rodolfo A. O olhar oblíquo: uma categoria cultural. Conceituação e exemplos. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, v. 32, n. 63/64, p. 105-115, 2006.

GALLEGO ZAPATA, Daniela. **Enfermedad y resistencia: Fruta podrida y Sangre en el ojo** de Lina Meruane. 2017. Dissertação (Grau en Llengua i Literatura Espanyoles). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2017.

GELI, Carles. 'Mundo neurótico' de Guadalupe Nettel é premiado na Espanha. **El país**, 3 nov. 2014. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/03/cultura/1415014123\\_234666.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/03/cultura/1415014123_234666.html). Acesso em: 21 nov. 2021.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 10, p. 53-64, 2003.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura e biopolítica. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Ed.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HUXLEY, Aldous Leonard. **Também o cisne morre**. Trad. Paulo Moreira da Silva. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2002.

KLINGER, Diana Irene *et al.* **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Dissertação (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KOTTOW, Andrea. Cuerpo, materialidad y muerte en *Sangre en el ojo* y *Sistema nervioso* de Lina Meruane. **Orillas**: revista d'ispanística, Padua, n. 8, p. 5-18, 2019.

LEJEUNE, Philippe. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 179-202, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** São Paulo: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Amor. *In*: **Laços de família**, v. 4, p. 17-30, 1998.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, p. 935-952, 2014.

MACIEL, Maria Esther. Exercícios de zooliteratura. **ComCiência**, Campinas, n. 134, 2011. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542011001000010&lng=pt&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011001000010&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 16 fev. 2022.

MACIEL, Maria Esther (Ed.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MANCILLA, Juan Manuel. Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane. **Kamchatka**: Revista de análisis cultural, Valencia, v. 197, p. 215, 2017.

MARTÍNEZ MURCIA, Elizabeth. **Autoficción y construcción del yo en *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel**. 2015. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México – Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM. 2015. Disponível em: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3441340>. Acesso em: 16 fev. 2022.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. Trad. Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MERUANE, Lina; NETTEL, Guadalupe. El ojo en la literatura. **CasAmérica**, 11 nov. 2021. Disponível em: <https://www.casamerica.es/literatura/el-ojo-en-la-literatura>. Acesso em: 8 dez 2021.

MERUANE, Lina. **Sangre en el ojo**. Barcelona: Literatura Random House, 2016.

MERUANE, Lina. **Sangue no olho**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

MERUANE, Lina. **Zona ciega**: ensayos sobre el ojo. Barcelona: Literatura Random House, 2021.

MIRA, Elena Alonso. Monstruos prehumanos y superciborgs en la narrativa de Lina Meruane. **Anales de literatura hispanoamericana**, Madrid, p. 65, 2019.

MISTRAL, Gabriela. **Recados**: contando a Chile. Editorial del Pacífico, 1957.



NETTEL, Guadalupe. **El cuerpo en que nací**. Rio de Janeiro: Anagrama, 2011.

NETTEL, Guadalupe. **O corpo em que nasci**. Trad. Ronaldo Bressane. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013.

20 AÑOS, 20 voces: Guadalupe Nettel. Ciudad de México. 1 vídeo (19min57s). Publicado pelo canal Secretaría de Cultura Ciudad de México. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVuBlxQIZHw&t=442s> Acesso em: 15 fev. 2022.

NETTEL, Guadalupe. **"Si la literatura no habla de aquello que nos duele, ¿de qué vamos a hablar?"**. [Entrevista cedida a Antonio Ortuño.] El País, México, 5 jul. 2020. Disponível em: <https://elpais.com/mexico/2020-07-05/si-la-literatura-no-habla-de-aquello-que-nos-duele-de-que-vamos-a-hablar.html>. Acesso em: 14 de jan. 2022.

NETTEL, Guadalupe. Ciegos literarios. **Dossier**. Disponível em: <https://revistadossier.udp.cl/ciegos-literarios/> Acesso em: 9 abri. 2022.

NETTEL, Guadalupe. **"Empecé a mirar lo que me avergüenza, todo lo doloroso de mi vida"**. [Entrevista concedida a Natalia Blanc]. La Nacion, Buenos Aires, 15 mayo 2015. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/guadalupe-nettel-empece-a-mirar-lo-que-me-averguenza-todo-lo-doloroso-de-mi-vida-nid1792986/>. Acesso em: 24 fev. 2022.

NETTEL, Guadalupe. **"Todos tenemos rasgos que nos vuelven irrepetibles"**. [Entrevista concedida a Christiane Quandt]. 2017. Disponível em: <https://otrasinquisiciones.com/guadalupe-nettel-todos-tenemos-rasgos-que-nos-vuelven-irrepetibles>. Acesso em: 15 jun. 2021.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. **A mulher, a cultura, a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Coleção O Mundo, hoje; v. 31. 1979.

PASCUA CANELO, Marta. La mirada borrosa: poéticas del desenfoco y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea. **Catedral Tomada**: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, Pittsburgh, v. 7, n. 13, p. 178-201, 2019.

PASCUA CANELO, Marta. Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane. **Revista Letral**, Granada, n. 26, p. 75-106, 2021.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2013.

REIS, Carlos António Alves dos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SALOMONE, Alicia *et al.* **Modernidad en otro tono**: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950. Providencia: Editorial Cuarto Propio, 2004.

SILVA, CLEBER FERNANDES; FONSECA, VERA MARIA MEDINA. **Hábitos de vida dos trilobitas das formações Maecuru e Ererê, Devoniano da Bacia do Amazonas, Brasil**. Revista Brasileira de Paleontologia, v. 8, p. 1, 2005.

SCHILD, Verónica. Feminismo e neoliberalismo na América Latina. **Nueva Sociedad**, p. 63-79, jun. 2017. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/feminismo-e-neoliberalismo-na-america-latina/>. Acesso em: 14 ago. 2021.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora**. Trad. Paulo Henriques Britto/Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TRUJILLO RENDÓN, Valentina. Repensar lo humano desde el transfeminismo antiespecista. **Analéctica**, Buenos Aires, v. 8, n 50, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5894953>. Acesso em: 25 mar 2022.

TRUJILLO RENDÓN, Valentina. **Transfeminismo antiespecista en América Latina y España en la actualidad**. 2018. Tesis (Máster Oficial em Estudios de Género, Identidades y Ciudadanía) – Univerddidad de Huelva, Huelva, 2018.

VILLALOBOS, Juan Pablo. Freak is beatiful. *In*: NETTEL, Guadalupe. **O corpo em que nasci**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013.