

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PÓS-LIT

EULÁLIO MARQUES BORGES

**SOCIEDADE EM CRISE: UMA LEITURA DE *SUEÑOS DIGITALES* (2000) E *EL DELIRIO DE TURING* (2003), DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN**

BELO HORIZONTE  
2019

EULÁLIO MARQUES BORGES

**SOCIEDADE EM CRISE: UMA LEITURA DE *SUEÑOS DIGITALES* (2000) E *EL DELIRIO DE TURING* (2003), DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Modernas e Contemporâneas.

Orientadora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

BELO HORIZONTE  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

P348s.Yb-s

Borges, Eulálio Marques.

Sociedade em crise [manuscrito] : uma leitura de *Sueños Digitales* (2000) e *El delirio de Turing* (2003) / Eulálio Marques Borges. – 2019.

151 f., enc..

Orientadora: Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literaturas e Políticas do Contemporâneo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 138-145.

Apêndices: f. 146-148.

Anexos: f. 149-151.

1. Paz Soldán, Edmundo, 1967- – Sueños digitales – Crítica e interpretação – Teses. 2. Paz Soldán, Edmundo, 1967- – Delirio de Turing – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção científica boliviana – História e crítica – Teses. 4. Violência na literatura – Teses. 5. Paranoia na literatura – Teses. 6. Literatura e sociedade – Teses. I. Ravetti, Graciela. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Bo863.44

EULÁLIO MARQUES BORGES

**SOCIEDADE EM CRISE: UMA LEITURA DE *SUEÑOS DIGITALES* (2000) E *EL DELIRIO DE TURING* (2003), DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN**

Resultado final, apresentado à Universidade Federal de Minas Gerais, como parte das exigências para obter o título de Mestre.

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Graciela Inés Ravetti de Gómez  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Juan Pablo Chiappara Cabrera  
Universidade Federal de Viçosa

---

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Maria do Carmo e Alexandre, pelo amor, respeito e apoio incondicionais durante toda a minha jornada pessoal e profissional. Sem os dois eu não estaria aqui. Muito obrigado, do fundo do coração. Amo vocês! À minha avó Ângela, minha segunda mãe, por ser sempre carinhosa e estar disposta a me ajudar e a me ensinar. Aos meus irmãos, Vítor e Ramon, pela amizade de anos, torcida e auxílio, estejamos nós longe ou perto uns dos outros. À minha cunhada, Flaviane, pelas conversas inteligentes, construtivas e sóbrias.

À minha orientadora, Graciela Ravetti, exemplo de pessoa e profissional, por me aceitar como seu orientando, me guiar e me apoiar mesmo em tempos difíceis. Sua leitura atenta e comentários pertinentes me ajudaram muito. À banca, por aceitar participar na arguição deste trabalho, e em especial ao professor Juan Pablo, meu ex-orientador, por me apresentar a novos escritores e me incentivar nestes estudos; à FAPEMIG, pelo financiamento ao longo destes dois anos; e ao Pós-Lit e à FALE -UFMG, pela estrutura, pela excelência no ensino e na pesquisa e suporte institucional.

Aos meus colegas e amigos, tanto os de longa data quanto os feitos recentemente: Alex, Anna Luísa, Bianca, Carina, Dani Lins, Danielle, Débora, Ester, Felipe Abreu, Felipe Eller, Fernanda, Índigo, Jhonier, Luíza, Lurdes, Maria Antônia, Mariana Costa, Mariana Ruas, Nathalia, Pâmella, Priscila, Rafaela Marra, Rafaela Paiva, Rodrigo, Roger, Sara, Thaís, Thales e Thalita: sem a torcida, o suporte, as conversas e o companheirismo verdadeiro de vocês tudo teria sido muito mais difícil. Obrigado!

Agradeço especialmente à Rafaela Paiva, pela amizade que vem desde a graduação e se manteve aqui, durante o mestrado; à Nathalia, uma amiga que o Pós-Lit me deu, pelas indicações de leitura e conversas teórico-literárias; ao Índigo, pelos ensinamentos de vida e pela revisão do meu texto; e à Lurdes e ao Roger, meus amigos do México, por me abrigarem durante os poucos dias em que lá estive, participando do I CALAS, em Guadalajara. E claro, pelos fins de semana em bares, restaurantes, festas ou casas de amigos para que a gente relaxasse e se divertisse.

Ninguém consegue nada ou chega a lugar algum sozinho, e todos vocês foram importantes nesta etapa da minha vida, colocando, cada qual, seu grão de areia na minha construção enquanto pessoa e profissional. Muito obrigado, de verdade!

## RESUMO

Considerando os poucos estudos feitos, pela crítica literária especializada, sobre *Sueños Digitales* (2000) e *El delirio de Turing* (2003), do boliviano Edmundo Paz Soldán, a presente dissertação analisa, concomitantemente, os romances referidos a fim de evidenciar a ideia de Río Fugitivo, onde se desenrolam os acontecimentos de ambas as narrativas, enquanto uma sociedade em crise e com personagens em crise. Para tanto, parte-se das aproximações e distanciamentos com a ficção científica contemporânea que as duas tramas realizam no intuito de evidenciar essa cidade imaginária no valor de um lugar caótico, estratificado, por vezes em conflito armado e povoado por sujeitos que estabelecem complexas relações com as tecnologias às quais têm acesso, como a fotografia e a internet. Muitos desses indivíduos, vistos aqui na condição de reflexos desse ambiente problemático, acabam por desenvolver diferentes mentalidades paranoicas, agressivas ou não, sendo elas marcadas pela mania de perseguição, pela megalomania e até mesmo pelas alucinações auditivas e visuais, entre outras características. Essa imagem de *topos* em crise com habitantes em crise se potencializa ao observarmos algumas expressões da violência, naturalizada e espetacularizada, que figuram nesses enredos, para além da questão do poder, desejado por alguns dos personagens criados por Paz Soldán. Todos esses tópicos, aparentemente desconexos, se entrecruzam a partir de histórias que jogam com a ficção científica, em especial com o *cyberpunk*, e o policial, mais precisamente com a ideia de *ficción paranoica*, encontrando, ademais, ecos na contemporaneidade, suscitando reflexões e discussões atinentes aos dias de hoje e mostrando-nos como a literatura pode ser, também, uma maneira de ler, interpretar e, quem sabe, enfrentar o mundo em que vivemos.

**Palavras-chave:** [crise; ficção científica; paranoia; violência.]

## ABSTRACT

Considering that *Sueños Digitales* (2000) and *El delirio de Turing* (2003) by the bolivian writer Edmundo Paz Soldán have been so little studied by literary critics, both novels are analyzed in this thesis, aiming at emphasizing the idea of Río Fugitivo, where the stories take place, as a society in crisis and with characters in crisis. In order to do so, we start with the analysis of the similarities and differences between the two plots and the contemporary science fiction. Such similarities and differences work as a way of highlighting the imaginary city as a chaotic, stratified place, not rarely in armed conflict and populated by subjects who establish complex relationships with the technologies to which they have access, such as internet and photography. Many of the individuals, who are seen here as the outcome of such a problematic place, end up developing diverse paranoid personalities, aggressive or not, which are characterized by persecutory delusions, megalomania and even visual and auditory hallucinations, among other characteristics. The concept of a *topos* in crisis with characters in crisis is strengthened when we observe some of the expressions of trivialized and embellished violence that pervade the narratives, going beyond the issue of the power desired by some of the characters created by Paz Soldán. All of these topics, apparently with no connections between them, are intertwined along stories that flirt with the science fiction, particularly with the *cyberpunk* and dystopia subgenres, more precisely with the idea of *ficción paranoica* (paranoid fiction). Thus, it is possible to find echoes of contemporaneity, which leads to thoughts and discussions about the current world, showing us how literature also can be a way of reading into and interpreting it and, maybe, even facing what surrounds us.

**Keywords:** [crisis; science fiction; paranoia; violence]

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	7
<b>2</b>	<b>APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS COM A FICÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA EM <i>SUEÑOS DIGITALES</i> E <i>EL DELIRIO DE TURING</i></b> .....	19
2.1	Río Fugitivo, uma cidade em crise .....	29
2.2	A ética e a construção da identidade humana diante das tecnologias.....	43
<b>3</b>	<b>PERSONAGENS EM CRISE DE UMA SOCIEDADE EM CRISE: A PARANOIA EM <i>SUEÑOS DIGITALES</i> E <i>EL DELIRIO DE TURING</i></b> .....	54
3.1	O caso Schreber .....	59
3.2	As paranoias de Sebastián e de Turing e a noção da investidura.....	71
3.3	Outros tantos corpos paranoicos .....	86
<b>4</b>	<b>AS REDES DE VIOLÊNCIA E O PODER NA SOCIEDADE EM CRISE DE <i>SUEÑOS DIGITALES</i> E <i>EL DELÍRIO DE TURING</i></b> .....	93
4.1	Algumas expressões da violência .....	101
4.2	Apontamentos sobre o poder .....	113
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	127
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	138
	<b>APÊNDICE A - ENTREVISTA</b> .....	146
	<b>ANEXO A – DEMENTIA PRAECOX</b> .....	149



## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[...] tudo o que se relaciona comigo é, de uma forma ou de outra, ficção.

(Edmundo Paz Soldán)<sup>1</sup>

A presente dissertação é o resultado de uma pesquisa desenvolvida no biênio 2017 – 2019 dentro do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, no Mestrado. Com as leituras realizadas ao longo desses dois anos, o crescente interesse pela literatura hispano-americana produzida no século XXI e a consciência de que se faz importante investigar os processos literários dos escritores que começaram a publicar na década de noventa do século passado, surgiu o trabalho aqui apresentado. Assim, em linhas gerais, pretende-se por meio dessa pesquisa analisar duas obras do autor boliviano Edmundo Paz Soldán — *Sueños Digitales* (2000) e *El delirio de Turing* (2003) — a partir de algumas aproximações e distanciamentos por ele realizados com a ficção científica contemporânea, passando pela ideia da paranoia dentro dessas narrativas e finalizando com algumas expressões da violência e apontamentos sobre o poder, no intuito de evidenciar a cidade de Río Fugitivo — ambiente onde se desenvolvem ambas as tramas — como o que aqui chamamos de sociedade em crise.

Nascido em 29 de março de 1967, em Cochabamba, Bolívia, Edmundo Paz Soldán faz parte de uma família de classe média alta, tendo recebido desde cedo uma boa educação regular, o que lhe permitiu migrar, na década de oitenta, para a Argentina, onde chegou para cursar Engenharia de Petróleo. Em entrevista<sup>2</sup> concedida em 2000 ao programa *De cerca*, comandado por Carlos Mesa, o autor afirma que durante sua infância, quando escrevia pequenos jornais e transformava romances de autores consagrados em contos, distribuindo-os entre seus amigos de colégio e familiares, a escrita era apenas um passatempo. Porém, na cidade de Buenos Aires, aos dezenove anos de idade, decidiu dedicar-se à literatura de maneira consciente.

<sup>1</sup> “[...] todo lo que se relaciona conmigo es, de una forma u otra, ficción.” (PAZ SOLDÁN, 1996, p. 78). Todas as traduções de epígrafes, assim como as de trechos pertencentes a *Sueños Digitales* ou a *El delirio de Turing*, presentes no corpo do texto ou em notas de rodapé, foram feitas pelo autor deste trabalho. Sobre *El delirio de Turing*, publicado originalmente em 2003, foi usada, para esta dissertação, a edição de 2005.

<sup>2</sup> As informações biográficas sobre Paz Soldán foram extraídas de duas entrevistas, a primeira com Carlos Mesa (PAZ SOLDÁN, 2000), e a segunda concedida por e-mail, em 2018, para a elaboração desta dissertação (APÊNDICE A); além disso, foram consultadas as reportagens de Ed Morales (2001) e de Adriana Bianco (2011).

Na capital portenha, o ambiente cultural ajudou-o a reorganizar seus sentimentos e, a partir da experiência denominada por ele mesmo como a “cultura do livro”, que consistia em estar acompanhado de seus colegas escritores e vê-los em ação, Paz Soldán adquiriu coragem para seguir seus interesses através da escrita. Naquele momento, viu-se influenciado por Borges e Kafka, desenvolvendo a partir de tais exemplos uma escrita vista como mais abstrata, densa e menos pessoal. Ainda assim, seu ingresso absoluto ao universo literário demorou a acontecer. Graduou-se em Ciências Políticas, em 1991, pela Universidade do Alabama, Estados Unidos, mediante uma bolsa de estudos de jogador de futebol, e apenas em 1997 obteve o título de doutor em Língua e Literatura Hispana pela Universidade de Bekerley, Califórnia, com um ensaio sobre a vida e obra de Alcides Arguedas, investigação que posteriormente se transformaria em um livro: *Alcides Arguedas y la narrativa de la nación enferma* (2003). Nesse mesmo período, ingressou como professor da Universidade de Cornell, situada em Ithaca, Nova Iorque, onde leciona, até o presente momento, disciplinas relacionadas à literatura latino-americana, contribuindo paralelamente com textos periódicos em alguns jornais, como *La Tercera* (Chile) e *El Deber* (Bolívia).

Entre publicações variadas, Paz Soldán lançou três livros de contos: *Las máscaras de la nada* (1990), *Desapariciones* (1994) e *Amores Imperfectos* (1998). Para ele, as histórias mais curtas, como as contidas nessas obras, são coisas íntimas, nas quais a ficção se mistura com a autobiografia e, por meio delas, seu interesse se direciona não tanto aos finais surpreendentes, mas sim à vontade de causar efeitos emocionais no público leitor. Seus romances, por outro lado, tratam de política, corrupção e outros problemas sociais, temas abordados ao longo dos anos em *Días de papel* (1992), *Alrededor de la Torre* (1997), *Río Fugitivo* (1998), *Sueños Digitales* (2000), *La materia del deseo* (2001), *El delirio de Turing* (2003), *Palacio quemado* (2006), *Los vivos y los muertos* (2009), *Norte* (2011), *Iris* (2014) e *Los días de la peste* (2017).

Tendo suas obras traduzidas para onze idiomas, entre eles o português, recebeu também importantes prêmios durante sua trajetória como escritor, sendo os mais importantes o Prêmio Juan Rulfo e o Nacional de Novela da Bolívia, feitos que o transformaram, pouco a pouco, em um dos cinquenta latino-americanos mais influentes dos Estados Unidos. Como editor, publicou *Bolaño Salvaje* (2008), compilação de textos críticos sobre o escritor chileno Roberto Bolaño, por ele considerado um dos maiores escritores de sua geração. Ao mencionar suas influências literárias, o autor destaca, ainda em entrevista ao programa *De cerca* (2000), os já citados Franz Kafka e Jorge Luis Borges, acrescentando também os nomes de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe e Mario Vargas Llosa, sendo Gabriel García Márquez um artista

admirável, porém de quem sempre procurou afastar-se, tanto na estética quanto na temática, no intuito de escapar da sombra por ele deixada.

Aliás, um dos temas que mais lhe interessaram, e seguem interessando-lhe, é o concernente aos problemas trazidos pela violência, seja a partir de conflitos históricos, seja por meio de pontos de referências diários. Interpretada por ele como uma síndrome de nossa sociedade, seu objetivo não consiste, porém, em abordá-la em forma de um manifesto político. Para Paz Soldán, a literatura deve entreter-nos e mover-nos, oferecer-nos uma visão de mundo e expressar a condição humana de um momento particular, tocando o leitor, mas sem esquecer de sua condição de ato de linguagem, bem como de sua operação por dentro da própria linguagem em si. Assim, para ele, ao precisar atentar-se, concomitantemente, a essas diferentes coisas, todo autor pode ser considerado um artista cruzando sua corda-bamba.

O distanciamento que manteve do realismo maravilhoso, bem como da literatura produzida em seu país e lida por ele apenas ao sair da Bolívia, lhe permitiu maior liberdade ao momento de criar suas narrativas, pouco ou nada relacionadas às questões nacionalistas dos mineiros ou campesinos bolivianos<sup>3</sup>. Esse não interesse por seguir na mesma linha em que os escritores do *boom* latino-americano iniciado na década de sessenta, que viam na literatura um compromisso com seu tempo e buscavam refletir em suas obras as mazelas e alegrias nacionais, assim como suas heterogêneas influências literárias, acabaram aproximando-o da geração McOndo, surgida na América Latina no fim do século passado.

