

RETORNO AO ANIMAL: O DISPOSITIVO E OS INTERDITOS EM *KENTUKIS*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

RETURNING TO THE ANIMAL: THE DISPOSITIF AND THE INTERDICTIONS IN KENTUKIS, BY SAMANTA SCHWEBLIN

Brunno Abrahão Soares dos Santos 

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

O dispositivo, termo primeiro trabalhado por Foucault e depois por Agamben, está na essência do processo de separação entre o humano e o animal. Em *Kentukis*, Samanta Schweblin parece contestar tal distinção, ao apresentar o dispositivo que dá nome ao seu romance: um pequeno emulador de animal, orientado por câmeras e convidado a transitar pela residência de quem o comprou, enquanto é controlado por um desconhecido qualquer, que embarca numa inversão ontológica e testa os limites das relações sociais e espaciais. Neste artigo, é proposto um recorte preciso, tendo na transgressão animal, exercida por parte do sujeito que controla o aparelho, o foco da investigação. A animalidade, retomada através do dispositivo, é compreendida como via de contornar os interditos que recaem sobre a humanidade, remontando o dilema apresentado por Bataille e existente desde o nascimento da arte.

Palavras-chave: animalidade; arte parietal; Lascaux; espaço doméstico; voyeurismo.

Abstract

The *dispositif*, a term first explored by Foucault and then by Agamben, is at the heart of the process of separating man from animal. In *Kentukis*, Samanta Schweblin seems to challenge this distinction by presenting a singular device: a small animal emulator, guided by cameras and prompted to move around the residence of whoever bought it, while being controlled by a random stranger, who embarks on an ontological inversion and tests the limits of social and spatial relations. This article proposes a precise scope, focusing on

Resumen

El dispositivo, término acuñado primero por Foucault y luego por Agamben, está en el centro del proceso de separación entre lo humano y lo animal. En *Kentukis*, Samanta Schweblin parece cuestionar esta distinción presentando el dispositivo que da nombre a su novela: un pequeño emulador de animal, guiado por cámaras e invitado a transitar por la casa de la persona que lo compró, mientras es controlado por un extraño, que se embarca en una inversión ontológica y pone a prueba los límites de las relaciones sociales y espaciales. En este artículo se propone

the animal transgression exercised by the individual who controls the device. Animality, recovered through the device, is understood as a way of circumventing the interdictions that fall upon humanity, returning to the dilemma presented by Bataille that exists since the birth of art.

Keywords: Animality; Parietal Art; Lascaux; Domestic Space; Voyeurism.

un corte preciso, teniendo como eje de la investigación la transgresión animal ejercida por el individuo que controla el dispositivo. La animalidad, retomada a través del dispositivo, se entiende como una manera de eludir las interdicciones impuestas a la humanidad, remontándose al dilema presentado por Bataille y que ha existido desde el nacimiento del arte.

Palabras clave: animalidad; arte parietal; Lascaux; espacio doméstico; voyeurismo.

1.

O movimento modernista, na história da arquitetura, disseminou a tendência de abertura do espaço da habitação ao seu exterior, resultando em uma relação mais próxima entre o que é público e aquilo que se entende como privado. Nem mesmo os avessos à permeabilidade da habitação resistiram ao desejo de ampliar o espaço doméstico de alguma maneira, em direção a algum lugar. Em seu ensaio “A parede cindida”, Beatriz Colomina lembra uma observação feita por Adolf Loos, retirada do livro de Ludwig Münz e Gustav Kunstler sobre a sua obra, em que o arquiteto diz que “a pequenez de um camarote seria insuportável se não fosse possível olhar para o grande espaço além dele” (Loos *apud* Colomina, 2023, p. 24). A arquitetura de Loos investe nesse jogo entre os espaços, embora tenha resistido à abertura da habitação ao seu exterior, permitindo muitas vezes que, de fora, somente a luz natural entrasse no interior da casa.

Os meios de comunicação atuais também servem ao propósito de ampliar o espaço, ainda que virtualmente, sobretudo em tempos de diminuição dos limites físicos da habitação. Mas junto a essa expansão virtual surge a diluição da noção de privacidade. O espaço doméstico abre-se a um voyeurismo consentido que tem, na história da arquitetura, algumas de suas origens. “Não é mais que a casa que é um camarote; há um camarote dentro da casa, com vista para os espaços sociais internos”, escreve Colomina (2023, p. 28) a respeito da disposição interna da arquitetura de Adolf Loos, na qual um jogo de elevações conduz a observação e torna espectador ou personagem o habitante da casa. Loos parece inaugurar a casa como palco e plateia da cena doméstica, sendo esse um primeiro movimento da implosão dos limites da privacidade na modernidade. A casa se volta para si, enquanto o exterior perde valor de observação. Esse movimento se repete e se modifica no curso da história da arquitetura, com todas as variações culturais, mas é para sempre alterado com o advento dos dispositivos eletrônicos.