Liderada pelos chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez, os escritores pertencentes a esse grupo, sempre considerado menor, defendiam uma literatura livre de fronteiras, inserida em um mundo globalizado, tecnológico e distante dos ambientes rurais e do discurso politizado; naquele momento, a utopia neoliberal parecia ocupar o lugar da utopia socialista de décadas atrás (MORAIS, 2016). Como se auto definiam no prólogo da antologia homônima, os *mcondistas* formavam parte de: “[...] uma nova geração literária que é pós-tudo: pós-modernismo, pós-yuppie, pós-comunismo, pós-baby boom, pós-camada de ozônio. Aqui não há realismo mágico, há realismo virtual” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 12) (tradução minha)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ainda assim, com o tempo, e devido à vida que já levava entre sua terra natal e os Estados Unidos, Paz Soldán sentiu a necessidade de localizar seus romances em um espaço imaginário que correspondesse às suas raízes bolivianas, surgindo, então, a cidade de Río Fugitivo, ambiente onde se desenvolvem ao menos quatro de suas tramas, em ordem de publicação: *Río Fugitivo*, *Sueños Digitales*, *La materia del deseo* e *El delirio de Turing*. Hoje, no entanto, seus enredos já escapam desse ponto fixo e irreal, tomando como pano de fundo diferentes lugares, sejam eles existentes ou não.

<sup>4</sup> “[...] una nueva generación que es post-todo: post modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post capa de ozono. Aquí no hay Realismo Mágico, hay realismo virtual”.

A euforia do primeiro momento dessa geração pós-ditaduras militares, entretanto, esmaeceu e encontrou críticas que apontaram para algumas de suas incongruências. A primeira delas, de acordo com Morais (2016), foi a presença massiva de vozes de homens brancos nos dezessete contos de *McOndo* (1996), e a ausência de contistas femininas ou pertencentes a outras etnias. Já a segunda das críticas assinalava a pobreza retratada através dos vidros de carros luxuosos — como no conto *La vida está llena de cosas así*, do colombiano Santiago Gamboa —, enquanto a terceira punha atenção ao combate ao estereótipo do realismo maravilhoso a partir da construção de outro padrão: o de que a literatura latino-americana era essencialmente urbana e de classe média alta, em consonância com uma realidade conformada por *shopping centers*, computadores e celulares difundidos em grandes megalópoles. A isso, agregaríamos também o caráter cosmopolita dos protagonistas dos contos que configuram a mencionada antologia, jovens errantes, desarraigados, destemidos e que já tiveram, ou têm, a oportunidade de desbravar outros países do globo.

Em duro texto escrito sobre os *mcondistas*, Mario Jurisch Durán (2016) demonstra considerá-los enquanto jovens burgueses frívolos, afirmando que ler sua antologia como manifesto político cultural é um equívoco, em virtude de sua alienação com a cultura estadunidense. Além disso, o autor avalia Fuguet, Gómez e os outros quinze escritores que publicaram em *McOndo* como maus leitores da literatura latino-americana, julgando improcedente a crítica por eles feita sobre a visão estereotipada das editoriais europeias e norte-americanas sobre a nossa região, uma vez que eles parecem tomar como base apenas as obras do chamado realismo maravilhoso, ignorando as publicações de *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, e *Cuando me hice monja* (1993), de César Aira, livros nos quais já parecia desenhar-se uma América Latina menos “exótica”.

Não suficiente, e no intuito de melhor embasar sua concepção negativa acerca da geração McOndo, Durán (2016) assinala o desinteresse de Gabriel García Márquez, principal representante da literatura latino-americana considerada maravilhosa, por esse estilo que lhe marcou em décadas anteriores, apontando para sua escrita mais contida nos anos noventa, que em pouco ou nada nos lembram o hiperbolismo de *Cien años de soledad* (1964). Assim, é perceptível a ideia de Durán (2016) sobre uma suposta ingenuidade e falta de informação que preponderavam nos escritores da antologia *McOndo*, defeitos que, ao seu ver, fizeram o compilado de contos envelhecer em poucos anos, perder sua importância, não lograr converter-se em representativo de uma geração e, então, terminar no esquecimento.

Parece escapar-lhe, entretanto, que não havia nos jovens autores desse grupo a intenção de um protesto propriamente político, e que tampouco eles se posicionavam contra os escritores já consagrados da América Latina, mas sim se colocavam em oposição às cópias frívolas que surgiram do realismo maravilhoso e aos estereótipos propagados pelas grandes editoras — sejam elas estadunidenses, europeias ou latino-americanas —, a partir da preferência por publicações que respondiam ao conceito do território latino-americano enquanto um lugar rural e mágico. O que desejavam os *mcondistas* era, a partir de suas experiências como jovens em meio às redemocratizações nacionais e ao ápice do neoliberalismo em seus países, representar o ambiente em que viviam por meio de uma literatura cosmopolita.

Edmundo Paz Soldán, que publicou o conto “Amor a la distancia” dentro de *McOndo*, ainda que concorde com algumas inconsistências acima mencionadas<sup>5</sup>, ressalta também a importância do grupo ao qual pertenceu. Para o autor, mesmo que ele tenha, inconscientemente, lançado ao público leitor um novo estereótipo, ajudou a romper com a ideia de que a literatura latino-americana se reduzia apenas ao realismo maravilhoso. Era uma geração não unificada, com projetos narrativos distintos — até mesmo contraditórios entre si —, o que não foi, entretanto, um empecilho para que a antologia captasse os anseios daquele momento e lograsse alcançar seu objetivo: o de apresentar para o mundo uma América Latina menos exótica e mais urbana (PAZ SOLDÁN, 2016, apud MORAIS, 2016)<sup>6</sup>.

Ao encontro das ideias de Paz Soldán, é possível afirmar que *McOndo*, mesmo com sua apresentação precipitada e alguns equívocos, teve sua importância ao impactar o final dos anos noventa, não apenas por mostrar-nos uma literatura latino-americana até então desconhecida, mas principalmente por apresentar novos autores ao grande público. Hoje, quiçá, sua leitura poderia resultar menos interessante, uma vez que a ideia da América Latina como um território globalizado já não é, em si, uma novidade, e pelo retrato de nossa sociedade heterogênea, a partir do olhar de uma classe abastada, ser de pouco interesse em um momento em que movimentos de grande importância — como o feminista, o negro, o indígena e o LGBT+ —, ganham força e se tornam fundamentais para pensar novos rumos político-sociais para nossa região, como consta na reportagem de Moraes.

---

<sup>5</sup> Durante a entrevista concedida para a elaboração deste trabalho foi afirmado que: “O grande erro de *McOndo* foi combater um estereótipo — o da América Latina onde o maravilhoso é extraordinário — com outro estereótipo — América Latina como um lugar urbano, cheio de centros comerciais e garotos que se drogam—” (APÊNDICE A) (tradução minha).

<sup>6</sup> MORAIS, Maria Carolina. Quando acordou, Macondo ainda estava lá. *Suplemento Pernambuco*, Recife, s/v, n.127, p.10-15, Set. 2016.

No entanto, é interessante perceber que as leituras de tais contos nunca se apresentariam carentes de sentido, e inclusive podem nos ajudar a refletir acerca de questões ainda pertinentes na região latino-americana. Nesse sentido, Billard (2009), em uma tentativa de responder a um vazio crítico concernente à construção de gênero e sexualidade dentro da antologia de Fuguet e Gómez, analisa os enredos de “Extrañando a Diego”, do peruano Jaime Bayly, e “La verdad o las consecuencias”, do chileno Alberto Fuguet. Acerca do primeiro texto, é destacada a relação homoafetiva entre o narrador e protagonista, Felipe, e o que podemos considerar seu amante, o ator de telenovelas Diego, a qual é marcada por vicissitudes e conflitos devido aos códigos morais da sociedade limenha que terminam por separá-los.

O casal principal se conhece em uma discoteca destinada a heterossexuais, e assim consegue falar-se, por primeira vez e rapidamente, dentro do banheiro da festa, após flertes não tão discretos que Felipe lança sobre o outro. O relacionamento estabelecido, conturbado e cheio de idas e vindas, nunca se torna público, e ambos se encontram às escondidas, mantendo relações sexuais com cortinas fechadas, quase ignorando-se em ambientes abertos, até o momento em que, devido ao medo de perder o prestígio conquistado no meio do entretenimento, Diego decide terminar e ser fiel à Gabriela, sua namorada. O que Bayly parece pensar, tendo em vista essas características de seu enredo, é não tanto sobre a aceitação da bissexualidade ou da homossexualidade, seja por parte de seus personagens centrais ou de seus familiares, mas sim acerca de seu reconhecimento sem estridências e hipocrisia social.

Com relação ao conto “La verdad o las consecuencias”, Billard afirma que seu protagonista, Pablo, representa o homem latino-americano criado para tornar-se o típico varão, progenitor e bem sucedido, mas que ao deparar-se com seu fracasso profissional e a ascensão de sua esposa, uma executiva independente, inicia um questionamento sobre o conceito de masculinidade vigente na América Latina, associado ao autoritarismo e à opressão patriarcal, o qual ganha força a partir do momento em que conhece Adrián, personificação de uma classe machista de homens. Logo, percebe-se por esses dois exemplos que os contos de *McOndo* podem seguir despertando discussões pertinentes mais de vinte anos depois de sua publicação, problematizando, nesse caso, a visão ultrapassada da masculinidade a partir de uma relação homoafetiva clandestina e de um homem em crise existencial.

No que tange a Edmundo Paz Soldán, é perceptível que, com o passar dos anos, suas obras seguiram outro direcionamento, em que o cosmopolitismo, o urbano e o tecnológico permanecem, porém não aos olhos de uma classe média alta, mas sim junto a uma sociedade estratificada e corrompida. Durante a entrevista concedida para a elaboração desta dissertação,

o autor de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* afirmou que os *mcondistas* o fizeram prestar mais atenção ao momento presente, o que o levou a se inspirar na política e na sociedade bolivianas ao elaborar suas ficções. É a percepção da contemporaneidade, portanto, funcionando como ponto de partida para a criação literária, mas não como ponto de chegada. Afinal, como afirmado na epígrafe acima, tudo o que se relaciona ao escritor é, de algum modo, ficção.

*Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, objetos de estudo deste trabalho, ainda que independentes uma da outra, são narrativas com pontos em comum, pois ambas as tramas se desenvolvem em uma mesma cidade, a fictícia e caótica Ríó Fugitivo, marcada pelos efeitos de uma modernização precária; são povoadas por diversos personagens, cada um a seu modo, paranoicos; e nos mostram os impactos negativos de uma governança federal teoricamente democrática, mas violenta e com ares totalitaristas, temas que serão melhor desenvolvidos ao longo dos próximos capítulos. Porém, mesmo sendo possível cotejar uma leitura conjunta desses romances, se faz necessário explicar o enredo de cada um, devido à variedade de temas que aqui serão abordados e tendo em vista que seus personagens, à exceção do presidente Montenegro, não se repetem.

Em *Sueños Digitales*, acompanhamos a história de Sebastián, um editor de fotografias que leva uma vida monótona trabalhando no jornal *Tiempos Posmodernos* e vivendo no subúrbio de Ríó Fugitivo, junto à Nikki, sua esposa. Durante uma manhã de trabalho, enquanto terminava de retocar a revista *Fahrenheit 451* e precisava preencher uma página em branco da edição que sairia ainda naquela semana, o protagonista criado por Edmundo Paz Soldán se distrai compondo uma imagem a partir de uma improvável junção: a cabeça do revolucionário Che Guevara e o corpo da atriz estadunidense Raquel Welch. Ao ver essa criação, seu companheiro de trabalho Pixel se surpreende e afirma que ele havia encontrado, sem querer, o material para completar a página até então sem conteúdo. Surgia, assim, um jogo popular no qual os leitores da revista deveriam, a cada semana, adivinhar de quem era o corpo daquele ser digital estampado.

Ao tornar-se viral entre a população de Ríó Fugitivo, essa brincadeira que combinava a parte de um famoso com a de outro deu certa notoriedade a Sebastián, posteriormente procurado por Isabel, funcionária do governo federal, quem disse haver se impressionado com o talento do editor. Sua ideia, entretanto, era menos inocente: queria que o funcionário de Junior e Alissa, donos da *Tiempos Posmodernos*, alterasse uma fotografia na qual o presidente Montenegro aparecia ao lado de Ignacio Santos, narcotraficante conhecido como o Tratante de Blanca, quem

deveria desaparecer desse retrato, uma vez que essa era a confirmação das relações do governante do país com o narcotráfico local. Tentado pelo dinheiro, Sebastián aceita a proposta.

Posteriormente, o esposo de Nikki passa a trabalhar na Ciudadela, onde funciona o Ministério de Informações do governo nacional, editando diferentes fotografias de Montenegro, aumentando a altura do presidente em algumas, mas também eliminando condenados políticos em outras. O trabalho exercido nesse edifício vigiado por inúmeras câmeras, e a culpa que carrega por ser um dos responsáveis por modificar a história nacional recente, fazem com que Sebastián, pouco a pouco, potencialize sua já natural mentalidade paranoica, tópico abordado no segundo capítulo desta dissertação. O personagem passa a sentir-se perseguido dentro e fora de sua casa, imagina que Nikki e Isabel desapareceram a mando do presidente, vê sua casa e a de sua vizinha sumirem e, ao final do livro, ao ouvir chamarem seu nome, corre amedrontado e se atira da *Puente de los Suicidas*.

Paralelamente a essa trama central, acompanhamos também as histórias do já mencionado Pixel, de Braudel e da fotógrafa Inés, todos eles companheiros de trabalho de Sebastián. O primeiro, traumatizado pela doença do pai, tenta recuperar sua história de vida a partir de montagens fotográficas grosseiras, enlouquecendo ao final da narrativa. O segundo, com menor importância em *Sueños Digitales*, é um homem entristecido, como descobrimos ao final, por ter assassinado a própria mãe, que padecia de câncer, a fim de evitar seu sofrimento. Já a terceira é responsável por pagar à namorada de um jovem suicida uma certa quantia de dinheiro para obter exclusividade nas fotos de sua morte, ocorrida no mesmo lugar em que se joga Sebastián. Todas essas tramas serão devidamente desenvolvidas ao longo desta dissertação.

Com relação a *El delirio de Turing*, nos deparamos com uma narrativa mais complexa em sua estrutura e com um maior número de personagens. Dividida em três partes, cada qual com catorze capítulos, e um epílogo, podemos considerar que os protagonistas dessa obra são Miguel Sáenz, o Turing, e Kandinsky. O primeiro deles é um antigo criptoanalista do órgão de inteligência pertencente ao governo federal, a Câmara Negra, o qual no passado teve a sua importância na decodificação das mensagens criptografadas trocadas pelos opositores da ditadura de Montenegro, mas que agora vê, no segundo mandato do mesmo presidente, sua função se tornar obsoleta e sua importância diminuir, levando-o a ocupar o subsolo do edifício onde trabalha.

O segundo, por sua vez, é um jovem *hacker* advindo de uma família pobre, que decidiu abandonar os estudos e dedicar-se a furtar, via Internet, contas individuais e de grandes



corporações para, posteriormente, armar um movimento virtual justamente contra a Câmara Negra, onde trabalha Sáenz, no intuito de expor a participação dessa organização nos crimes do governo federal. Desse modo, o mote central da trama é a batalha travada entre um grupo de *hackers* — pois Kandinsky seleciona alguns poucos ajudantes através do *Playground*, um jogo *online* — e os funcionários criptoanalistas governamentais, sendo que, em paralelo, outra revolta popular acontece: inúmeras pessoas saem às ruas de Río Fugitivo em protesto ao aumento da energia elétrica, lutando contra uma polícia repressora.

Esse ambiente de quase guerra é também habitado por outros importantes personagens, como a adolescente Flávia, filha de Sáenz, contatada pela Câmara Negra para ajudá-los a se protegerem dos ataques virtuais de Kandinsky; Ruth, uma professora universitária hipocondríaca que, no passado, ajudou a ditadura de Montenegro a decodificar as mensagens dos grupos opositores e, hoje, se dispõe a reunir documentos daquele período na intenção de revelar tudo o que sabe; Cardona, um ex-ministro disposto a vingar a morte de sua prima-irmã Mirtha, assassinada no período ditatorial; e Albert, um possível fugitivo nazista com uma doença em fase terminal, funcionário importante no passado da Câmara Negra e responsável, junto a outros, pela captura, tortura e assassinato de alguns dos opositores da ditadura de décadas atrás.

Se o final de *Sueños Digitales* se vê marcado pelos possíveis suicídio de Sebastián e desaparecimentos de Nikki e Isabel, o de *El delirio de Turing*, mesmo mostrando-nos a população revoltosa conseguindo o fim da privatização da energia elétrica, nos apresenta Albert e Sáenz sendo assassinados por Cardona e o fracasso de Kandinsky — que pouco a pouco perde seus cúmplices Vivas, Padilla e Ridley, misteriosamente mortos — em sua revolução virtual, derrota que o faz regressar à casa de seus pais. Percebe-se, portanto, que prevalecem, nas duas obras de Edmundo Paz Soldán aqui trabalhadas, desfechos majoritariamente trágicos e desesperançosos. Assim como afirmado anteriormente sobre as tramas de *Sueños Digitales*, as de *El delirio de Turing* serão adequadamente desenvolvidas durante a elaboração deste trabalho.

Mesmo lançadas há quase duas décadas, *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* são narrativas pouco estudadas pela crítica literária especializada. Não suficiente, as escassas análises acerca dessas obras de Paz Soldán se limitam a artigos, ensaios ou capítulo de livro que partem, em sua grande maioria, das aproximações realizadas pelo autor com a ficção científica contemporânea, tema do primeiro capítulo deste trabalho, o qual será abordado devidamente mais adiante. Amar Sánchez (2008), por exemplo, afirma que ambos os livros são atravessados por linhas do *cyberpunk* surgido na década de oitenta, nos Estados Unidos, e

direciona sua leitura à confusão gerada, em determinados momentos e nas duas histórias, entre o real e o virtual, mencionando, além disso, o que para ela seria uma resolução distópica comum a essa variedade da ficção científica: o suicídio de Sebastián.

Por outro lado, Ortega (2012) parte das relações entre seres humanos e tecnologias presentes tanto em *Sueños Digitales* como em *El delirio de Turing* para colocar em questão, em um primeiro momento, o tema da verdade a partir dos retoques fotográficos de Sebastián, focando, posteriormente, no que para a autora é um eixo central dentro das narrativas de Edmundo Paz Soldán aqui analisadas: a forma como a população mais jovem lida com os aparelhos tecnológicos, pouco dominados pelos mais velhos. Esse anacronismo, ainda que existente, será apenas mencionado no decorrer desta dissertação. Já Montoya Juárez (2013) vai além em sua abordagem relacionada à ficção científica contemporânea ao trabalhar com a ideia de homem-máquina, principalmente a partir do personagem Albert, de *El delirio de Turing*, e ao colocar o espaço virtual da mesma obra, o *Playground*, como mais importante que o ambiente físico real.

Por sua vez, em *Cyborgs in Latin América* (2010), J. Andrew Brown dedica parte de seu quarto capítulo à análise das obras de Paz Soldán estudadas nesta dissertação. Partindo da ideia de ciborguização humana, o autor afirma que Sebastián, o protagonista de *Sueños Digitales*, ao manusear seu computador para digitalizar as fotos de Montenegro, passa a ser ordenado por esse aparato, que o faz funcionar enquanto uma máquina, direcionando suas relações com os demais e com o seu entorno. De acordo com Brown, o personagem depende dos meios virtuais para manter-se em constante contato com sua esposa e todas as pessoas parecem ser, aos seus olhos, digitalizáveis, trocando facilmente de corpo e de rosto, assim como a cidade ganha, em suas alterações imaginárias, tons magentas e a possibilidade de ter, ao fundo, um cenário outro, como o de Manhattan. Alguns personagens de *El delirio de Turing*, como Kandinsky, Flavia e Turing também são vistos como vítimas desse contato excessivo entre ser o humano e a virtualidade, o que Brown considera enquanto identidades pós-humanas, sujeitos que sofrem um processo de ciborguização metafórica.

Outras duas leituras interessantes são as de Steven Clark (2010), quem se dedica a mostrar como os personagens de *El delirio de Turing* se veem rodeados por marcas globais — como Nokia, McDonald's e Coca Cola —, e de que maneira isso afeta negativamente as relações familiares, e a de Wolfenzon (2016), direcionada à ideia de simulacro. Segundo esta última, a fictícia Río Fugitivo é um simulacro de Cochabamba, cidade natal de Paz Soldán, assim como o presidente Montenegro seria um simulacro de Hugo Banzer, ao mesmo tempo

em que seu segundo mandato, esta vez democrático, é um simulacro de sua primeira governança, ditatorial. Não suficiente, para a autora, os duplos Miguel Sáenz – Turing, Kandinsky – BoVe e Flavia – Erin são outros simulacros. E a partir de outras perspectivas, a ideia dos duplos identitários será abordada ao longo deste trabalho.

Pois bem, havendo sistematizado brevemente esses poucos textos teóricos sobre *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, é notável que, mesmo diferentes, todos parecem partir de um núcleo duro comum: a aproximação dessas narrativas com alguns elementos da ficção científica contemporânea — mais especificamente com o *cyberpunk* —, seja a partir de um ambiente distópico, como o aponta Amar Sánchez (2008), seja por meio da relação entre homem e tecnologia/globalização, como fazem os demais autores. Nota-se, portanto, um vazio teórico e crítico nessas abordagens, pois uma delas afirma ser distopia o que aqui será interpretado como cidade caótica em crise — tema do tópico 2.1 —, enquanto as demais apenas flertam com a questão da ética diante dos aparelhos tecnológicos — tema do tópico 2.2 —, focando na construção das identidades humanas na contemporaneidade.

Assim, faz-se interessante abordar, para além do que já foi discutido nos textos teóricos acima sintetizados — e que, com certas diferenças, aparecerá no primeiro capítulo deste trabalho —, outros temas pertinentes a essas duas obras de Paz Soldán, como o da paranoia, o da violência e o do poder, eixos principais do segundo e terceiro capítulos desta dissertação, respectivamente. Os assuntos aqui levantados justificam-se, então, por fugirem de um lugar comum pelo qual a crítica literária especializada andou ao longo dos anos no momento de analisar as narrativas de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* e por nos ajudarem a trabalhar a ideia de sociedade em crise, como veremos adiante. Desse modo, tem-se como objetivo geral explorar as duas obras concomitantemente, uma vez que elas possuem, como afirmado anteriormente, pontos em comum — a cidade de Río Fugitivo como cenário e o presidente Montenegro como personagem frequentemente mencionado — no intuito de desenvolver o pensamento de um lugar em crise com personagens em crise.

Com relação aos objetivos específicos e à metodologia, pretende-se, no primeiro capítulo desta dissertação, elaborar um panorama detalhado da história da ficção científica em âmbito universal e, posteriormente, na América Latina, a fim de apresentar a forma como Edmundo Paz Soldán se aproxima e, ao mesmo tempo, se distancia desse gênero nas obras que aqui serão trabalhadas. A partir disso, será melhor abordada a ideia de utopia e distopia para que, então, o caótico e desigual ambiente da fictícia cidade de Río Fugitivo possa ser analisado. Não suficiente, ainda na primeira parte do trabalho, será tratada a relação conflituosa entre o

ser humano e as tecnologias, em alguns casos marcada pela falta de ética — como vemos com Sebastián e Inés, de *Sueños Digitales* —, e em outros usada como uma nova forma de fazer política — característica observável em Kandinsky, de *El delirio de Turing* —.

Já o segundo capítulo, o qual trabalha o conceito de paranoia e a maneira como esses delírios sistematizados aparecem nos personagens criados por Paz Soldán, usa o caso do alemão Daniel Paul Schreber como principal base teórica para o tema. Nesse sentido, são aproveitadas a noção da *investidura* para tratar as mentalidades paranoicas de Sebastián e Miguel Sáenz, bem como a ideia de que a somatéria dos corpos em diferentes crises mentais são o reflexo de uma sociedade igualmente em crise. Nesse mesmo capítulo, será abordado o conceito de *ficción paranoica*, de Ricardo Piglia (1991), evidenciando que em *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* é possível encontrar não somente aproximações com a ficção científica contemporânea, mas também com o gênero policial.

Por fim, no terceiro e último capítulo, a fim de potencializar a ideia de sociedade e sujeitos em crise, serão trabalhadas algumas expressões da violência evidenciadas em ambas as narrativas, bem como a naturalização de imagens violentas por meio de alguns personagens, como a fotógrafa Inés. Junto a isso, serão realizados alguns breves apontamentos sobre o poder, difundido por todo o corpo social, desejado por diferentes sujeitos com mania de grandeza e que, ao ser pensado no âmbito governamental, também se encontra em crise. Desse modo, percebe-se que a ideia de crise se encontra presente em toda a dissertação, aparecendo por meio da modernização caótica de Río Fugitivo, das conturbadas relações entre homem e tecnologia, das crises paranoicas de muitos personagens, da violência disseminada e do poder desejado, expandido e em colapso, como poderemos observar a partir de agora.

## 2 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS COM A FICÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA EM *SUEÑOS DIGITALES* E *EL DELIRIO DE TURING*

*Levo a ficção científica muito a sério, como um modo de narrar nem tanto o futuro, mas sim as ansiedades do presente.*

*(Edmundo Paz Soldán)<sup>7</sup>*

Paz Soldán lança mão, dentro dos dois livros aqui trabalhados, de elementos em diálogo com a ficção científica escrita a partir de 1980, conhecida como *cyberpunk*, estilo caracterizado, em linhas gerais, por situar-se em um futuro distópico, misturando a desordem urbana junto às altas tecnologias e dando espaço a personagens marginais inseridos nesse ambiente que oscila entre seu caráter moderno e, ao mesmo tempo, apocalíptico, atributos que serão melhor detalhados adiante. Porém, em entrevista concedida à revista de literatura *Pliego Suelto*, em função do lançamento de *Íris*, em 2014, o autor afirma que seu projeto inicial, que consistia em fazer de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* duas obras de ficção científica, não se concretizou, uma vez que ambas, em suas versões finais, acabaram mais realistas que o planejado.

Ainda na mesma entrevista, Paz Soldán reitera que seu interesse pelo gênero vem de quando era criança e estudava na Bolívia, época em que a direção de suas leituras tendia mais às distopias políticas, como *1984* (1948), de George Orwell, e menos aos escapismos extraterrestres. Ao ingressar na universidade, entretanto, acabou distanciando-se dessa classe de livros, retomando-os anos depois. Para ele, a ficção científica, ainda que tenha algumas de suas obras ambientadas no futuro, o ajuda a narrar as ansiedades do presente, a nossa realidade, e direciona-se rumo a um caminho no qual acabará convertendo-se no novo realismo literário, uma vez que o mundo dominado por tecnologias, bem como as relações estabelecidas entre homens e máquinas, já não se mostram, há tempos, parte de um futuro distante.

Em consonância com a visão *pazsoldiana*, Ieda Tucherman (2004) propõe a ficção científica produzida nos últimos anos como a representação do mundo contemporâneo, dado o fato de sermos cada vez mais frequentados por nossos produtos técnicos, como computadores, celulares, vídeos, jogos — e o ciberespaço neles contido —, bem como aqueles advindos de

---

<sup>7</sup> “Me tomo la ciencia ficción muy en serio, como un modo de narrar no tanto el futuro sino las ansiedades del presente” (PAZ SOLDÁN, 2014, s/p).

laboratórios ou grandes centros de pesquisa, a saber: aparelhos hospitalares de última geração e compostos químicos capazes de prolongar por anos a vida de pacientes terminais. Não apenas isso, outros eventos, vistos antes dentro da categoria de impossibilidade, podem nos mostrar o rompimento da barreira entre o ficcional e o real, como a criação de uma ovelha clonada, os inúmeros processos de reprodução *in vitro* e a possibilidade de uma máquina possuir inteligência suficiente a ponto de jogar xadrez com um humano e vencê-lo. Assim, nessa integração diária entre o biológico e o maquínico, as máquinas deixaram de ser uma simples extensão do cotidiano, elementos puramente supérfluos, e passaram a ser parte constituinte das experiências humanas, operando um papel na construção de nossas identidades.

Ainda segundo a autora, é pertinente notar que o nome ficção científica reúne em um só termo o que antes eram dois opostos: o associado à não verdade, e o da ciência, rigorosa e celebrada como verdadeira. Nascido após as mudanças trazidas pela Revolução Industrial, modificadoras da vida concreta, cotidiana e também do imaginário das sociedades modernas, esse gênero se propôs, em seus primórdios, a pensar e antecipar as consequências sociais, políticas e psicológicas que nos trariam o até então novo desenvolvimento técnico-científico. Porém, devido à desconfiança que tantas novidades traziam, e à sua nomenclatura contraditória, ficou relegado a uma espécie de subliteratura dirigida a um público específico — jovens pouco familiarizados com obras mais complexas —, o que nutriu um preconceito ao longo dos anos e manteve a ficção científica distanciada dos estudos acadêmicos, cenário modificado somente a partir da década de setenta.

William Raymonds (1988), em curto ensaio sobre o gênero, publicado originalmente em 1956, reconhece que as histórias de ficção científica são mais facilmente encontradas em materiais destinados ao público infante-juvenil, sendo escassas as obras direcionadas aos adultos, e afirma que a extravagância própria de tais textos não pode funcionar como pretexto para diminuí-los e não estudá-los. Como o fenômeno contemporâneo ficcional que é, se faz necessário promover uma aproximação e acessá-la em termos literários, devido também ao fato de podermos encontrar, em diferentes histórias, como as de aventura, humor, guerra e romance, alguns de seus traços típicos.

Para o autor, há três diferentes tipos de textos pertencentes ao gênero, modelos interessantes por serem parte diretamente de uma estrutura contemporânea de sentimento, ao passo que os outros são meros exercícios rentáveis de uma fórmula. O primeiro deles, a *Putropia*, se caracteriza por ser a corrupção dos romances utópicos, sendo *Admirável Mundo Novo* (1931), de Aldous Huxley, um dos principais exemplos, ainda que existam outros tantos

escritores, ditos menores, que enveredaram pelo mesmo estilo. A segunda categoria é *Doomsday*, popular, inventiva, variada e através da qual se descarta a totalidade da vida a partir de um mundo destruído por bombas atômicas, como se pode ver em *O terror veio do espaço* (1951), de Mr. John Wyndham. Já a terceira, *Space Anthropology*, faz referência aos velhos viajantes que buscam explorar outros planetas, enredo de *A Case of Conscience* (1958), de James Blish.

Oliveira (2017), por outro lado, divide a ficção científica em dois grandes grupos: o *hard sci-fi*, predominante até a primeira metade do século XX e com ênfase nas chamadas ciências duras — como a matemática, a física e a biologia —, e o *soft sci-fi*, surgido a partir da década de sessenta e em diálogo com as ciências sociais e humanas. Para o autor, o gênero lida, em linhas gerais, com a hipótese de mundos alternativos, viagens espaciais e temporais, experiências científicas, alta tecnologia e personagens super ou não-humanos, a partir da subversão do real dentro dos limites do plausível. Assim, tais narrativas, oscilantes entre as possibilidades dadas pelo fantástico e a percepção do concreto, terminam por restringirem-se pela experiência do mundo por nós conhecido, sendo muitas vezes sustentadas por argumentos racionais e científicos que, mesmo quando extrapolados, estão subentendidos no texto, abrindo caminhos para a imaginação e a fantasia serem exploradas como uma maneira de sublimar os medos e os anseios que o novo nos traz.

No que toca aos pontos fundamentais na caracterização da ficção científica, o autor também assinala os ambientes catastróficos, desastrosos e sob constante ameaça de ataques, representações de medos alimentados pela atmosfera paranoica de cada período, como a fascista, a comunista, a nuclear e a tecnológica. A tecnologia, aliás, aparece como outra constante pertencente ao gênero, propondo-nos uma reflexão sobre sua função, seus limites em nossas vidas e também acerca da alteridade, esta última a partir de um confronto entre o Eu e o Outro, no qual o segundo é sempre visto como um alienígena, seja ele um ser totalmente estranho, sem relação com o mundo empírico, um clone em forma de homem ou uma máquina.

Ainda de acordo com Oliveira, nos deparamos também, dentro da ficção científica, com narrativas que nos apresentam robôs convivendo no mesmo ambiente que indivíduos de carne e osso, computadores, seu ciberespaço e processos de ciborguização humana — pessoas com partes de seus corpos mecanicamente construídas — como o universo principal de algumas histórias. Essas hibridizações na literatura, antes inimaginadas, surgiram nos anos oitenta, juntamente com a preocupação com a informatização, aprofundando algumas questões já existentes sobre a identidade humana. A visão estabelecida sobre a tecnologia, entretanto,

depende de cada obra, variando entre as utopias que a enxergam como essencialmente boas e controláveis, e as distopias que nos revelam alguns de seus perigos, como a nossa submissão diante das máquinas e uma possível substituição por elas.

Porém, em tese desenvolvida sobre Philip K. Dick, Adriana Amaral (2005) expande as ideias anteriores. Para a autora, a história desse gênero pode ser dividida didaticamente em cinco momentos, sendo eles o Período Clássico (1818–1938), a Época Dourada (1938–1950), a *new wave* (1960–1970), o *cyberpunk* (1980–1990) e o pós *cyberpunk* (1990 - atualmente). O primeiro desses períodos conta com a polêmica sobre o pertencimento, ou não, do clássico *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, à ficção científica. Discussões à parte, Jules Verne e Herbert George Wells são reconhecidos como importantes nomes dessa fase, sendo aquele considerado um autor otimista em relação ao futuro científico-tecnológico que se acercava, além de pioneiro no que se refere a ganhar dinheiro e viver a partir desse tipo de produção literária.

O segundo, por sua vez, refinou o gênero ao “prever” batalhas aéreas e bombas atômicas, fato que trouxe uma discussão, hoje em dia já ultrapassada, sobre a possibilidade ou capacidade da ficção científica de antever o futuro<sup>8</sup>. Entretanto, a real expansão desses textos se deu com os trabalhos da revista *Amazing Stories*, de Hugo Gernsback, entre os anos de 1926 e 1938, periódico de suma importância dentro da história e da criação editorial de ficção científica, tanto que o período referente aos seus doze anos de existência ficou conhecido pelos críticos como Era Gernsback. Assim, o gênero cresceu e foi levado em direção ao que se compreende hoje como o seu momento dourado.