Kentukis, livro de Samanta Schweblin, romance construído a partir de contos independentes que cercam um mesmo objeto, apresenta um desses dispositivos. A sua descrição é curiosa, se trata de um bicho de pelúcia eletrônico que pode ter várias versões: coelho, coruja, corvo, toupeira, panda e outros mais, com inúmeras variações de cor e textura (Schweblin, 2021, p. 19). Tem o formato oval, é alimentado por baterias recarregáveis, caminha sob rodas escondidas em sua base rente ao chão e, o mais importante, tem uma câmera instalada nos olhos (Schweblin, 2021, p. 7). É através dela que o aparelho é controlado, não por quem o tem em casa, mas por outra pessoa em qualquer lugar do mundo, sem que se saiba quem.

No romance, há contos onde acompanhamos personagens que *têm* um “kentuki”, e outros centrados naqueles que *são* “kentukis”. Ou melhor, há aqueles indivíduos que querem possuir um aparelho de pelúcia, controlado por outro ser humano, sendo por ele observados; e há quem prefira ser um desses animais de plástico, a observar outras pessoas.

Em relação a este objeto, que serve de linha de costura entre os contos apresentados e independentes entre si – justificando a leitura do livro como um romance¹ que intercala e muitas vezes retorna a essas histórias –, em relação a este objeto, seguiremos com a adoção do termo *dispositivo*, de forma agora intencionada. Mas o dispositivo é aqui um para cada parte: de um lado, o bicho de pelúcia com a câmera, do outro, tudo aquilo que suporta o controlador desse aparelho. Um controle, vale logo ressaltar, que atinge a esfera dos movimentos da máquina, está dentro dos limites do jogo, mas que nada tem a ver com o controle sobre o *dispositivo* em si, na adoção do termo segundo Foucault e, depois, Agamben. Nesse caso, o controle inverte-se, o dispositivo exerce maior influência sobre o corpo do usuário.

O termo “dispositivo” passa a ser amplamente adotado por Foucault a partir dos anos 1970, quando o filósofo se ocupa do conceito de “governabilidade”, mas sua definição é esboçada somente em uma entrevista cedida em 1977, trazida por Agamben logo na abertura de seu ensaio “O que é um dispositivo?” – este fruto de uma conferência sua ministrada em setembro de 2005 no Brasil –, onde são destacados seus três pontos centrais:

- a. [O dispositivo] é um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. *O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.*

¹ Escrito em terceira pessoa, pode-se dizer que uma mesma voz parece transitar por todos os contos. Não há variação na enunciação. Do ponto de vista narrativo, é ainda importante notar outro fator: se o conto gira em torno daquele que tem um aparelho de pelúcia, o narrador opera no limite do conhecimento dessa personagem – nada sobre o seu controlador é revelado ao leitor.

- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (Agamben, 2009, p. 29, grifo nosso).

Antes de pensar o dispositivo, Foucault pode ter se inspirado – Agamben especula – nos escritos de Hyppolite sobre o que escreveu Hegel a respeito da religião cristã, na qual há a separação entre a “religião natural” – aludindo à *natureza* humana –, praticada pelo indivíduo de maneira geral e que diz respeito à sua relação direta com o divino e sua crença, e a “religião positiva”, esta compreendendo um “conjunto das crenças, das regras e dos ritos que numa determinada sociedade e num determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior” (Agamben, 2009, p. 30-31). Em outras palavras, a “religião positiva”, para Hegel, é exercida através do que Foucault vai depois chamar de *dispositivo*, uma coerção de poder e uma imposição de comportamentos bem estruturados entre diferentes agentes.

No curso de sua produção, Foucault se recusou a tratar das categorias conhecidas como “universais” no pensamento filosófico, como o Estado, a soberania, a lei, o poder; o que lhe interessou foi a rede que as une, o *dispositivo* – ou seja, as relações estabelecidas entre esses diferentes agentes e seu poder sobre o indivíduo (Agamben, 2009, p. 33). Com isso, um novo pensamento investido por Agamben é proposto, a partir do que pensou Foucault, mas com o abandono de sua primeira concepção do termo *dispositivo*, que passa então a nomear “aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser”, garantindo que “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (Agamben, 2009, p. 38) – ainda que esse processo possa também ser visto como uma produção de dessubjetivação, sobretudo através dos dispositivos de comunicação social contemporâneos, nos quais por vezes há o apagamento das individualidades e uma unificação de discursos e ideias, como uma máscara na qual se esconde o usuário.

Agamben primeiro propõe uma divisão simples do *existente* em dois grandes grupos: “de um lado, os seres viventes (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados” (Agamben, 2009, p. 40). Em outros termos: “de um lado, [...] a ontologia das criaturas, e, do outro, a *oikonomia*² dos dispositivos que procuram governá-las e guiá-

2 O *dispositivo*, para Foucault – segundo Agamben, que traça um paralelo do termo com a *oikonomia* –, está ligado a uma herança teológica. Deste último conceito grifado, basta saber ser um processo da igreja, em seus primeiros séculos, ligado à segmentação da crença e à fundação da divina trindade, sem que se crie uma ruptura da noção de um só Deus, mas um Deus que delega a administração da terra, a casa dos seres. A *oikonomia*, assim como os dispositivos, pode ser resumida como “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (Agamben, 2009, p. 39).

las para o bem” (Agamben, 2009, p. 40). Se trata de uma ampliação do conceito foucaultiano em direção a “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 40).