Tal momento foi marcado, ainda, pela profissionalização de seus escritores em assuntos técnicos e científicos, como física, química e biologia, sendo Isaac Asimov e Arthur C. Clarke dois exemplos; pela celebração do progresso e dos avanços da ciência; pelos experimentos no corpo humano e pelo espaço sideral como principal ambiente de exploração, o que gerava medo frente ao desconhecido. Essa segunda etapa da ficção científica contou também com o surgimento de novas publicações, como as do *Astounding Stories*, que posteriormente passou a chamar-se *Astounding Science Fiction*. Seus autores, portanto, já não eram apenas adolescentes

---

<sup>8</sup> Elsa Rodrigues afirma que Wells contemplou a maioria das correntes temáticas da ficção científica, a saber: “A vida no futuro e a viagem no tempo (*The Time Machine*, 1895), a criação artificial de vida, o humano e o inumano, e o cientista louco e os perigos da ciência (*The Island of Dr. Moreau*, 1896; *The Invisible Man*, 1897), o encontro com seres alienígenas, a invasão da Terra (*The War of the Worlds*, 1897), a utopia (*A Modern Utopia*, 1905), e a distopia (*When the Sleeper Wakes*, 1899), inventos científicos (*The New Accelerator*, 1901; *The Food of the Gods*, 1904), guerra futura (*The War in the Air*, 1908) e catástrofes cósmicas (*In the Days of the Comet*, 1906)” (RODRIGUES, 2012, apud OLIVEIRA, 2017, p. 244).



seduzidos por enredos tecnológicos e de aventura, mas sim adultos especializados nas chamadas ciências duras, mudança responsável por dar a esse período o nome de *Hard Science Fiction*, uma vez que suas histórias se baseavam em conhecimentos reais ou em teorias científicas ainda não comprovadas por pesquisadores. Tal amadurecimento promoveu, ademais, o surgimento de famosos prêmios que as convenções de fãs do gênero organizavam.

Em contraponto, entre os anos de 1960 e 1970, um período pós-guerras, marcado pela ampliação de movimentos sociais como o feminismo, pela luta pelos direitos civis e pelos pedidos de paz mundial, outras influências surgiram, e a ficção científica mudou seus rumos. Conhecido como *new wave*, esse terceiro estágio se aproximou das ciências humanas e do indivíduo, caracterizando-se pelo abandono do mundo extraterrestre habitado por alienígenas e pela preferência dada ao território contemporâneo, problemático e similar a um futuro caótico. Os heróis das obras da “nova onda” são sujeitos levados pela atmosfera de protestos vigente na segunda metade do século passado, indivíduos solitários, angustiados, pessimistas e, por vezes, paranoicos.

Além disso, tais personagens se mostram preocupados com a sua existência e questionadores da relação estabelecida entre homem e ciência, vista agora a partir dos aparelhos que começavam a fazer parte de nosso cotidiano, influenciando nossas relações interpessoais, ou por meio de avanços científicos até então inimaginados, como os transplantes. Assim, os elementos maquínicos presentes nesses enredos funcionam enquanto espécies de “fantasmas” capazes de amedrontar-nos a respeito de nossa perda identitária em meio à cultura tecnológica, à problemática relação homem-máquina por nós mesmos instaurada e mantida. Percebe-se que a visão da ciência como detentora e responsável por um futuro melhor já não é válida para essa nova geração, caracterizada também por narrativas sexualizadas e violentas.

Dita preocupação estendeu-se durante o *cyberpunk*, que trouxe a cultura *hacker* e o ciberespaço — termo criado por William Gibson no livro *Neuromancer* (1984) — para dentro da literatura, junto também de outras expressões artísticas, como a música, o cinema e a arte performática, mostrando-nos que essa nova era não engloba somente o literário, sendo um produto da década de oitenta em relação com as culturas populares contemporâneas. A partir desses elementos, os escritores da época — como Rudy Rucker, Lewis Shiner, John Shirley e Bruce Sterling — mantém seus vínculos com as teorias sociais e filosóficas, uma vez que suas obras podem promover a crítica ao capitalismo e à sociedade, bem como incitar a discussão da dicotomia cartesiana mente-corpo por meio de suas histórias, levando os princípios caóticos e a conflituosa interação entre o ser humano e a tecnologia, surgidos na *new wave*, a outro nível.

Citando Brooks Landon, Adriana Amaral explica a etimologia do termo *cyberpunk*. Enquanto a parte “*cyber*” reconhece o seu compromisso em explorar as implicações do atual mundo cibernético, no qual muitas vezes as informações geradas e manipuladas por um computador fundam uma nova realidade, uma nova verdade, o “*punk*” assume a atitude muitas vezes cínica dos sujeitos envolvidos nesse ambiente, funcionando como o protesto de uma contracultura. Isso pode ser visto, por exemplo, na atitude dos *hackers*, que satirizam e desafiam a sociedade como um todo ao invadir os sistemas governamentais ou de empresas multinacionais. O *cyberpunk* é, para a autora, uma postura contestadora do mundo em que vivemos e que engloba a arte, a cultura jovem, teorias filosófico-sociais e o deslumbramento com as novas tecnologias.

André Lemos (2004), por sua vez, define o termo como uma ponte entre a *Hard Science Fiction* da Época Dourada, ao trabalhar com elementos técnico-científicos, e a *new wave* da década de sessenta, dado seu caráter contestatário. Ao explicar mais a fundo sua história, o autor afirma que o *cyberpunk* surgiu, inicialmente, em fanzines estadunidenses e europeus — publicações de baixo custo e tiragem, sem *copyright* e assinadas por pseudônimos no intuito de minimizar o culto à personalidade —. Suas ficções, ambientadas em um futuro distópico, misturavam a desordem urbana e as altas tecnologias, criticando a ciência por não resolver os problemas sociais como o prometido, e dando destaque a personagens marginalizados em meio ao universo cibernético. Assim, produziu-se uma paródia do presente, na qual seus protagonistas costumam ser anti-heróis que transitam com implantes por espaços físicos e virtuais em um cenário sócio-político dominado por corporações capazes de substituir os governos nacionais.

No entanto, as situações ligadas às metrópoles atuais, como o caos urbano, o crime, a poluição e a degradação das relações sociais a partir do ingresso diário da tecnologia em nossas vidas tornaram-se um lugar comum dentro do *cyberpunk*, posteriormente criticado por, aparentemente, apenas replicar fórmulas rentáveis e já conhecidas do grande público, não trazendo nenhuma espécie de novidade e convertendo-se, então, em um fenômeno midiático. Ao longo da década de noventa, especialistas afirmaram que esse subgênero havia chegado ao fim e assumido novas formas, em especial devido ao fato de o ciberespaço, principal ambiente dessas narrativas, ter deixado de ser uma entidade abstrata para tornar-se algo real e cotidiano. A conversão do imaginário em real, em relativo pouco tempo, parece fazer da distopia *cyberpunk* a realidade do século XXI, como esboçado por Tucherman (2004) e Paz Soldán (2014).

Ademais do Período Clássico, da Era Dourada, da *new wave* e do *cyberpunk*, Amaral (2005) identifica algumas ramificações da ficção científica contemporânea: *Steampunk*, *Mannerpunk*, *Splatterpunk* e *Biopunk*. A primeira se refere à uma variante de estética vitoriana, criadora de um mundo paralelo no qual os vitorianos do final do século têm acesso aos meios tecnológicos, como as máquinas a vapor (*steam*), mantendo sobre eles, entretanto, uma atitude *punk* e incorporando outros elementos históricos ou fantásticos, como é possível observar em *The Difference Engine* (1992), de William Gibson e Bruce Sterling. A segunda, por sua vez, é um subgênero de horror, surgido paralelamente ao *cyberpunk*, com cenas de violência mais detalhistas e gráficas, enquanto a terceira, cunhada por Donald G. Keller, se inspira nas comédias de maneiras — tanto como nos autores de fantasia —, ao passo que a quarta direciona seu foco à biologia, às fusões corporais de indivíduos por meio de biotécnicas, como a manipulação genética de cromossomos.

Graciela Ravetti (2016) agrega, para além do aqui relatado, dois subgêneros da ficção científica, sendo o primeiro parecido ao *Biopunk*, por ser capaz de relacionar elementos pertencentes a qualquer ramo das ciências — em especial as biomédicas —, com uma trama narrativa que evidencia questões éticas concernentes às decisões pessoais, manipulações exteriores e preservação de princípios morais, como vemos em *Dormir al sol* (1973), de Bioy Casares. O segundo, por outro lado, se vê ligado à transposição de monstruosidades ideológicas de diversos signos, uma espécie de fictício com ares de maravilhoso, de grande tradição na literatura argentina e que a autora denomina de *maravilhoso ideológico*. Alguns exemplos seriam *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, *El Matadero* (1871), de Esteban Echeverría, *Las fuerzas extrañas* (1905), de Lugones, *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, e *Los Soria* (1998), de Alberto Laiseca.

No caso específico da América Latina, é sabido que a ficção científica ainda possui espaço restrito no meio acadêmico. Dziubinskyj (2003) comenta sobre o pouco que se escreveu, até o século XXI, sobre o surgimento do gênero em nossa região, mencionando o monge mexicano Manuel Antonio de Rivas como o autor do primeiro texto escrito em território americano possível de encaixar-se dentro dos moldes da ficção científica. Publicado em 1775 sob o título de *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctitona o habitador de la Luna, y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de Funeral Kyries en la parroquia del Jesús de dicha Ciudad, y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la Península de Yucatán, para el*

*año del señor 1775*, esse manuscrito, que trata de uma imaginária viagem à lua, esteve desaparecido por quase dois séculos e foi redescoberto, em 1958, por Pablo González Casanova.

Mantendo semelhanças, tanto em seu tema como em seu estilo, com textos de autores franceses dos séculos XVII e XVIII que também imaginaram a exploração do território lunar — como Johannes Kepler, Francis Godwin e Cyrano de Bergerac —, a fábula especulativa de Rivas nos apresenta uma sociedade extraterrestre com ares utópicos e cientificamente mais evoluída que a nossa. Tal representação, de acordo com Dziubinskyj (2003), pode sugerir uma crítica à conservadora comunidade franciscana de Yucatán, com quem o monge mantinha conflituosas relações, tendo sido acusado de heresia no ano de 1770.

O longo período em que esse texto se manteve desconhecido do grande público, provavelmente devido aos problemas que seu autor possuía com a Igreja Católica, lhe permite dizer que a “[...] eventual descoberta da *Sizigias* de Rivas sugere claramente que ela não teve influência direta no desenvolvimento da ficção científica como gênero, no México ou em qualquer outro país da América Hispânica” (DZIUBINSKYJ, 2003, p. 25) (tradução minha)<sup>9</sup>, apesar de sua importância<sup>10</sup>. Contudo, no final do século XVIII, tanto o catolicismo como a coroa espanhola começaram a perder poder dentro do território mexicano, permitindo que as ideias iluministas adentrassem pouco a pouco no país e que os jovens estudantes da Pontifícia Universidade do México a transformassem em uma arena de discussões sobre teorias da mecânica. Assim, um fluxo de jornais sobre o tema passou a circular no país, garantindo a sobrevivência da especulação científicista na América Latina.

Na introdução da antologia *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, Bernard Goorden (1982) afirma que, mesmo não sendo numerosa e caracterizando-se, fundamentalmente, pelos relatos curtos, a ficção científica da região possui um incontestável caráter original. Para o autor, algumas obras do gênero que se destacaram inicialmente são *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* (1875), ambientada em mundos extraterrestres, e *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879), com personagens robôs, ambas do argentino E. L. Holmberg. De mesma nacionalidade, Horacio Quiroga também se sobressaiu com *El hombre artificial* (1910), trama seguidora da tradição de *Frankenstein*, assim como Roberto Arlt, com a publicação de *Viaje terrible* (1941), na qual mistura ficção científica, fantasia e psicologia.

<sup>9</sup> “[...] eventual discovery of Rivas’s *Syzygies* clearly suggest that it had no direct influence on the development of science fiction as a genre in México or any other country in Spanish America”.

<sup>10</sup> Ainda assim, a América Latina contou com autores reconhecidos desse tipo de histórias, como Juana Manuela Gorrti, Eduardo Holmberg, Rubén Darío e Horacio Quiroga (RAVETTI, 2016).

Na década seguinte, a revista *Más allá*, com suas quarenta e oito publicações entre os anos de 1953 e 1957, levou os escritores do gênero à comercialização. Com o seu fim, iniciou-se o que Goorden (1982) considera o período de ouro da ficção científica na América Latina, que se estendeu até 1973. São importantes, nessa fase, o chileno Hugo Correa, com *Los altísimos* (1959) e *El que merodea en la lluvia* (1961), os brasileiros Jerônimo Monteiro, autor de *Fuga para parte alguma* (1961), *Os visitantes do espaço* (1963) e *Tangentes da realidade* (1966), e André Carneiro e seu *Diário da nave perdida* (1963). Também se destacam a mexicana *María Elvira Bermúdez* e seus inúmeros contos, o uruguaio Mario Levrero com os lançamentos de *La máquina de pensar en Gladys* (1966) e *Aguas salobres* (1973), o venezuelano Pedro Berroeta a partir de *La salamandra* (1973), além da argentina Angélica Gorodischer, autora de *Opus Dos* (1967) e *Bajo las jubeas en flor* (1973); entre tantos outros.

Não suficiente, autores como o já mencionado Bioy Casares, reconhecido por Ravetti (2016) como o introdutor da ficção científica na Argentina, e que em *Dormir al Sol* (1973) faz uso da ficção biomédica, promovendo reflexões ético-filosóficas acerca de procedimentos cirúrgicos questionáveis; Daniel Fresnot e o sul do Brasil devastado após um ataque nuclear em *A terceira expedição* (1987), permitindo-nos pensar nas consequências devastadoras das guerras atômicas; Gabriel Peveroni, que em *El exilio según Nicolás* (2004) desconstrói a imagem do Uruguai como a Suíça da América ao dialogar com o *cyberpunk* e imaginar uma Montevideu em ruínas e assolada por uma peste; ou Ramiro Sanchiz, que funde parte do território argentino com o uruguaio, reconstruindo a história da região do Rio da Prata a partir de uma ucronia distópica em *La vista desde el puente* (2011), expondo o genocídio charrua a partir de uma visão tampouco condescendente, são exemplos de como a ficção científica na América Latina se manteve viva, ainda que por meio de somente alguns de seus elementos e apesar de sua pouca valorização na região. É importante ressaltar, neste momento, o trabalho realizado pela revista eletrônica *Axxón*, que historiciza e divulga a produção do gênero nos países hispano-falantes.

A partir das ideias iniciais apresentadas, cabe-nos agora mostrar como Edmundo Paz Soldán, a partir de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, mantém-se dentro de um grupo de escritores latino-americanos de viés menos nacionalista e “exótico”, indo ao encontro de uma literatura cosmopolita e urbana ao fazer uso de elementos em diálogo com a ficção científica contemporânea, mais precisamente com o *cyberpunk*. Como afirmado anteriormente, esse subgênero, surgido na década de oitenta, misturava em seus textos literários diferentes elementos: a cultura *pop* vigente na época; as altas tecnologias daquele período, com especial

foco para os computadores e o ciberespaço; a cultura pertencente ao submundo *hacker*, comandada por sujeitos periféricos contestadores do *establishment*; e um ambiente distópico, localizado em um futuro que mistura o moderno com o apocalíptico.

Ambos os romances que aqui propomos estudar dialogam com ditos aspectos pois podemos observar a cidade de Río Fugitivo representada enquanto um lugar dividido entre o centro urbano caoticamente modernizado — por vezes em conflito armado — e o subúrbio escuro, onde seus habitantes se mostram envoltos por diferentes referências da cultura *pop* mundial, por distintos aparelhos tecnológicos — em especial os computadores e seu ambiente virtual —, sendo esses últimos capazes de incidir na construção de suas subjetividades e na percepção que possuem do real. Em reportagem realizada por Ed Morales (2001), Paz Soldán afirma que seu interesse por tratar as relações entre humanos e tecnologias, no início do século XXI e na América Latina, deveu-se às mudanças populacionais ocorridas na região, onde mais de 50% de seus habitantes já viviam nos centros urbanos, e ao seu contato com amigos, os quais eram e são aficionados à cultura tecnológica, fato que desconstrói a ideia de o mais autêntico traço latino-americano ser o seu interior rural.

Concomitantemente, entretanto, o tempo no qual nos encontramos na cidade de Río Fugitivo, ainda que indeterminado, não está em um futuro e nem é essencialmente distópico, o ciberespaço não é o ambiente onde se desenvolve a grande maioria das ações, e a cultura *hacker* é explorada apenas em uma das obras. Como foi afirmado pelo próprio autor dos livros em entrevista à *Pliago Suelto* (2014), sua incursão total ao mundo da ficção científica não aconteceu no início dos anos 2000 com as publicações de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, mas sim com *Íris*, lançada mais de uma década depois. Destacamos, portanto, que trabalharemos baseando-nos na perspectiva de uma literatura “com”, e não “de” ficção científica, e que o gênero aqui trabalhado não é o de viagens interplanetárias, mundos extraterrestres ou ciborgues em convivência com pessoas, mas sim o que se aproxima e se distancia do *cyberpunk*, desenhando-nos uma sociedade desigual, caótica e em crise.

## 2.1 Río Fugitivo, uma cidade em crise

A fictícia Río Fugitivo, que figura não apenas em *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, mas também em *Río Fugitivo* e *La materia del deseo*, permitindo-nos falar de uma tetralogia *pazsoldiana* de romances vinculados a uma mesma cidade, parece colocar Edmundo Paz Soldán, automaticamente, dentro de uma tradição literária latino-americana criadora de centros urbanos ficcionais. Entretanto, diferente de Santa María, concebida por Onetti em *La vida breve* (1950), de Macondo, imaginada por García Márquez na anteriormente citada *Cien años de Soledad* (1967), ou Antares, narrada por Érico Veríssimo em *Incidente em Antares* (1971), o ambiente das tramas aqui analisadas nada tem de místico ou de onírico, aproximando-se dos cenários distópicos comuns às narrativas de ficção científica contemporânea.

Para conceituar distopia, entretanto, é necessário, antes, definir o seu oposto: a utopia. Foi Thomas More, ao lançar o livro *Utopia*, de 1516, e descrever em pormenores o funcionamento de uma ilha imaginária — onde o mínimo de leis assegura a ordem, a eficiência e a prosperidade de sua população, a qual vive em meio à abundância de recursos naturais, divide igualmente o trabalho entre homens e mulheres, respeita a liberdade ao culto religioso e abomina a guerra — quem cunhou o termo pela primeira vez. É o retrato do que se pode considerar uma sociedade perfeita, servindo até os dias de hoje como uma das referências principais para discussões teóricas acerca das utopias nas ciências humanas como um todo.

Porém, naturalmente, diferentes acepções da palavra surgiram com o passar dos anos. No campo político-social, Karl Mannheim (1986), por exemplo, classifica toda ordem social em curso e efetivamente existente como “topia”, enquanto as imagens desiderativas, ou seja, aquelas que expressam desejos, são chamadas de utopias. Para o autor, essas organizações efetivas com as quais nos deparamos e que vivenciamos constantemente, impostas por grupos dominantes, acarretam no surgimento do utópico, capaz de romper com os laços da estrutura existente, direcionando-nos à ordem seguinte e caracterizando-se, portanto, por sua viabilidade, por ser a realidade do amanhã ou, até mesmo, uma verdade prematura, assumindo, assim, uma função revolucionária dentro da sociedade:

As utopias também transcendem a situação social, pois também orientam a conduta para elementos que a situação, tanto quanto se apresente em dada época, não contém. Mas não são ideologias, isto é, não são ideologias na medida e até o ponto em que conseguem, através da contra atividade, transformar a realidade histórica existente em outra realidade, mais de acordo com suas próprias concepções (MANNHEIM, 1986, p. 219).

Percebe-se que há, na concepção de Mannheim, uma ideia da utopia como algo transcendente e apto a operar mudanças sociais e abalar com o *status quo* vigente, o que também se deve ao fato de essa mentalidade ser característica de todo um grupo, e não de apenas um indivíduo. Desejosa de mudar a realidade a partir do pensamento comunitário, a mentalidade utópica pode ser dividida entre o *quiliasma orgiástico*, a ideia liberal-humanitária, a ideia conservadora e a utopia socialista-comunista, todos esses tipos pertencentes a períodos históricos específicos e a classes oprimidas, mas os quais não especificaremos por não ser o objetivo desta dissertação. De todas as formas, o fim da utopia, para o autor, significaria o fim do sonho revolucionário e a transformação do homem em um objeto sem vontade de compreender e alterar sua história.

Seguindo um raciocínio semelhante, e ainda no campo político-social, Ernst Bloch (2005) distingue a utopia concreta e progressista da abstrata, esta última conhecida também como o utopístico, irrealizável, ou puramente ideológico. Em sua concepção, a utopia é algo que supera o ser humano e ultrapassa aquilo que se apresenta como sendo o curso natural dos acontecimentos, impulsionando o homem na construção de um processo libertador. Desse modo, sem a vontade utópica, as ideologias de classe teriam sido apenas uma ilusão passageira, e não um modelo para a ciência, a filosofia e a arte. Percebe-se que os dois estudiosos, portanto, acreditam e defendem a ideia de uma utopia realista, revolucionária e até mesmo necessária para o desenvolvimento social, a partir do momento em que ela é capaz de quebrar um sistema estabelecido e engendrar um novo, concepção essa diferente da apontada, anos antes, por Thomas More (1516).

Michel Foucault (2009), por outro lado, considera a utopia como um não-lugar. Em conferência realizada originalmente em 1967, mas publicada pela primeira vez quase vinte anos depois, em 1984, o filósofo francês afirma que, se a grande obsessão do século XIX foi a história e seus temas adjacentes, o século XX poderia ser considerado como a época da justaposição, do lado a lado, do disperso, da simultaneidade, do próximo e do distante, enfim, do espaço. Assim, o mundo já não seria experimentado como uma grande vida que se desenvolve ao longo do tempo, mas sim na condição de rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado. Entretanto, sua intenção não é a de negar o tempo e, muito menos, seu entrelaçamento com o espaço, ainda mais devido a esse último possuir sua própria história.

Passando rapidamente pela historicidade do espaço, Foucault comenta que, na Idade Média, por exemplo, o espaço se caracterizava por ser um conjunto hierarquizado de lugares, o que estabelecia a dicotomia do sagrado e do profano, do protegido e do aberto, do urbano e do



rural, do celeste e do supraceleste, e também entre os lugares com coisas alocadas artificialmente e aqueles onde as coisas tinham sua alocação natural. Todavia, com as descobertas astronômicas de Galileu, a hierarquização espacial cedeu seu posto à ideia de um espaço extenso, infinito e infinitamente aberto, no qual a Terra era um corpo a mais girando ao redor do Sol, dissolvendo então a hierarquia anteriormente em vigor<sup>11</sup>. Na contemporaneidade, porém, o conceito de extensão foi substituído pelo de alocação, a qual é definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos, como afirmado acima.

Nesse sentido, a alocação pode ser exemplificada e problematizada pelo armazenamento de informações, a partir dos resultados de uma pesquisa, na memória de uma máquina, pela saída aleatória de elementos — como automóveis ou sons de uma linha telefônica —, e mais concretamente, pelas questões demográficas propostas e impostas aos homens. Com relação a esse último caso, os problemas não são referentes apenas à capacidade ou não de nosso planeta comportar milhões de habitantes, mas também sobre as relações de vizinhança que devem ser estabelecidas entre os elementos humanos, em determinadas situações, para que finalidades específicas sejam alcançadas. Portanto: “Estamos em uma época em que o espaço se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações” (FOUCAULT, 2009, p. 413).

Sobre essas diferentes relações entre alocações humanas, encontramos as de passagens, como ruas e trens, as de parada transitória, como os cafés, as praias, os cinemas, e as de descanso, como a casa, o quarto e a cama. Conclui-se, a partir de tais exemplos, que vivemos em um espaço heterogêneo e carregado de qualidades, seja ele o de nossas percepções primeiras, devaneios e paixões, seja aquele em que habitamos e pelo qual somos lançados para fora de nós mesmos. Em suma, não estamos numa espécie de vazio, no interior de um lugar onde podemos situar indivíduos e coisas, mas sim dentro de um conjunto de relações entre alocações irredutíveis umas às outras e não passíveis de sobreposição. Entretanto, entre as inúmeras localidades existentes, as que mais interessam a Foucault, e a nós, são aquelas em conexão com todas as demais, suspendendo, neutralizando ou invertendo o conjunto de relações estabelecidas: as utopias e as heterotopias.

A primeira, como dito anteriormente, é uma alocação sem lugar real, mantendo com a realidade uma relação de analogia direta ou invertida, ou seja, podendo funcionar como a

---

<sup>11</sup> Mesmo com a dessacralização do espaço a partir de Galileu, Foucault (Ibidem) afirma que ainda não conseguimos dessacralizá-lo na prática, mantendo algumas oposições intocadas e nem atacadas institucionalmente, como o espaço da família versus o social, o útil contra o cultural, o do lazer em contraste com o do trabalho, e o público em conflito com o privado.

sociedade aperfeiçoada, ou enquanto seu contrário, sendo, de todas as formas e fundamentalmente, a partir da concepção foucaultiana, um espaço restrito ao plano da imaginação. A heterotopia, por sua vez, é uma espécie de contra-alocação existente em todas as sociedades, um lugar desenhado pela própria instituição social, efetivamente localizável, embora fora dos demais lugares, e na qual as outras alocações reais são encontradas, representadas, contestadas e invertidas.

Como exemplos, temos o colégio do século XIX e o serviço militar enquanto heterotopias de crise, na condição de lugares nos quais os jovens manifestavam seus primeiros anseios sexuais longe da família; as prisões e clínicas psiquiátricas como heterotopias de desvio, cujas pessoas com comportamento desviante convivem entre si; o cemitério, que ao longo dos anos modificou sua função, mas segue funcionando como uma cidade outra, na qual se reúnem diferentes gerações, etnias e culturas; o teatro, capaz de comportar vários espaços estranhos uns aos outros em seu espaço retangular, e as feiras, heterotopias que acumulam em forma de festa, e a partir de suas barracas e estandes, o que há de mais passageiro, entre outros.

Ainda de acordo com Foucault, a alocação heterotópica possui uma dupla função, a qual se desenvolve entre dois polos extremos: o de gerar um espaço de ilusão, capaz de denunciar como mais ilusório o ambiente considerado real, ou o de criar um lugar outro, perfeito e arranjado, na medida em que o nosso é desordenado, mal disposto e bagunçado — nesse caso, assim o eram, ou tentaram ser, as colônias europeias —. Por fim, o comentado pelo autor é que, entre as utopias e as heterotopias, poderíamos pensar em uma metáfora única, representativa de ambos conceitos: a do espelho, esse objeto que me permite ver-me onde não estou, em um espaço irreal aberto por detrás da superfície, ou seja, utópico, mas que ao mesmo tempo existe e possui, no local por mim ocupado, um efeito de retorno, capaz de mostrar-me ausente do lugar em que acredito estar.

Entre tantas definições, o cerne do problema referente às utopias, se levamos em consideração a maneira como elas foram imaginadas e projetadas ao longo dos anos, é que seus adeptos estão propensos a tomar, no plano real e no ficcional, dada a insatisfação com o presente, duas ações possíveis, sendo ambas questionáveis. A primeira delas é criar espaços alternativos, diferentes da realidade vivida pelos outros (BARRINI, 1997), onde a felicidade é possível e todos os seus membros se apresentam, ao menos em teoria, como iguais, tanto nos direitos quanto nos deveres. Esses lugares são também meticulosamente pensados, tendo suas estruturas físicas e diretrizes sociais, culturais, econômicas e políticas, bem como suas regras de convivência, delimitadas antes mesmo de serem postos em prática, o que acaba por

inviabilizar o ingresso e a permanência de qualquer sujeito que destoe, em pensamento ou em conduta, do idealizado pelos utópicos. O diferente passa a ser visto como aquilo que deve ser rechaçado ou, até mesmo, eliminado<sup>12</sup>.

A segunda ação, por outro lado, diz respeito à prática de refugiar-se nas memórias do passado e organizar o futuro a partir de vivências, pensamentos e tradições anteriores, como também o afirma Barrini, o que reitera a tendência conservadora e, muitas vezes, reacionária das utopias. Nesse caso, podemos apontar para a recente consolidação da chamada bancada evangélica dentro do cenário político brasileiro, a qual é formada por deputados e senadores religiosos, “detentores” de poder, com direcionamento político considerado de direita e que, baseando-se em preceitos bíblicos, pretende fazer valer, legalmente, conceitos e práticas limitadoras, por ela consideradas ideais, sendo as principais aquelas referentes à família, às distinções de gênero e às vivências da sexualidade, no intuito de restabelecer “uma ordem e um respeito perdidos ao longo dos anos”. As utopias, da forma como apresentam-se, caracterizam-se menos como espaços possíveis nos quais os dissímiles conseguem conviver entre si e mais enquanto regimes controlados, normativizados, autoritários e apenas aparentemente avançados.

Em consonância com tais ideias, Henrique Urbano (1997) aponta a relação, não obrigatória, porém frequente, entre utopia e tradição, bem como para o fato de que o discurso utópico pode, ao usar as características históricas como norma para a sociedade do porvir, não apenas resultar fanático, mas também excluir nossa responsabilidade ética ante o tempo presente. De todos os modos, seja qual for a atitude tomada pelos utopistas, a utopia segue como a representação de um não-lugar, seja ele no passado ou no futuro, ou de um bom-lugar, um espaço alternativo e ideal que, dada sua excelência, não precisa ser modificado, seja por novas ideias, seja por novas pessoas. É um retrato que se propõe homogêneo e insuficiente para sociedades histórica, política, econômica e culturalmente heterogêneas, como as latino-americanas.

No plano literário, um exemplo de sociedade idealizada e utópica, mas que a partir de uma leitura pormenorizada se apresenta conservadora e controladora, é a própria *Utopia* (1516), de Thomas More. Por detrás da abundância, da liberdade e da igualdade entre os habitantes da imaginária ilha esconde-se uma excessiva glorificação dos antepassados e de seus atos, uma

---

<sup>12</sup> Um exemplo é a Colônia Cecília, surgida no final do século XIX, mais precisamente entre 1890 e 1894, no Paraná. Em artigo intitulado “O amor nos tempos da Colônia Cecília”, Cordiviola (2015) fala sobre a criação e extinção dessa comunidade utópica, que contou com pouco mais de trezentas pessoas, em sua curta existência baseada em princípios anárquicos.

limitação de vestuário e alimentação, bem como castigos físicos àqueles que infringem as leis estabelecidas. O já mencionado *1984* (1948), de George Orwell, de maneira mais direta, nos mostra uma comunidade na qual todos acreditam ser iguais e usufruir dos mesmos serviços ofertados pelo governo do Grande Irmão, líder idolatrado e que, a partir de sua imagem de salvador, restringe os direitos básicos de seus cidadãos, como o direito à privacidade, manipulando também seus pensamentos. Nos deparamos, nessa trama, com um ambiente menos utópico e mais distópico.

A distopia, então, no campo da literatura de ficção, pode ser interpretada como o contrário do utópico, como uma maneira diferente de relatar nossos anseios diante da cidade e da sociedade por nós percebidas. O ideal de uma ilha ou de um governo igualitários cedem lugar a sociedades futuras e imaginárias fraturadas, nas quais a desigualdade se encontra marcada pela convivência entre o tecnológico e o apocalíptico e por um governo controlador e repressivo, cenário capaz de fazer-nos discutir sobre questões pertinentes à nossa contemporaneidade. Marcus Vinícius Matias (2015) afirma que os cenários distópicos literários, marcados por suas descrições pessimistas sobre o mundo, podem dividir-se entre os que mantêm um horizonte de esperança, ou ao menos dão espaço para os leitores o vislumbrarem, os que permanecem anti-utópicos até seu final, prevenindo toda possibilidade transformadora, e aqueles capazes de negociar, a partir de seus desfechos, uma posição ambígua.

Já segundo Fernando Ayres (2015), o lugar distópico, típico das tramas de ficção científica do *cyberpunk*, se define a partir de três características, sendo a primeira delas a sua existência em um tempo futuro pós-apocalíptico, em que encontramos um *topos* fechado, reacionário e repressivo, configurado por meio de um Estado Totalitário ou de figuras despóticas responsáveis pela supressão da liberdade de homens e mulheres, pelas injustiças sociais e por uma desumanização moral e física a partir do uso de tecnologias avançadas. Sobre o segundo traço comum aos textos distópicos, o autor menciona o desenvolver da ação central ao redor de um personagem de educação diferenciada, descontente com o sistema em que se insere e que encontra, em seu embate final, sendo esse bem sucedido ou não, a prisão, a submissão, o exílio ou o sacrifício. Já a última marca é a manutenção ou a destruição desse sistema ao qual o protagonista reage, ao final da narrativa. Serão esses os três preceitos de distopia por nós adotados.

Pois bem, observando o ambiente de *Sueños Digitales*, encontramos uma Ríó Fugitivo nublada, com relâmpagos que iluminam nuvens a ponto de desabar sobre a cidade<sup>13</sup>. A opulência da Ciudadela, edifício histórico, localizado ao final de uma colina, pertencente ao governo, protegido por seguranças e no qual começa a trabalhar Sebastián, protagonista da trama, contrasta com o crescimento desenfreado do centro urbano, de onde irrompem vendedores ambulantes, anúncios publicitários dos mais variados tipos, prédios de quinze andares e cabos elétricos, ao mesmo tempo em que mendigos de Potosí, com seus filhos de expressões assustadas, pedem esmola próximo a um antigo bibliotecário de La Paz, agora um andarilho desequilibrado que insulta transeuntes e rouba livros.