Agamben, portanto, inclui na lista de Foucault uma nova série de dispositivos materialmente mais próximos do corpo, incluindo computadores e telefones celulares, e até mesmo a caneta, que impõe ao corpo um gesto, que sugere um conhecimento de seu uso e seu objetivo, motor ou intelectual. Mas também “a escritura, a literatura, a filosofia” (Agamben, 2009, p. 41). Assim, Agamben institui um entrelugar localizado entre os dois grandes grupos que identifica, seres vivos de um lado, dispositivos do outro. A esse lugar intermediário, uma espécie de terceiro grupo, ele dá o nome de “sujeito”, onde seres e dispositivos se sobreporiam: o usuário de telefones celulares, por exemplo, é um sujeito; o usuário de computador, outro. Um mesmo indivíduo podendo ser diversos sujeitos, conforme o uso e a aproximação de diferentes dispositivos. Quanto mais dispositivos temos, mais sujeitos surgem.

Aqui, chegamos a algo essencial para este trabalho. O surgimento exponencial de dispositivos está no cerne do desenvolvimento capitalista; mas, para além do sistema econômico, que os exploram apesar de qualquer dano ou benefício, os dispositivos estão na essência do processo de distinção entre o *homem* e o *animal*.

No romance de Schweblin, o conceito de dispositivo, notável por distinguir o homem de sua animalidade, toma outra forma: é o veículo para uma inversão ontológica, meio por onde o homem retoma a sua animalidade e com ela alcança, como espectador, a humanidade despida de parte dos demais dispositivos sociais e de poder, alheio a eles sob o abrigo da habitação. Esse dispositivo, portanto, impera sobre os demais, domina o corpo. O espaço doméstico, o lugar da essência do ser, agora contaminado por algo que atravessa a vida privada, sob os olhos de outro, e tornado tabuleiro de um jogo de observação. Afinal, os dispositivos não alteram somente o corpo, mas a relação entre corpo e espaço.

A peculiaridade do que é apresentado em *Kentukis* também reside na confusão instigada pelo dispositivo, que se associa ao animal doméstico. Alguns de seus usuários inclusive suspeitam de uma certa organicidade da máquina, chegam a achar que o bicho de pelúcia requer cuidados como os dedicados aos animais de estimação. E ainda mais importante são os pontos frequentemente levantados no romance a favor da escolha de um dispositivo desses em vez de um animal. A matéria viva é vencida pela mecânica plastificada, enquanto o ser que controla o aparelho e por ele é subjetivado se encontra distante, invisível com toda a sua fisiologia, desprovido mesmo

dos mais básicos artifícios da comunicação humana; uma força vital que às vezes tenta, mas não transcende a máquina.

Assim como seus usuários e consumidores ficcionais, é preciso cuidado para não cairmos na mesma armadilha da falsa animalidade promovida pelo dispositivo. Foi tentador tratar aqui da implicância do olhar animal, sobretudo a partir do pensamento de Derrida e da cena com seu gato, explorada em *O animal que logo sou* (2002) e sublinhada por Maria Esther Maciel em seu livro *Animalidades* (2023), onde há o reconhecimento de um outro absoluto; mas o que nos interessa é primeiro o olhar humano, seja ele voltado ao dispositivo, equivocado e enganado por ele, seja o que atravessa a tela e observa o espaço doméstico.

Para o restante deste trabalho, proponho um recorte preciso, que terá no dispositivo o seu divisor. De um lado, há aquele que recebe o aparelho físico em seu ambiente doméstico e com ele interage, um caminho promissor para pensar o espaço da habitação e, ainda, a solidão típica de um mundo conectado³; do outro lado, a animalidade exercida por parte do usuário que emula e controla o aparelho. É neste último que nos concentraremos. Por essa escolha metodológica, a partir daqui, o termo *dispositivo* se reduzirá ao bicho de pelúcia, que certamente impõe o seu poder sobre o corpo de seu detentor e usuário, o que *tem* o aparelho, mas que sobretudo viabiliza a animalidade daquele que o controla, o que *é* o aparelho-animal. É sobre esse lado, portanto, do humano animalizado, que este artigo pretende tratar. A animalidade como transgressão.

2.

Georges Bataille abre *O nascimento da arte* (2015), seu texto sobre sua ida a Lascaux, afirmando que toda a animalidade representada nas paredes da caverna é o primeiro sinal concreto da nossa presença no universo (Bataille, 2015, p. 16), querendo com isso se referir ao surgimento da aptidão para a arte⁴ no homem aurignaciano, já um neantropo. A caverna de Lascaux seria a mais expressiva reunião de obras desse primeiro momento do homem enquanto *ser artístico* (Bataille, 2015, p. 25).

3 O romance trabalha o destino das relações pessoais não somente fadadas ao intermédio eletrônico, mas condicionadas por uma rede de solidões que instalam relações rarefeitas, pautada pela proximidade física não entre presenças no espaço, mas por produções virtuais, presenças insuficientes, quase ausências.

4 Ao iniciar sua abordagem em torno da arte em Lascaux, Bataille esbarra numa questão que, por precaução, prefere logo tratar: o que faria das representações pintadas na caverna obras de arte? Para responder, recorre à recepção e, sobretudo, à sua experiência de visita à caverna, em vez de definir o valor artístico do que lá se encontra. Ou seja, a experiência da arte em Lascaux se dá através do corpo, a presença implacável das pinturas diante da presença e da experiência corpórea que observa o tempo, o espaço, o nosso passado comum.

Na visão contemporânea, às vezes equivocada, a expressão artística eleva o homem da caverna, humaniza suas vidas rudimentares, agora dotadas de uma sensibilidade assimilável à nossa compreensão, e afasta seus corpos do animal, colocando-os ao lado da animalidade (Bataille, 2015, p. 32-33). Mas, para além da questão intelectual e física, pensando aqui na esfera comportamental, essa separação jamais ocorreu de maneira precisa, muito menos definitiva. Segundo Bataille, a diferença entre o homem e o animal “se reporta [...] aos interditos a que os homens se julgam ligados” (Bataille, 2015, p. 44), e os demais animais, não.

Toda essa expressão que nasce – as pinturas presentes na caverna – testemunha o surgimento do que Bataille chama de *recreio*, a atividade artística sendo um contraponto, uma transgressão ao *trabalho*, este ditado e conduzido pelos interditos (Bataille, 2015, p. 55).

Dois acontecimentos decisivos marcaram o curso do mundo; o primeiro é o nascimento dos utensílios (ou do trabalho); o segundo o nascimento da arte (ou do recreio). Os utensílios devem-se ao *homo faber*, o que já não era animal, mas ainda não era, de fato, o homem atual. Como, por exemplo, o homem de Neandertal. A arte começa com o homem atual, o *homo sapiens* que apenas surge no princípio dos tempos paleolíticos superiores, no Aurignaciano. O nascimento da arte deve, ele próprio, ser reportado à preliminar existência dos utensílios (Bataille, 2015, p. 37-38).

Com os utensílios duráveis, objetos que pareciam resistir bem ao tempo, a efemeridade do corpo se demonstrou dilatada. O senso da morte⁵, da fragilidade da matéria viva, em contraponto à energia gasta no trabalho, aumentou um desejo por transgredir os interditos. Assim como mais bem elaborado em *O erotismo*, a transgressão é apresentada por Bataille como a resposta humana ao interdito; não a sua negação, mas o seu complemento (Bataille, 1987, p. 44). E, para o homem aurignaciano, recreio e transgressão se apresentam como esforços centrados numa animalidade livre dos impedimentos morais e sociais humanos. A herança deixada por aqueles que pintaram as paredes da caverna de Lascaux, o vestígio de sua humanidade, resume-se à representação de animais. O que aqueles indivíduos nos deixaram é, para Bataille, “a imagem da animalidade que eles abandonavam” (Bataille, 2015, p. 85).

O que nos deixa imóveis num longo espanto é o [...] apagamento do homem perante o animal – e precisamente do homem que se fazia humano [...]. O fato de o animal representado ser presa e alimento não altera o sentido desta

⁵ Bataille reforça sua teoria de que “os interditos humanos fundamentais formam dois grupos: o primeiro ligado à morte, o outro à reprodução sexual e, desta maneira, ao nascimento” (Bataille, 2015, p. 46).

humildade. O homem da Idade da Rena⁶ deixava-nos do animal uma imagem ao mesmo tempo prestigiosa e fiel, mas quando ele próprio ali se representava era frequente dissimular sob a máscara do animal as suas feições. Dominava até ao virtuosismo os recursos do desenho, mas desdenhava do seu próprio rosto; se confessava a sua forma humana, no mesmo instante a escondia; nesse momento dava a si mesmo a cabeça do animal (Bataille, 2015, p. 86).

A esse paradoxo, Bataille chama de “homem enfeitado com o prestígio do animal”, algo que, para ele, merece nossa atenção, uma vez que “a passagem do animal ao homem começou por ser a negação que o homem faz da animalidade” (Bataille, 2015, p. 86). Mas talvez seja nesse mesmo momento, curiosamente, que o indivíduo, desgarrando-se de sua animalidade, se envergonha da sua condição humana, rendida sobretudo ao trabalho, e busca se esconder sob as máscaras dos animais, uma transgressão no exercício do recreio.