A justaposição entre o moderno e aqueles que seguem, parcial ou totalmente à margem das rápidas mudanças tecnológicas do processo globalizador é possível de ser vislumbrada também nas relações entre personagens de diferentes gerações. Em *Sueños Digitales*, a mãe de Sebastián nos é apresentada enquanto uma mulher desconhecedora das formas de comunicação possíveis via internet, vivendo isolada, junto ao novo marido, nos arredores da cidade. Apresentação similar é a de seu pai, ainda mais distanciado em uma cabana sem energia elétrica nos Estados Unidos, e que se comunica apenas por cartas, mostrando-se, ademais, completamente alheio aos acontecimentos mundiais<sup>14</sup>. Já em *El delirio de Turing*, ainda que a Câmara Negra do governo seja comandada por homens com noções de tecnologia, estes se mostram incapazes de defender-se de um ataque *hacker* projetado por adolescentes.

A marginalidade social que acompanha a modernização urbana se acentua, entretanto, ao observarmos o rio e a ponte que dividem a cidade, separando o centro luminoso e desenvolvido da periferia escura e abandonada, onde motoristas, sem saírem de seus veículos, se aproximam de jovens pobres que lhes entregam “algo” e, por fim, desaparecem abruptamente em seus carros. Stuart Hall (2000), ao comentar sobre o processo de globalização pelo qual passa a sociedade pós-moderna, aponta para a sua desigualdade, seu caráter não global e, consequentemente, segregador. É um processo que divide e estratifica o corpo social a partir do acesso aos novos bens e do poder que o conhecimento e o manejo das tecnologias dão aos

---

<sup>13</sup> Imagem similar aparece ao início de *El delirio de Turing*: “Negros nimbos no horizonte prefiguram a chuva.” / “Negros nubarrones en el horizonte prefiguram la lluvia” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 24).

<sup>14</sup> Em *Sueños Digitales* se diz, sobre a relação de Sebastián e seu pai que: “Pai apocalíptico, filho integrado.” / “Padre apocalíptico, hijo integrado” (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 56), alusão direta ao livro *Apocalípticos e Integrados* (2008), de Umberto Eco, e que, logo ao início, define os primeiros como seres anti-tecnológicos e os segundos como aqueles que se integram facilmente às novidades técnicas.

sujeitos, criando-se novos poderes, novas reservas e novas vítimas, o que será melhor abordado adiante<sup>15</sup>.

Como afirma Josefina Ludmer (2013), o tempo neoliberal na América Latina é mais rápido que a temporalidade política, reformulando o Estado e podendo, inclusive, destruí-lo. Em consonância com tais ideias, Beatriz Sarlo (2013), ao comentar sobre a Argentina do início do século XXI, afirma que seu país havia se tornado uma nação ocidental de luz e sombra, marginalizada, fraturada, empobrecida e indiferente ao Estado, na qual *shoppings centers* se proliferavam pelas principais cidades do país, oferecendo a todos os mais variados produtos globalizados, mas restringindo seu consumo a uma reduzida parcela populacional. Os demais, em especial os muito pobres, seguiam como uma espécie de *voyeur*, vislumbrando mercadorias importadas que não dialogavam com suas realidades de sujeitos periféricos. Essa ideia de uma urbanização e um desenvolvimento social em *media res* pode ser observada na cidade de Río Fugitivo, sendo notável em um momento em que Sebastián, de *Sueños Digitales*, volta de seu trabalho:

Apressou o passo. A luz dos postes precisava de força depois da ponte. O rio era uma fronteira que separava a cidade luminosa da zona de sombra. Bairros de casas decrépitas, onde viviam aqueles que haviam escapado da pobreza, mas não haviam terminado de dar o salto à segurança econômica. Janelas azuladas pela luz dos televisores, Volkswagens brasileiros estacionados na rua, triciclos jogados nos passeios, cachorros insolentes e gatos advertidos. Quantos gritos às três da manhã, quantos maridos bêbados e esposas machucadas e adolescentes cheirando cocaína. Tinha que trabalhar para se mudar cinco quarteirões dali, do outro lado do rio e entre os anúncios, tinha que tirar Nikki desse bairro de perdedores (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 33)<sup>16</sup>.

Esse ambiente, entretanto, não chega a ser distópico, aproximando-se mais da ideia de uma cidade que, mesmo com um centro “desenvolvido”, se apresenta desordenada e possui um

---

<sup>15</sup> Alejandro Llano afirma, em seu artigo “La otra cara de la globalización” (2001) que o processo globalizador pode ser comparado à escultura de Jano Bifronte devido à existência de seus dois lados, o do passado e o do futuro. Assim, em oposição à toda tecnologia capaz de aproximar-nos, o autor afirma que, no início do século XXI, 65% dos habitantes do planeta não haviam realizado uma ligação telefônica, enquanto a ilha de Manhattan possuía mais conexões eletrônicas que todo o continente africano, e a diferença per capita entre a nação mais rica e a mais pobre era de 9 para 1; dados que evidenciam o teor monocêntrico e desigual da globalização.

<sup>16</sup> Aceleró el paso. La luz del alumbrado público carecía de fuerza pasado el puente. El río era una frontera que separaba la ciudad luminosa de la zona de sombra. Barrios de casas decrépitas, donde vivían aquellos que habían escapado de la pobreza pero no habían terminado de dar el salto a la seguridad económica. Ventanas azuladas por la luz de los televisores, Volkswagens brasileiros estacionados en la calle, triciclos tirados en las aceras, perros insolentes y gatos advenedizos. Cuántos gritos a las tres de la mañana, cuántos esposos borrachos y esposas golpeadas y adolescentes volando en cocaína. Había que trabajar para mudarse cinco cuadras, al otro lado del río y entre los anuncios, había que sacar a Nikki de ese barrio de perdedores.

tom fantasmagórico, com ruas sombrias e chuvosas, uma arquitetura por vezes opulenta e indivíduos loucos que perambulam pelo centro — o Bibliotecário —, aumentando o clima de terror e decadência da urbe moderna, naturalmente ameaçadora e perigosa, como o afirma Adriana Amaral (2005). Tal cenário, para a autora, é típico da ficção científica contemporânea, que é fiel à sua opção pessimista, emprestando voluntariamente os instintos destruidores à cidade, como se ela fosse um novo gênero de objeto, rebelde e animada pela hostilidade que a criou.

A discrepância existente entre o centro e a periferia de Ríó Fugitivo encontra suas raízes no processo de modernização latino-americana. Para Grínor Rojo (2014), tal processo foi baseado, desde seu princípio, em uma matriz cultural europeia ou estadunidense que pôs em marcha um ciclo modernizador que interveio na região a partir da dicotomia *sarmientina* de civilização *versus* barbárie, sendo a primeira a vida na Europa, enquanto a segunda se referia à vida na América. Assim, a metrópole do velho continente, onde se alojava o moderno, deveria ocupar o lugar dos pampas e das selvas, o que aconteceu a partir de três eixos fundamentais: a imigração europeia, o desenvolvimento capitalista no que diz respeito à economia e burguês no que tange ao sociocultural, e o extermínio de grande parte da população indígena americana.

Após esse primeiro período, e com o fim das monarquias, nossa modernização continuou baseando-se no capitalismo, desde o ponto de vista das relações puramente técnicas, e em detrimento daquelas de caráter social, que incluem salários dignos e acesso às necessidades básicas, como a saúde e a educação. Desse modo, nossa segunda fase moderna caracterizou-se por importar os maneirismos superestruturais e os recursos tecnológicos europeus, concentrando o poder dominante nas mãos de pequenos grupos enquanto o campo, o mesmo da época dos encomendeiros, permaneceu como a residência majoritária da população mais pobre. Em outras palavras, esse momento de nosso processo modernizador foi oligárquico.

Posteriormente, ao início do século XX, e com a deterioração da oligarquia, surge a terceira etapa de nossa modernização, orientada pelas industrializações nacionais junto à expansão do exercício da cidadania, educação e saúde públicas, direitos políticos para as mulheres, entre outras características. Entretanto, e ainda segundo Rojo, nesse período surgem também algumas ditaduras abjetas, repressões aos trabalhadores, desconhecimento das diferenças étnicas e racismo no que, naqueles tempos, eram as recentes sociedades latino-americanas de massas, com megalópoles subdesenvolvidas e transporte público precário. Por mais que tenha inovado, essa modernidade desenvolvimentista mantinha alguns aspectos

oligárquicos, seja pela manutenção dos latifúndios, seja pelo privilégio dado aos dispositivos técnico-científicos.

A partir desse caminho se chega à outra parte de nossa modernização, iniciada na segunda metade do século passado e marcada por um discurso globalizador e neoliberal que proclamava, e ainda proclama, a privatização dos meios de produção, a liberdade econômica máxima e a abertura dos países ao capital estrangeiro, em uma tentativa de unificar diversas nações em um único sistema econômico. Junto a isso, com as oligarquias reestabelecidas por filhos e netos, as ditaduras militares prenderam, exilaram, perseguiram, torturaram e mataram seus opositores. E ainda que esse período tenha terminado, os ecos de seu discurso neoliberalista são ouvidos e vistos até hoje nas cidades, grandes ou pequenas, da América Latina.

Pois bem, a complexa realidade de uma cidade desigual, em que modernidade e pobreza contrastam a todo momento, estabelece diálogos mais diretos com a distopia a partir da constante menção — tanto em *Sueños Digitales* quanto em *El delirio de Turing* — de Montenegro, um presidente que, com um disfarce democrático, tece paulatinamente um governo temível e talvez pior que a ditadura comandada por ele mesmo em décadas anteriores, caracterizando-se, portanto, como uma figura despótica comuns aos textos distópicos, como afirma Ayres (2015). Esse fictício personagem pode ser lido como uma alusão à Hugo Banzer, ex-presidente boliviano que, nos anos setenta, liderou o governo ditatorial do país e participou da Operação Condor junto a outros países da América do Sul, como Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, regressando ao poder, ainda assim, e por vias democráticas, na virada do século XX para o XXI.

Porém, se em *Sueños Digitales* Paz Soldán desenha um cenário desigual atendo-se à representação de uma cidade obscura, partida ao meio e à menção ao imaginário Montenegro, em *El delirio de Turing*, para além da continuidade dessas características<sup>17</sup>, os enfrentamentos físicos entre a população de Río Fugitivo e a polícia local, devido à privatização da energia elétrica, levam a desordem *pazsoldiana* a outro nível. O problema de abastecimento de luz da cidade, causado devido ao crescimento desenfreado de seu centro urbano e à terceirização dos serviços públicos pela GlobaLux — empresa internacional responsável pela diminuição

---

<sup>17</sup> Em *El delirio de Turing*, lemos que: “Río Fugitivo progredia, mas era apenas uma ilha em meio a um país muito atrasado. E essa ilha tampouco estava isolada, em suas ruas se podia encontrar edifícios inteligentes em que todos seus sistemas eram controlados por computadores, e mendigos nas portas desses edifícios.” / “Río Fugitivo progresaba, pero era apenas una isla en medio de un país muy atrasado. Y esa isla tampoco estaba aislada, en sus calles podía encontrarse edificios inteligentes en el que todos sus sistemas eran controlados por computadoras, y mendigos en las puertas e esos edificios” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 25).



qualitativa dos serviços e, contraditoriamente, do aumento dos preços — estão inspirados em um episódio da historiografia boliviana recente, a *Guerra del Agua*.

Ocorrida entre janeiro e abril de 2000, na cidade de Cochabamba, essa série de manifestações populares se deu devido à privatização do abastecimento dos recursos hídricos municipais durante o segundo governo Banzer, que vendeu as principais empresas de água potável do país a um consórcio internacional chamado Aguas del Tunari. Tal associação, formada pelas companhias estadunidenses Bechtel e Edison, a espanhola Abengoa e as bolivianas Petrovich e Doria Medina, elevou em até 300% as tarifas pagas pelos cochabambinos e, além disso, com o respaldo da Lei n. 2029, aprovada pelo parlamento, iniciou a cobrança do uso particular dos aquíferos, o que significa que a água utilizada dos rios, poços artesanais e até mesmo da chuva poderia ser cobrada da população local sob o risco de despejo (BERTELLI, 2015).

Ainda de acordo com a jornalista, os protestos, que começaram de forma pacífica e tiveram como centro neurálgico a Praça 14 de Setembro, se transformaram em uma luta física após o presidente decretar estado de sítio e enviar o exército às ruas para controlar a população por meio de gases lacrimogêneos e franco-atiradores, o que resultou em centenas de feridos e um morto, Víctor Hugo Daza. Com o assassinato de Daza, o consórcio internacional foi expulso de Cochabamba e a água voltou a ser um bem municipal, porém, dezoito anos após a *Guerra del Agua*, muitos cochabambinos continuam sem contar com o acesso seguro à água potável<sup>18</sup>.

O caos dos protestos que acompanhamos ao longo de *El delirio de Turing* devido à privatização da energia elétrica vai ganhando força ao longo da trama, com jovens manifestantes ocupando a universidade e as ruas aos gritos, enquanto policiais assumem posição de ataque, até um dos momentos de maior tensão, que podemos ver no fragmento abaixo:

A setenta metros da barreira, pode ver os rostos de fúria dos manifestantes: atiram latas e garrafas e iniciaram, com caixas de papelão e papel de jornal, um fogaréu em plena rua. “Para a nação, é hora da Coalizão!”, o refrão dos manifestantes é difuso, sem ritmo. “Para a consciência, é hora da resistência! Vai acabar, vai acabar, esta loucura de globalizar!” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 181)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> A *Guerra del Agua* foi retratada no filme *Y también la lluvia* (2011), dirigido por Icíar Bollaín e protagonizado por Luis Tosar e Gael García Bernal.

<sup>19</sup> A setenta metros de la barrera, puede ver los rostros de furia de los manifestantes: arrojan latas y botellas y han iniciado, con cajas de cartón y papel periódico, una fogata en plena calle. “¡Para la nación, es la hora de la Coalición!”, el estribillo de los manifestantes es difuso, asincopado. “¡Para la conciencia, es hora de la resistencia! ¡Se va a acabar, se va a acabar, esa locura de globalizar!”.

As chamadas controladas por bombeiros em meio à cidade, o bloqueio das ruas, a luta física entre a polícia e a população televisionada por jornalistas e helicópteros sobrevoando os lugares de conflito dialogam com o cenário repressivo e controlado por um Estado Totalitário que Ayres (2015) afirma ser uma das características principais das distopias. Entretanto, a situação de enfrentamento pela qual passa a *Río Fugitivo de Paz Soldán* não é suficiente para caracterizá-la enquanto distópica ou apocalíptica. É um ambiente caótico, que não se encontra em um tempo futuro, mas sim em um espaço temporal indeterminado, sendo similar à temporalidade da ordem global que Josefina Ludmer (2013) considera confirmadora do fim da história, do porvir e da utopia, algo típico da literatura produzida nos anos 2000.

Para a autora, esse espaço temporal não é o tempo puramente presente, mas sim o trajeto de um presente eterno e sem determinação, descontínuo, que dá voltas sobre si mesmo, absorve passados e futuros, os engole, os corrói e os justapõe. É o que vemos nas duas narrativas de Paz Soldán, nas quais a modernidade tecnológica aparece ao lado da opulência de edifícios antigos e da pobreza estrutural que assola historicamente grande parte da população indígena do país, nas quais o regresso ao poder de um ex-ditador revive um pedaço traumático da história nacional e interrompe a possibilidade de um progresso. O presente assume a forma de um *déjà-vu*, carecendo de direção e bloqueando o futuro. Ainda em *El delirio de Turing* encontramos o seguinte trecho:

Há policiais na praça, e as ruas limítrofes se encontram desertas, com papéis, pregos, tijolos, pedaços de madeira e laranjas podres disseminadas no pavimento e nas calçadas. [...] O porteiro lhe diz que fez bem em ficar em seu quarto: nas ruas se pode ver os restos do enfrentamento de ontem à tarde e hoje pela manhã. Tudo está bloqueado, um grupo de manifestantes tomou a praça ontem e a polícia a recuperou. Hoje planejam chegar aos edifícios da prefeitura e à sala do prefeito; os policiais acordoaram a praça. <<No seu lugar, seguiria no quarto. Isto está ficando feio. Os manifestantes voltarão com mais força, e a polícia lançará gases [...] (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 176-177)<sup>20</sup>.