Com isso, chegamos ao “homem do poço”, o “poço” sendo uma das salas da gruta de Lascaux, e o “homem”, “uma das primeiras figurações conhecidas do ser humano e uma das mais significativas” (Bataille, 2015, p. 87). Bataille, no capítulo em que faz uma espécie de inventário descritivo da caverna, detalha a composição da pintura, apontando o rinoceronte, o bisonte ferido, a perder as entranhas, e, entre eles, um homem morto, nu e itifílico, com uma cabeça de pássaro, deitado logo acima de uma ave empoleirada⁷. Mas é no capítulo seguinte, abandonando a minúcia descritiva, que é apresentada uma análise que nos interessa. Descartando e, mais que isso, refutando as possíveis interpretações inevitáveis que surgiram em torno da pintura do poço⁸, Bataille devolve a cena à sua estranheza, para sempre

6 Como é originalmente conhecido o período Magdaleniano, cultura mais tardia do Paleolítico Superior, no qual a caverna de Lascaux se situa. Bataille, porém, chama o Paleolítico Superior de “Idade da Rena”, e não o período Magdaleniano; e ainda generaliza o termo “aurignaciano” no curso do livro, entendendo-o como uma cultura que se estende pelo Paleolítico Superior.

7 Os quatro elementos são compreendidos como parte do mesmo trabalho devido à disposição de cada um e às relações entre si, mas também à observação do traço e da pigmentação utilizada na construção desta estranha cena. Esta primeira interpretação é atribuída ao padre Henri Breuil (Bataille, 2015, p. 87), pioneiro na exploração de Lascaux.

8 No apêndice de seu livro, afirmando seu desinteresse em poluir seu texto com tal vagação, Bataille abre espaço às especulações em torno da cena do poço, que, diferente de outras pinturas rupestres, de fácil interpretação – cenas da ação da caça, de guerra e da vida cotidiana –, abre espaço a uma série de possíveis explicações. A primeira trazida é a de Henri Breuil, sendo a pintura o retrato de um acidente mortal, defendida com uma certa minúcia interpretativa a partir dos detalhes, coisa que aqui não vale destacar, mas que influenciou outras hipóteses seguintes. Mas “a mais curiosa interpretação” citada por Bataille foi feita por H. Kirchner, que defendeu que a cena não se trata de um acidente, mas de um sacrifício, sendo o homem um xamã em transe, e o bisonte, o animal sacrificado. As figuras dos “postes” e da ave empoleirada, contidas na pintura, auxiliam a possível explicação, comparada ao sacrifício iakute, da qual o autor toma as referências de sua interpretação. Bataille, porém, refuta categoricamente a interpretação de Kirchner, alegando que sua hipótese “só possui um mérito: sublinha a estranheza da cena”, enquanto a de Breuil “é defensável, mas deixa por explicar o mais estranho: a máscara de pássaro e o pássaro” (Bataille, 2015, p. 137).

aberta à interpretação, sendo o homem com a máscara de pássaro o seu maior mistério⁹; em vez de contribuir com mais uma especulação, o que faz é destacar, a respeito da representação gráfica da pintura, a distinção evidente entre a figura do animal ferido e a do homem. O bisonte, embora seu traço não seja dos mais naturalistas dentre todas as pinturas de animais presentes na caverna de Lascaux, tem em si um vigor de representação que “exprime a fúria e a embaraçada grandeza da agonia”, sobretudo quando comparado à imagem do homem, esse “de feitura exageradamente inábil” e simplista, como as ilustrações infantis (Bataille, 2015, p. 88). Há, assim, um indício do interesse na representação simplificada do homem, em contraste com o naturalismo e preciosismo das imagens animais. Há, portanto, a valorização animal e o interesse na representação de um humano híbrido.

A representação da figura humana tomada de animalidade está muito presente na arte do Paleolítico Superior, do Aurignaciano ao Magdaleniano¹⁰. Desses dois períodos, Bataille destaca as figuras semi-humanas: quase não há maneira de distinguir o homem da forma animal. Há uma série de pinturas e gravuras nas quais as cabeças humanas são substituídas pelas animais, às vezes sugerindo máscaras; e também os corpos são vestidos de animalidade, com a humanidade quase se perdendo integralmente, salvo algum detalhe que por ora conserva os seus traços. As hipóteses em torno dessas imagens híbridas, como a do homem do poço, se elaboradas, esbarram na carência de documentos que as comprovem, todas se reduzindo a especulações com alguma base real. A questão para Bataille, porém – algo que nenhuma dessas teorias explica –, repousa em algo para ele essencial: o humano híbrido é a imagem da negação dos atos materiais do homem, ou seja, do trabalho (Bataille, 2015, p. 94-95).

A humanidade, portanto, protesta contra a razão e encontra no animal a sua revolução. Há aqui uma questão de crença no animal, algo de espiritualidade que não nos interessa pensar, mas que menciono para introduzir o trecho a seguir, chave para entender a dualidade na qual vivia o indivíduo que se representava como parte animal e buscava, na animalidade, esconder a si mesmo:

⁹ Em *Além do visível*, na parte dedicada ao trabalho de Bataille sobre Lascaux, Karl Erik Schøllhammer escreveu que, “numa direção contrária [a essas especulações], o filósofo francês observa algo enigmático universalmente presente, que dá à pintura uma verdadeira dimensão artística independente da realidade concreta representada” (Schøllhammer, 2016, p. 83). Com isso, aproveito para destacar que foi a partir da leitura dessa breve e precisa passagem do livro de Schøllhammer que fui instigado a estudar de perto o trabalho de Bataille em torno do nascimento da arte, sobre o qual este artigo se apoia.

¹⁰ O Aurignaciano, mais raro e menos conservado, e o Magdaleniano, este mais tardio e mais abundante, “são relativamente homogêneos, e temos o direito de considerar o segundo como complemento do outro” (Bataille, 2015, p. 91). As pinturas magdalenianas, portanto, jogam luz sobre o que as aurignacianas esboçavam, observado o que restou delas.

Os magdalenianos, [...] se obtinham resultados que aos seus olhos se mostravam com um preço qualquer, sabiam-nos alcançados com a ajuda do trabalho e do cálculo que os animais são incapazes de ter. Mas emprestavam aos animais outros poderes ligados à ordem íntima do mundo, parecendo-lhes que eles punham a funcionar uma força incomparável perante a desprezível indústria humana. Era, portanto, conveniente que não fosse, aos seus olhos, sublinhada em si próprios a humanidade que apenas significava o fraco poder do trabalho e, pelo contrário, sublinhada uma animalidade que irradiava o todo-poder de um mundo impenetrável [...] (Bataille, 2015, p. 95-96).

Queriam se libertar do peso humano, das obrigações ordenadas, e então retornar ao “mundo da selvajaria, da noite, da enfeitiçante bestialidade” (Bataille, 2015, p. 96). Queriam, de algum modo, driblar a noção da morte inevitável. O homem do poço, enquanto parte animal com sua máscara ou cabeça de pássaro, pode estar morto, mas ainda está itifálico; parece ter contornado o interdito ligado à morte, não se dando conta de sua condição e preservando em seu corpo a transgressão erótica.

É importante notar que, mesmo antes dos utensílios mais avançados que garantiram que o trabalho surgisse, ainda em épocas dos Paleolíticos Médio e Inferior, o crânio representava o corpo do indivíduo morto. Ou melhor, representava, “depois da morte, o ser que o *habitava*” (Bataille, 2015, p. 42, grifo nosso). No crânio estavam os olhos, o ponto de vista que olhava o mundo e observava o próprio corpo, onde os pensamentos se resguardavam e a noção da morte incomodava: o momento em que os olhos parariam de ver tudo aquilo que ficaria, mais resistente ao tempo. E é sobre o rosto, cobrindo os olhos, que repousa a máscara animal, seja a que recai sobre o “homem do poço”, seja aquela que dá a visão ao dispositivo do romance de Samanta Schweblin.

Retomando o nosso objeto de estudo, nota-se que o olhar do dispositivo “kentuki” engana, faz parecer ser o mesmo de um animal, mas esconde uma câmera. O olhar daquele que controla o aparelho, o indivíduo que se animaliza, se funde à lente fotográfica. Uma vez sem carga, porém, a conexão entre os olhos e a lente se perde, e o dispositivo *morre* – no romance, usa-se o verbo “morrer”. Ao “morrer”, os olhos de plástico que dão lugar à câmera se fecham, um capricho simbólico de uma programação robótica que quer se passar por orgânica. Em outro exemplo relativo ao olhar, a personagem que controla o dispositivo de um dos contos se associa à palavra “câmera” quando a escuta, se identifica e reduz a si mesma à lente objetiva pela qual testemunha a vida de sua “ama” – modo como o romance chama aquele que detém o kentuki, o seu tutor (Schweblin, 2021, p. 77). Essa identificação com a máquina, em níveis de uma ressubjetivação, demonstra o impacto dos laços afetivos construídos através do dispositivo.

Novamente abrindo parênteses para tratar daquele que é olhado, destaco que Lacan, no primeiro livro de *O seminário* e se referindo a *O ser e o nada*, de Sartre, escreve que a noção do olhar do outro altera aquele que é olhado, usando para isso o exemplo da janela (Lacan *apud* Colomina, 2023, p. 31). Se, por um lado, foi tentador tratar do olhar animal no pensamento de Derrida, quando então desviamos dessa armadilha, aqui se tratando de uma falsa animalidade – na qual, repito, o *tornar-se animal* importa, mas o *olhar animal*, não –, por outro lado, nos interessa o comentário de Lacan. A janela, *dispositivo* arquitetônico da casa, certamente impõe um portar-se diante do mundo exterior, que, por sua vez, também impõe um modo de agir àqueles que transitam no exterior da construção – construção, aqui, na mais rica compreensão do termo, no sentido heideggeriano de produção de espaços. No romance de Schweblin, o dispositivo janela se torna aquele que dá nome ao livro, um “kentuki”. A “parede vazada”, explorada por Beatriz Colomina em seu ensaio citado na introdução deste trabalho, é virtual, não mais física, ainda que interna. E o olhar – a câmera, o próprio dispositivo –, dita a cena, torna o habitante *outro*. É um voyeurismo disruptivo, pois altera aquele que é observado, rompe com a naturalidade da vida privada, da ação doméstica. E altera inclusive o papel que a própria arquitetura executa sobre o corpo do indivíduo, os gestos impressos pelo espaço nas ações do indivíduo, lembrando aqui Bachelard em sua *Poética do espaço* (Bachelard, 1978, p. 206). Colomina, assim como Bachelard, destaca que “arquitetura não é simplesmente uma plataforma que acomoda o sujeito que a vê”; ela é, portanto, “um mecanismo de observação que produz o sujeito” (Colomina, 2023, p. 31). Em outras palavras, um dispositivo que subjetiva seu habitante, como defenderia Agamben.