Quanto a seus protagonistas, Sebastián, em *Sueños Digitales*, e Kandinsky, em *El delirio de Turing* — este último referência direta ao russo Wassily Kandinsky —, se pode dizer que eles tampouco correspondem totalmente às definições de personagens centrais de distopia

<sup>20</sup> Hay policías en la plaza, y las calles aledañas se hallan desiertas, con papeles, clavos, piedras, ladrillos, listones de madera y naranjas podridas diseminadas en el pavimento y en las aceras. [...] El portero le dice que hizo bien en quedarse en su habitación: en las calles se pueden ver los restos de enfrentamiento de ayer por la tarde y hoy por la mañana. Todo está bloqueado, un grupo de manifestantes tomó la plaza ayer y la policía la recuperó. Hoy planean llegar a los edificios de la alcaldía y la prefectura; los policías acordonaron la plaza. <<Yo que usted, me sigo quedando en la habitación. Esto se está poniendo color hormiga. Los manifestantes volverán con más fuerza, y la policía lanzará gases [...]

adotadas por Ayres (2015), e por nós. Nenhum dos dois possui uma educação diferenciada, e apenas o segundo se propõe a lutar contra o sistema no qual está inserido, a partir de ideias mais anárquicas, enquanto o primeiro, em um movimento contrário, passa a fazer parte do governo de Montenegro, como veremos mais adiante. O final sem esperanças, por outro lado, se mantém em ambas as obras, tanto com a permanência de um governo corrupto no poder quanto pelo suicídio ou exílio de seus (anti-)heróis. Em *El delirio de Turing*, com o fim das manifestações populares, é afirmado o seguinte: “As respostas falam do triunfo do povo, tomado pela mão pela Coalizão. Iludidos. Em dois dias destruindo a cidade, mais de dez mortos. Um passo adiante, vinte atrás. O povo não ganhou nada, o povo segue sem luz” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 324)<sup>21</sup>.

Percebe-se, com as ideias aqui trazidas, que Edmundo Paz Soldán, a partir da fictícia Ríó Fugitivo, cenário de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, estabelece um movimento no qual se aproxima e, concomitantemente, se distancia dos ambientes distópicos que caracterizaram as narrativas de ficção científica trabalhadas pelo *cyberpunk* da década de oitenta. A cidade criada pelo autor não chega a configurar uma distopia em si, principalmente por não situar-se em um futuro pós-apocalíptico, mas consegue estabelecer elos com esse imaginário a partir da estratificação entre o centro caoticamente moderno e o subúrbio abandonado, da repressão policial contra a população manifestante e de Montenegro, seu presidente autoritário.

Ainda assim, essa localidade desordenada nos permite questionar, justamente e principalmente, como se deu a modernização latino-americana, que como afirmado por Rojo (2014), sempre se baseou em modelos europeus ou estadunidenses, impondo-se e direcionando o seu foco mais ao desenvolvimento técnico que aos referentes às relações humanas. Isso se pode notar pela manutenção, na sociedade imaginada por Paz Soldán, de resquícios do pujante, injusto, privatizador e segregador neoliberalismo iniciado décadas atrás, e ainda visto em muitos países da América Latina. Não suficiente, essas tramas nos abrem espaço para refletir acerca de como esses governantes totalitários são capazes de manter seu caráter violento e repressivo mesmo em sistemas democráticos, como vemos acontecer, nos últimos meses, na Nicarágua comandada por Daniel Ortega, onde, até o presente momento, mais de quatrocentas pessoas foram mortas em protestos.

---

<sup>21</sup> “Las respuestas hablan del triunfo del Pueblo, llevado de la mano por la Coalición. Ilusos. Dos días de destrozarse la ciudad, más de diez muertos. Un paso adelante, veinte atrás. El pueblo no ha ganado nada, el pueblo sigue sin luz.”

Não há, entretanto, nos enredos aqui trabalhados, uma intenção moralizante. É válido lembrar que o próprio Paz Soldán afirmou, em reportagem feita por Ed Morales (2001), seu interesse em tratar temas políticos sem, necessariamente, criar um manifesto nos moldes tradicionais, assim como disse, em entrevista concedida a Adriana Bianco (2011), que todo escritor se encontra em uma corda-bamba ao expressar uma determinada visão de mundo e abordar assuntos pertinentes por meio, e sem se esquecer, da arte da linguagem. Portanto, *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* nos possibilitam retirar, a partir de um mundo ficcional, questionamentos relacionados à nossa sociedade, mas que tampouco se reduzem a maniqueísmos, apontando também para as responsabilidades que nós, cidadãos, temos na formação social de nosso entorno, como veremos adiante.

## 2.2 A ética e a construção da identidade humana diante das tecnologias

A modernização pela qual passa Ríó Fugitivo, ainda que caótica e parcial, proporciona a muitos dos habitantes da cidade o contato com variadas tecnologias, como máquinas fotográficas, televisores, celulares e computadores. Inseridos em meios tecnológicos, como a edição de uma revista ou a Câmara Negra do governo, os protagonistas de Paz Soldán criam, pouco a pouco, diferentes relações com os produtos globalizados ao seu dispor, sendo todas elas invariavelmente conflitantes devido ao uso pouco ético que alguns personagens dão aos itens que têm em mãos, ou também pela importância que determinados elementos ganham na construção das novas identidades humanas.

Como vimos anteriormente, o vínculo formado entre homem e tecnologia é um tema típico do gênero ficção científica, sendo abordado, a partir de diferentes modos e esferas, pela literatura mundial e, mais especificamente, pela latino-americana desde a escrita de *Sizíguas* (1775), o manuscrito do monge mexicano Manuel Antonio de Rivas. A ciência, em todos os casos, era constantemente interpretada como o saber capaz de tornar a sociedade em que vivemos melhor e o nosso futuro em algo promissor, como vemos no trecho abaixo:

A chave histórico-materialista da ficção científica desde os seus primórdios encontra-se no interesse crescente que grandes parcelas da sociedade começaram a dedicar explicitamente à ciência como construtora de um futuro melhor e à memória como uma performance que, de íntima e privada, vai assumindo cada vez mais aspectos espetaculares e imagéticos, especialmente durante a segunda metade do século XX. Essas duas forças, entre outras, estimularam a arte em suas mais variadas formas a produzir uma mistura audaz e provocativa, que desafiara a consciência da escassa compreensão e a carência de interesse real pela história e pelas condições de verdade e realidade do conhecimento, tanto por parte do público, em geral, quanto da maioria dos artistas (RAVETTI, 2016, p. 165).

Porém, a partir da *new wave* — e, posteriormente, com o surgimento do *cyberpunk*, subgêneros da ficção científica em diálogo com questões sociais e de viés mais crítico, ou até mesmo cético e pessimista —, a visão geral direcionada à ciência modificou-se, gerando questionamentos devido à sua incapacidade de solucionar os problemas sociais prometidos (LE MOS, 2004) e por, em um movimento contrário, suscitar outras vicissitudes diárias. Assim, ganham espaço nas narrativas do gênero os questionamentos perante a segregação ocasionada pelo advento científico, sobre a alta tecnologia restrita a uma pequena parcela da população, bem como acerca dos limites do uso tecnológico em nosso cotidiano, temas que acabam por dar destaque aos personagens marginalizados.

Nas narrativas que aqui são nossos objetos de pesquisa, e que bebem da fonte da ficção científica contemporânea, encontramos o conhecimento científico como plataforma não necessariamente para melhorias sociais, mas sim na condição de instrumento usado, em determinados casos, para o engano populacional a partir da deterioração da memória nacional e da espetacularização da violência. Em *Sueños Digitales*, por exemplo, acompanhamos as alterações que Sebastián engendra em antigas fotos de Montenegro, quando esse ainda era um ditador, apagando inúmeras imagens de condenados políticos ou narcotraficantes a fim de reinventá-lo como um presidente incorruptível, benevolente e que muito fez para o desenvolvimento do país.

Roland Barthes (1984), em alguns apontamentos sobre a fotografia, para ele algo inclassificável, comenta acerca da diferença entre o referente fotográfico e o dos demais sistemas de representação, como a pintura e o discurso, afirmando que, enquanto o primeiro nos remete a algo necessariamente real, que foi colocado diante da objetiva, os demais podem simular a realidade, por meio de cores ou signos, sem tê-la visto. Nesse sentido, ao menos em um primeiro momento, uma foto nunca se distingue daquilo que referencia, funcionando como um objeto folhado cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-lo. O que está dentro do enquadramento não se move e tampouco é capaz de ser daí retirado.

Por outro lado, ao analisar mais a fundo a relação estabelecida entre o *Operator* (o fotógrafo) e o *Spectrum* (o fotografado), o autor aponta para o fato de que o ser capturado sofre uma metamorfose antecipada em seu corpo a partir da pose que a fotografia dele exige, transformando-se em puro objeto, o que já acontecia em torno de 1840, quando, para a elaboração dos primeiros retratos, o indivíduo era submetido a longas sessões e inventou-se, inclusive, um aparelho de apoio para a cabeça e manutenção da postura. Assim, percebe-se uma frequente inautenticidade nas fotos em que seres humanos aparecem como figuras principais, sendo considerados por Barthes nem sujeitos, nem objetos, mas sim sujeitos que se sentem tornar objetos; em outra palavra, espectros.

A ideia barthesiana do indivíduo como espectro é levada a sua máxima potência por meio dos retoques promovidos por Sebastián no intuito de modificar a imagem pública de Montenegro<sup>22</sup>. Aqui, a foto não é inautêntica ou forjada devido a uma pose, mas sim pelo apagamento digital daquelas pessoas que podem comprometer a nova e falsa figura presidencial

---

<sup>22</sup> Entretanto, logo ao início de *Sueños Digitales*, vemos também a criação do jogo dos seres digitais, imagens formadas pela cabeça de determinada figura pública justaposta ao corpo de outra personalidade: Che Guevara e Raquel Welch, Trotsky e Salma Hayek, Margaret Thatcher e Mario Vargas Llosa.

desenhada em seu segundo governo, mostrando-nos que o enquadramento fotográfico já não é capaz de reter seu conteúdo e a foto, portanto, não pode mais ser considerada um objeto folhado, indissociável de seu referente. Mais que isso, não apenas o corpo parece digitalizável e fácil de apagar, mas também a voz humana, pois “[...] outros manipulavam sua voz gravada em declarações e discursos [...]” (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 159)<sup>23</sup> e, principalmente, a história política recente de um país.

Susan Sontag (2004), quem compartilha dos conceitos de Barthes (1984) sobre a inautenticidade da foto ao dizer que são todas enquadradas, escolhidas e excludentes, comenta a respeito do poder de informar e sensibilizar que essas imagens possuem, ainda que incapazes de transmitir a realidade por meio de sua estrutura fragmentada. Um exemplo seria a famosa fotografia de uma criança vietnamita atingida por napalm americano e correndo, aos gritos e com os braços estendidos, por uma estrada deserta, o que provavelmente aumentou a consciência e o rechaço à guerra mais que horas de barbaridades televisionadas; ou os retratos de Lewis Hine de crianças norte-americanas trabalhando em plantações e minas de carvão, que no início do século XX influenciaram a legislação estadunidense a tornar ilegal o trabalho infantil.

Nesse sentido, os retoques fotográficos feitos por Sebastián e pelos demais funcionários do Ministério de Informação não apenas apagam o passado ditatorial de Montenegro, como são capazes de proliferar, para as gerações presentes e futuras, falsos conhecimentos históricos, políticos e sociais do país, insensibilizando a população a respeito dos crimes ocorridos durante a ditadura da década de setenta, uma vez que, aparentemente, eles não aconteceram. Como afirma Sontag (2004), a arte fotográfica não é um *voyeurismo* passivo, mas sim um evento que interfere, invade e ignora o que está ao redor do fotógrafo desde o princípio.

A falta de ética no uso das tecnologias disponíveis é observável também na trama armada por Inés, quem planeja a elaboração de um livro sobre suicidas e, para conseguir uma foto mais realista, paga uma quantia de dinheiro à namorada de um jovem que deseja se matar em troca de certa exclusividade ao momento de fotografá-lo jogando-se do alto da *Puente de los Suicidas*<sup>24</sup>. Tal ação não apenas corrobora as ideias sobre a não naturalidade da fotografia, como também nos aponta para a espetacularização e uma naturalização de imagens chocantes,

---

<sup>23</sup> “[...] otros manipulaban su voz grabada en declaraciones y discursos [...]”

<sup>24</sup> A espetacularização da violência por parte de fotógrafos pode ser vista no filme *O Abutre* (2014), dirigido por Dan Gilroy e protagonizado por Jake Gyllenhaal.

um amortecimento sentimental e de consciência a partir de nossa exposição repetida às brutalidades diárias:

O choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida [...]. O vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum – levando-o a parecer familiar, distante (“é só uma foto”), inevitável. Na época das primeiras fotos dos campos nazistas, nada havia de banal nessas imagens. Após trinta anos, talvez tenhamos chegado a um ponto de saturação. Nas últimas décadas, a fotografia “consciente” fez, no mínimo, tanto para amortecer a consciência quanto fez para despertá-la (SONTAG, 2004, p. 31).

Assim, é perceptível que a fotografia é usada, por Sebastián e por Inés, como um instrumento que agride seu objeto, seja ele a história nacional ou a dor e a desgraça de outra pessoa. É uma arma paradoxal, capaz de matar o passado de um país, reinventar a polêmica figura de um ex-ditador, criando um novo personagem, e “eternizar” a morte de um sujeito em desespero. Uma possível resposta para o porquê do uso acrítico e antiético de uma tecnologia se encontra no processo de modernização da América Latina explicitado anteriormente a partir das ideias de Grínor Rojo (2014), o qual se caracterizou por ser um desenvolvimento pautado mais nas relações técnicas adotadas a partir de modelos estadunidenses ou europeus, e não em um movimento preocupado pelo social, o qual englobaria, por exemplo, o acesso à educação e às discussões tangentes ao tema, como a história e a ética.

Trazendo tais discussões para o plano do real, as alterações fotográficas feitas por Sebastián e o sensacionalismo jornalístico de Inés nos permitem pensar em como nós utilizamos as tecnologias das quais dispomos em nosso cotidiano. Um bom exemplo são os empregos dados às diversas redes sociais, como *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*, disponíveis via computador, celular, tablet ou outros aparelhos e que, nos últimos tempos, vem sendo as maiores propagadoras das chamadas *fake news* — notícias deturpadas a fim de gerar pânico social, de colocar em evidência ou, na grande maioria das vezes, desonrar a imagem de determinados sujeitos políticos ou grupos sociais, gerando, conseqüentemente, uma história que favorece a seus opositores —. Não suficiente, os discursos de ódio contra as diversas minorias de poder encontram espaço fértil nesses ambientes virtuais, que parecem blindar seus usuários, sendo cada vez mais comum frases ofensivas aos coletivos feminista, negro, quilombola e LGBT+, para citar somente alguns exemplos.



Além disso, o compartilhamento de imagens e vídeos violentos, o qual já era comum em telejornais sensacionalistas, ganhou força na internet. Assim, pudemos e ainda podemos ver, inúmeras vezes, a foto de uma criança que, ao ser retirada em meio aos destroços causados pela guerra na Síria, se encontrava suja, machucada, ensanguentada e desorientada, enquanto fotógrafos registravam o momento tido como único. Algo similar aconteceu com o registro da tortura e do assassinato da travesti Dandara dos Santos, ocorridos no Ceará, em fevereiro de 2017, feito e compartilhado pelos próprios assassinos da vítima nas redes sociais. Essas figuras, entretanto, por mais que possam ter produzido comoção popular, geraram também, e talvez na mesma medida, uma insensibilidade coletiva, como afirma Sontag (2004). Afinal, não é incomum passar por elas e seguir normalmente com os afazeres diários.

É possível, e pertinente também, assinalar o uso excessivo dessas mesmas redes sociais para expor a rotina da vida pessoal ou do trabalho, seja através de textos, vídeos ou fotografias, o qual pode distanciar as pessoas daqueles que estão ao seu lado, na medida em que elas se concentram mais no ambiente virtual e menos no real. Em *Sueños Digitales*, é dito que: “A foto que resumia a condição humana era a de um homem ou uma mulher tirando fotos” (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 166)<sup>25</sup>. Percebe-se, portanto, que o discurso sobre a ciência e, conseqüentemente, sobre a tecnologia como saberes capazes de fazer nossa sociedade melhor e nosso futuro promissor, comum às primeiras obras de ficção científica, não deixa de ser questionável e até mesmo hipócrita. Dominamos pouco o uso desses novos aparatos, que não cessam de modificar-se e atualizar-se, ao mesmo tempo em que parecemos cada vez mais dependentes deles<sup>26</sup>.

Sob outro ponto de vista, porém, ao observarmos as relações entre sujeitos e tecnologias estabelecidas em *El delirio de Turing*, vemos que há um viés em nossa globalização incidente no social e na construção das identidades humanas. Com relação ao primeiro, é sabido que as máquinas, mesmo podendo ser usadas de maneira indevida, são também fontes de informação, como o é a jornalista virtual Lana Nova, presente nos celulares e motivo para que os adolescentes passem a se interessar mais pelas notícias do país e do mundo, e o *blog TodoHacker*, mantido por Flávia Saenz. A cultura *hacker*, aliás, ganha uma importância na

<sup>25</sup> “La foto que resumía la condición humana era la de un hombre o una mujer sacando fotos.”