Aquele que veste a máscara animal, no romance de Schweblin, é levado a transitar na casa onde se encontra o aparelho; seu espaço habitado se duplica numa experiência ditada pelo emulador de animal. A perspectiva do olhar, a dificuldade de se comunicar, toda ação é desumanizada. A animalidade, portanto, não se dá *no* dispositivo, mas *através* dele. Seu efeito recai sobre o ser, não no aparelho que emula o animal. Mas a proposta é abraçada pelo usuário, que abdica de alguns sentidos do corpo, restando a visão e a audição, entregues e dependentes da máquina. Alguns adotam o senso de vigília típico de um animal doméstico disposto a defender seu território, acatam uma animalidade contida pelas regras da convivência, enquanto outros buscam desbravar o espaço além da casa. Em alguns contos, a vida pessoal do indivíduo que controla o dispositivo aparece em segundo plano, uma escolha narrativa que privilegia a vida virtual do sujeito-animal e leva o enunciado do romance, por vezes, a ignorar o comportamento humano, se atendo às ações do aparelho. Esse esvaziamento do sujeito tem sua expressão

máxima quando a personagem de um dos contos, Emilia – a mesma citada acima, ao se identificar com a câmera –, se encontra tão perdida em si que passa a se reencontrar mais no dispositivo do que nela mesma; se reconhece na imagem do bicho de pelúcia que vê. Depois, há um desdobramento ainda mais simbólico da divisão da experiência do corpo: essa personagem passa a ter em casa um bicho de pelúcia igual ao aparelho que ela controla, o mesmo modelo com o qual ela se identifica e no qual se reconhece (Schweblin, 2021, p. 174-175). Seu “outro corpo” se faz presente, dividem o mesmo espaço: uma outra concepção de duplo. Às vezes, porém, Emilia estende a sua transgressão para além do dispositivo, ronrona pelos corredores do supermercado enquanto *ser presente*, repetindo o que faz como *ser virtual* (Schweblin, 2021, p. 35-36). Há, por isso, diferentes planos espaciais e afetivos construídos no romance. O espaço se dobra, se sobre põe a partir da experiência do indivíduo que *está*, em corpo ou virtualmente, em dois *lugares*. Os *lugares*, espaços onde o corpo se relaciona, têm os seus limites expandidos através do dispositivo, que proporciona uma nova vida, ainda que virtual, a habitar lugares; mas uma vida alheia aos demais dispositivos de poder que recaem sobre a sociedade¹¹ – aqueles mais bem tratados por Foucault.

Se poderíamos, com o devido cuidado, compreender uma afinidade entre o conceito de dispositivo, tal qual pensou Foucault e, depois, Agamben, e os interditos do pensamento de Bataille – os dois termos referentes àquilo que exerce poder sobre o corpo e opera um processo de subjetivação do indivíduo segundo seus moldes –, o romance de Samanta Schweblin nos apresenta o contrário: o dispositivo como meio de transgredir os interditos. Em *Kentukis*, o dispositivo, logo ele, ferramenta de controle e poder, é veículo da transgressão.

A máscara animal é a maneira do homem de driblar os interditos; ao se animalizar, as regras sociais, morais e religiosas passam a ser ignoradas. O dispositivo inventado por Schweblin no romance é apenas uma maneira mais direta e eficiente desse processo de animalização. Assim como é, em menor escala, todo dispositivo eletrônico e digital onde o corpo se ausenta. Mas um dispositivo digital, somente, não bastaria à escritora, a figura animal sendo necessária para atestar o percurso histórico, a inversão ontológica e a obsessão humana pela transgressão. O animal é o caminho encontrado para isso.

3.

Durante todo este artigo, com especial atenção na seção anterior, cercamos o nascimento da arte e, com ele, o surgimento do ser artístico. Mas há no romance de Schweblin um termo que também nos interessa pensar.

¹¹ Em um dos contos, uma repórter questiona a sua audiência sobre “que tipo de ações legais poderiam ser aplicadas a esses novos cidadãos anônimos” (Schweblin, 2021, p. 102), tendo em vista que nada parece orientar ou restringir suas condutas perante a sociedade.

Ele é apresentado no conto mais extenso, que atravessa o livro e também o encerra, e é cunhado em referência à sua personagem central:

[...] se o artista era um diligente operário, e cada segundo de seu tempo era um passo na direção de um destino irreversível, então ela era exatamente o contrário. O último ponto no outro extremo dos seres deste planeta. A *inartista*. Ninguém, para ninguém e nunca nada. A resistência a qualquer tipo de concretude. Seu corpo se interpunha às coisas, protegendo-a do risco de chegar, qualquer dia, a alcançar algo (Schweblin, 2021, p. 47-48, grifo nosso).

O termo “inartista” parece substituir outro, que nomeia o dispositivo inventado pela autora e que dá título ao livro. O dispositivo – neste caso, o *kentuki* –, “resistência a qualquer tipo de concretude”, mediador da relação entre o corpo e as coisas, seria o oposto do artista. Isto, posto num conto que trata justamente do fazer artístico, sobretudo quando o dispositivo se torna o meio do processo criativo, corrobora a comparação. Não à toa, em reação a essa questão, a única a se desgarrar aos poucos de seu *kentuki* no curso do livro – não controlando um, mas tendo-o –, de se livrar de seu poder de observação, é a personagem feminina desse conto central, ao qual o romance sempre retorna. Mas é também ela que tem sua vida privada revelada ao público e tornada exposição artística, através das imagens gravadas por seu dispositivo sem o seu consentimento. A personagem, uma *inartista*, é por força tornada obra de arte e tem sua imagem animalizada, despida dos valores morais e regras sociais que ela renuncia sob a ilusão da proteção do espaço doméstico. A personagem é observada em seu mundo privado enquanto quebra um a um dos interditos. Junto a ela são também revelados os controladores de alguns outros dispositivos, que, no entanto, gravam a si mesmos por escolha e resgatam sua humanidade à custa da personagem. O promotor dessa exposição íntima é seu companheiro amoroso, um homem e artista plástico. Assim, o pacto da privacidade é quebrado não somente pelo dispositivo, mas também por um homem em nome de sua arte; um homem que, ao seu modo, representa o humano animalizado como se pintasse na parede de uma caverna.

É importante, com isso, comentar uma questão levantada pelo romance. Logo no primeiro conto de *Kentukis*, que se inicia e se encerra em uma só parte, um grupo de meninas, no quarto de uma delas, em uma cidade americana, interage com um dispositivo que emula um urso-panda. A todo momento elas se referem ao controlador anônimo do bicho como sendo um homem, embora nem mesmo o enunciado revele sua identidade. Schweblin, desde o início de seu romance, dá o tom ameaçador dessa figura que age sob a máscara animal; e, ainda que se empenhe depois em criar histórias nas quais dispositivos são controlados por mulheres, a masculinidade se associa a essa animalidade

plastificada, e, toda vez que não se sabe ao certo a identidade por trás do aparelho, a presença masculina se impõe, sobretudo através das especulações das personagens observadas. Assim ocorre neste primeiro conto: quando é elaborado pelas meninas um meio verbal para o controlador do dispositivo se comunicar, a presença masculina veladamente se confirma, e com ela é rompida a manutenção de um espaço doméstico preservado em sua privacidade. O *homem* conta o que viu, detalhes íntimos da família que frequenta.

Em *O nascimento da arte*, Bataille (2015, p. 121-124) dedica um subcapítulo à representação do corpo feminino no qual destaca algumas esculturas de mulheres que, ao contrário das figuras masculinas, não se animalizam, embora sofram outras manipulações objetificantes. A questão de gênero é certamente central à compreensão dessa distinção, abre caminho a uma investigação em torno da autoria das obras, da retratação animal. A animalidade, uma provável obsessão masculina, encontra eco na condição humana geral a partir da imposição do homem. Nessa conjuntura, o dispositivo transgressor de Samanta Schweblin, justamente por ser generalizante e inibidor de qualquer individualidade daqueles que o controlam, nos atinge naquilo que Bataille entende como a negação da humanidade.

Referências

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Nilcéia Valdati. Chapecó: Editora Argos, 2009. p. 25-51.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. In: PESSANHA, José Américo Motta (org.). *Os pensadores*: Bachelard. Tradução: Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 180-354.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, G. *O nascimento da arte*. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- COLOMINA, B. A parede cindida. In: COLOMINA, B. *Arquitetura, sexualidade e mídia*. Tradução: Marian Rosa van Bodegraven. São Paulo: Editora Escola da Cidade; Editora WMF Martins Fontes, 2023. p. 18-83.
- DERRIDA, J. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

MACIEL, M. E. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.

SCHWEBLIN, S. *Kentukis*. Tradução: Livia Deorsola. São Paulo: Editora Fósforo, 2021.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

Brunno Abrahão Soares dos Santos. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, onde concluiu o seu mestrado com bolsa CNPq, e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pela Portland State University, com bolsa CAPES. Faz parte do grupo de pesquisa “Literatura no século XXI: desafios atuais da ficção brasileira”, coordenado pelo Prof. Dr. Karl Erik Schøllhammer. Em 2025, fez parte da organização e da edição do livro *Diálogos latino-americanos nas artes e na literatura do século XXI* (Editora PUC-Rio).

E-mail: brunnoabraham@gmail.com

Declaração de Autoria

Brunno Abrahão Soares dos Santos, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 26/08/2025

Aceito em: 16/10/2025