<sup>26</sup> Ainda sobre os usos acrílicos ou antiéticos diante das tecnologias, podemos mencionar, em *El delirio de Turing*, os personagens Phiber Outcast, quem inicia Kandinsky no mundo *hacker* e, ao contrário de seu pupilo, se dedica ao crime cibernético, invadindo sistemas de empresas e corporações para roubar-lhes dinheiro, e Miguel Sáenz, o Turing, criptoanalista do governo nacional que nunca questionou os resultados dos serviços prestados à ditadura de Montenegro, tópicos melhor abordados nos próximos capítulos.

mesma obra que nos permite pensar sobre o segundo ponto: como o tecnológico é capaz de ser uma plataforma política e moldar nossas identidades, tema merecedor de uma abordagem ampla.

Stuart Hall (2000), ao tratar das questões identitárias dentro da sociedade globalizada, afirma que o conceito de sujeito cartesiano, racional, consciente e situado no centro do conhecimento, assim como o de sujeito social, localizado e definido dentro das grandes estruturas modernas, já não são mais válidos no momento de se pensar as identidades na contemporaneidade. Isso porque o indivíduo, antes unificado e estável, agora se encontra afetado, deslocado e sem inteireza devido aos constantes câmbios vivenciados pelo mundo contemporâneo, por sua vez marcado por um grande fluxo global de cidadãos, informações e mercadorias antes não visto, permitindo que a construção do entendimento de si ocorra ao longo do tempo e de maneira partida.

A partir dessa perspectiva, observamos que o *hacker* Kandinsky, por exemplo, é um jovem que se constrói a partir de diferentes referenciais — como os filmes neorrealistas italianos comparados à casa de sua família, os desenhos animados japoneses usados para descrever o lugar onde vive um de seus sócios, o filósofo e sociólogo Karl Marx, sua influência política e, principalmente, o *Playground* —. É a partir dessa comunidade virtual e jogo *online*, visto também como uma extensão neoliberal, caótica e repressiva da cidade de Ríó Fugitivo, que o personagem inicia um movimento contra o presidente Montenegro, intitulado Resistência e cuja intenção é invadir a Câmara Negra do governo e expor para a população os crimes orquestrados durante a ditadura de décadas anteriores. Aqui, a tecnologia ganha uma função puramente política e a internet se converte em um campo de batalha.

Boris Groys (2014), ao analisar as transformações da arte no contemporâneo, afirma que nos séculos XVIII e XIX, quando se iniciaram as reflexões sobre o tema, havia uma dicotomia estabelecida entre a minoria artística e a maioria espectadora, sendo a primeira responsável pela produção de obras que educassem o olhar e os demais sentidos, enquanto a segunda era encarregada de consumir os produtos e contemplá-los esteticamente. Entretanto, a partir do século passado, essa dicotomia se colapsou em razão do desenvolvimento dos meios visuais, como a fotografia e a televisão, que transformaram as pessoas em objeto de vigilância, atenção e observação.

Nessas novas condições, a contemplação estética perdeu sua força e todos passamos a produzir uma segunda figura de nós mesmos, pública e individualizável, para interagir, comunicar-nos e atuar dentro de uma ágora contemporânea que não exige a presença imediata

e ao vivo de seus participantes políticos e que, potencializada pelo advento da internet, com acesso relativamente fácil às câmeras de fotografia e vídeo, faz com que haja mais pessoas interessadas em produzir imagens ao invés de olhá-las passivamente. Em *El delirio de Turing*, é exatamente isso o que faz Kandinsky ao aceder ao *Playground* e criar um avatar intitulado BoVe para iniciar sua resistência governamental, sendo que o mesmo movimento realizam Flávia/Erin e Rafael/Ridley<sup>27</sup>, ao entrarem no jogo.

Os duplos identitários mencionados acima podem ser vistos como uma expressão, portanto, dessa fragmentação dos sujeitos, que já não se constroem apenas sob as influências do lugar em que vivem e de uma nacionalidade una, mas também a partir do que recebem vindo do mundo exterior e intermediado pelos produtos globalizados, como os celulares e os computadores. São identidades compostas de vários núcleos, feitas a partir de diferentes referentes e que podem ser políticas a partir de um *ciberativismo* que não lhes exige a presença física nos debates, nas ações e nem sequer a revelação de seus verdadeiros nomes ou fisionomias, mas apenas uma imagem outra que tais sujeitos criam de si mesmos. É interessante observar como tais identidades virtuais chegam a misturar-se e confundir-se com as reais, como vemos no momento em que Erin e Ridley transam virtualmente, ação que transpõe o campo *online*, adentra no plano físico e esfumaça os limites entre um e outro:

Ridley a beija na boca sem deixar de desapertar seu cinto. Erin sente sua palpável ansiedade. Resvala suas mãos por seu corpo musculoso, se encontra com seu pênis ereto. Em pouco tempo, ambos estão nus. [...] Flavia procura a si mesma com dois dedos da mão direita. Erin fecha os olhos e sente o prazer de ter Ridley dentro dela. Os tremores e os suspiros a precipitam ao fundo do instante (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 153)<sup>28</sup>.

A identidade de Kandinsky é, entre todas, a mais fragmentada, podendo ser considerada até mesmo esfumada, já que não há sua descrição física e tampouco sabemos qual é seu verdadeiro nome, o que nos permite pensar que BoVe não é um duplo, mas sim um triplo da personalidade de uma mesma pessoa, aumentando o mistério identitário em torno do personagem. Ainda de acordo com Boris Groys (2014), em meio à nova ágora, em que nos

<sup>27</sup> Outro duplo observável na obra é Miguel Sáenz/Turing, que será melhor abordado posteriormente, no segundo capítulo, a partir de outra perspectiva.

<sup>28</sup> Ridley la besa en la boca sin dejar de desabrochar su cinturón. Erin siente su palpable ansiedad. Resbala sus manos por su cuerpo musculoso, se encuentra con su pene erguido. Al rato, ambos están desnudos. [...] Flavia se busca a sí misma con un par de dedos de la mano derecha. Erin cierra los ojos y siente el gozo de tener a Ridley en ella. Los temblores y los jadeos la precipitan al fondo del instante.

transformamos em objetos, em desenhos, sendo artistas e arte a um só tempo a partir das imagens que construímos de nós mesmos, e com o advento da internet, ambiente de maior exposição de tais figuras, a construção da subjetividade humana se dá a partir da manutenção de segredos, como vemos no fragmento abaixo de *El delirio de Turing*:

O certo é que depois, quando a Resistência começou a operar na vida real, quis conhecer pessoalmente o Kandinsky. Não pude conhecê-lo. E percebi que nenhum dos *hackers* principais, do entorno, digamos, o conhecia em pessoa. Era uma tática justificada para evitar delações. E também, claro, para que crescesse o mito. Ninguém conhecia pessoalmente este grande *hacker*, mas todos tinham alguma lenda sobre ele. Assim, o mito iniciado no *Playground*, relacionado com o avatar chamado BoVe, passou à vida real, à pessoa conhecida como Kandinsky que estava a cargo do avatar BoVe. Parece complicado? Não é (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 208)<sup>29</sup>.

Entretanto, Kandinsky não é o único personagem que prefere manter-se desconhecido do grande público. O criptoanalista Miguel Sáenz também afirma preferir o anonimato e rechaçar os holofotes, assim como Sebastián, protagonista de *Sueños Digitales*, que evita a fama pelo seu trabalho artístico na revista *Tiempos Posmodernos*. É interessante observar, ainda dentro das ideias sobre a construção de novas identidades e subjetividades, o desfecho de *El delirio de Turing*, quando funcionários do governo de Montenegro, em uma operação dentro da Câmara Negra, pensam ter acabado com os ataques cibernéticos que sofriam ao assassinar Baez, que propositalmente decide se passar por Kandinsky, deixando o verdadeiro *hacker* livre e vivo para seguir com seus planos.

Aqui, já não temos um indivíduo que se constrói a partir de duplos ou triplos, mas sim duas pessoas conformando uma identidade e seu avatar. É uma maneira de não se deixar derrotar facilmente, uma estratégia, ainda que ocorra a partir de um sacrifício pessoal — interpretado aqui como uma liberdade da literatura de ficção —, para a manutenção e perpetuação de um mito e de um projeto revolucionário. Tal desenlace nos abre caminhos para repensar a respeito das metodologias que empregamos, até o momento, para o combate aos governos corruptos e repressores e às ideologias das quais discordamos, pois talvez ainda estejamos presos a formas de confronto que já não surtem os efeitos desejados.

---

<sup>29</sup> Lo cierto es que después, cuando la Resistencia comenzó a operar en la vida real, quise conocer en persona a Kandinsky. No pude hacerlo. Y me di cuenta de que ninguno de los hackers principales, el entorno digamos, lo conocía en persona. Era una táctica justificada para evitar delaciones. Y también, por supuesto, para que creciera el mito. Nadie conocía en persona a este gran hacker, pero todos tenían alguna leyenda sobre él. Así, el mito iniciado en el Playground, relacionado con el avatar llamado BoVe, pasó a la vida real, a la persona conocida como Kandinsky que se hallaba a cargo del avatar BoVe. ¿Suena complicado? No lo es.

Como exemplo real de projeto político mantido por diferentes sujeitos conformando uma única persona temos o grafiteiro britânico Banksy, notório desde o final dos anos noventa devido aos grafites satíricos que apareceram primeiramente em Bristol, na Inglaterra, mas que, posteriormente, cruzaram fronteiras internacionais, aguçando a curiosidade da população e de teóricos da conspiração que afirmam que o artista é, na verdade, um grupo de pessoas. Importante também é a organização transnacional *WikiLeaks*, surgida em 2006, mantida por inúmeras pessoas ao redor do mundo e que se dedica a divulgar documentos, fotos e qualquer informação confidencial acerca de temas delicados e polêmicos que envolvam governos ou grandes corporações, funcionando, portanto, como o ciberativismo de Kandinsky/BoVe, em uma estratégia alternativa para combater o *establishment*.

Nota-se, a partir das relações estabelecidas entre seres humanos e tecnologias em *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, duas principais abordagens possíveis do tema e, de certo modo, conflitantes entre si. A primeira discute o uso acrítico e pouco ético dos produtos tecnológicos por meio de Inés e Sebastián, levantando questões como a naturalização e a espetacularização de imagens violentas e a possibilidade de reinvenção da figura de um ex-ditador, com o consequente ensinamento de uma falsa história. Além disso, ela nos possibilita refletir sobre os usos que damos aos aparatos técnicos dos quais dispomos em nosso cotidiano, uma vez que as falsificações em cima das fotos de Montenegro podem ser também observadas, de maneira mais sutil e frequente, nas chamadas *fake news*, tão comuns no mundo virtual dos últimos anos. Não sendo isso o bastante, a trama engendrada para ter exclusividade sobre as fotografias de um homem suicidando-se nos permite ver como a violência se tornou algo comum aos nossos olhos, uma vez que nós mesmos observamos e, muitas vezes, compartilhamos tais figuras. Sobre o caso de Inés, lemos que:

Ao fim se informou do ocorrido na sala de redação: em uma reportagem divulgada esse dia em Veintiuno, a namorada do jovem a quem Inés havia fotografado jogando-se da ponte dizia ter provas de que Inés havia pagado para tirá-las. Seu namorado planejava seu suicídio fazia tempo; graças a um amigo que trabalhava no jornal (Braudel?), se informou do projeto de Inés, pediu para reunir-se com ela e sugeriu estar disposto a jogar-se da ponte em uma hora combinada, com a condição de que Inés desse à sua namorada uma determinada quantia de dinheiro. Inés havia aceitado sem pensar muito, e a namorada também, mas quando recebeu o dinheiro se arrependeu de formar parte de semelhante trama (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 215)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Al fin se enteró de lo ocurrido en la sala de redacción: en un reportaje aparecido ese día en Veintiuno, la novia del joven al que Inés le había tomado las fotos tirándose del puente decía tener pruebas de que Inés había pagado para tomarlas. Su novio hacía rato que planeaba su suicidio; gracias a un amigo que trabajaba en un periódico (¿Braudel?), se enteró del proyecto de Inés, pidió reunirse con ella y sugirió estar dispuesto a tirarse del puente a una hora convenida, a condición de que Inés le diera una determinada suma de dinero a su novia. Inés había

A segunda, por outro lado, aponta para a contribuição da globalização nas construções identitárias dos sujeitos pós-modernos, dando enfoque especial ao ciberespaço tecnológico enquanto ambiente no qual se pode encontrar não somente a possibilidade de engendrar novas identidades humanas, mas também, a partir delas, montar uma metodologia possível para o combate a um sistema dominante. Isso pudemos ver com maior destaque por meio do personagem Kandinsky e, no plano real, em criações como o personagem Banksy ou o *WikiLeaks*. É válido retomar que o espaço virtual, na cidade de Ríó Fugitivo, chega a invadir o plano real da narrativa, incidindo diretamente nas visões ou até mesmo nas ações de alguns personagens e esfumando a fronteira entre os dois terrenos, como acontece com Flavia/Erin e Rafael/Ridley. Percebe-se, portanto, que mesmo diferentes, ambas abordagens nos mostram a constância da tecnologia, e de suas complexas relações com o ser humano, nas duas narrativas de Paz Soldán aqui estudadas, temas trabalhados a partir de um viés crítico capaz de suscitar reflexões pertinentes à contemporaneidade.

Isso respalda, em certa medida, a ideia de apropriação, por parte do autor no momento de elaborar seus enredos, de elementos pertencentes ao *cyberpunk* da ficção científica, que surge nos anos oitenta do século passado, em fanzines estadunidenses, a partir da insatisfação com os avanços científico-tecnológicos, os quais se mostraram incapazes de solucionar os problemas sociais existentes, porém aptos a trazer outros. Essas narrativas se caracterizavam por misturar elementos da cultura *pop* e das altas tecnologias do período, focando especialmente nos computadores e no ciberespaço, por trazer para a literatura a cultura *hacker*, constituída por sujeitos marginalizados e contestadores do *establishment*, e pelo cenário distópico. Quanto ao último ponto, a distopia, retomamos a conceituação de Fernando Ayres (2015): ambiente situado em um futuro pós apocalíptico, onde encontramos um *topos* repressivo configurado por meio de um Estado Totalitário ou de figuras despóticas, no qual sujeitos de educação diferenciada protagonizam a história e encontram, ao final, a prisão, a submissão, o exílio ou o sacrifício.

Assim, aparecem, nas obras que aqui analisamos, referências variadas à cultura *pop*<sup>31</sup>; o submundo da cultura *hacker* e o ciberespaço como local onde se desenvolve parte de *El delirio de Turing*, o qual também é capaz de incidir na construção das identidades humanas; a cidade

---

aceptado sin pensarlo mucho, y la novia también, pero una vez que recibió el dinero se arrepintió de formar parte de semejante tramoya.

<sup>31</sup> Menções à filmes como *Corra, Lola, Corra* (1998); à personagens de animes e jogos on-line, como Lara Croft; à símbolos da cultura *pop* geral, como o canal MTV e à Coca-Cola.

caótica, dividida entre a desordem do centro urbano cheio de prédios e o subúrbio abandonado, resultados de uma modernização questionável; a justaposição entre os sujeitos integrados ao ambiente tecnológico e aqueles marginalizados, seja pela idade, por sua condição social ou por ambos; e a repressão policial sob ordem de um governo corrupto. Esses elementos, em diálogos mais ou menos diretos com o *cyberpunk*, não são, entretanto, suficientes para colocar *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* como livros pertencentes à ficção científica, e tampouco a imaginária Río Fugitivo enquanto um ambiente distópico, uma vez que ela não se encontra dentro de um futuro pós apocalíptico, mesmo possuindo um governo repressivo e caracterizando-se como palco de confrontos físicos, bem como de finais desesperançosos. Além disso, o espaço virtual, representado pelo *Playground*, não é o principal cenário de nenhuma das tramas, assim como a cultura *hacker* é explorada apenas em uma das obras.

Portanto, reiteramos que ambas as obras de Edmundo Paz Soldán travam diálogos frequentes e interessantes com o gênero ficção científica, mas não chegam a pertencer a ele. Nesse sentido, ao tratar de um tempo similar ao presente, e baseando-se na percepção que tinha sobre a realidade boliviana, o autor faz de *Sueños Digitales* e de *El delirio de Turing* obras capazes de abrir-nos caminhos para reflexões e discussões pertinentes acerca da contemporaneidade, como a modernização questionável da América Latina, a existência de governos que, sob um disfarce democrático, se apresentam totalitários, o compromisso ético que temos com nosso país, os limites dos usos tecnológicos e a importância que essas mesmas tecnologias podem apresentar ao momento de construir nossas identidades contemporâneas e fazer-nos lutar contra o *establishment*. Como afirmado por Ieda Tucherman (2004) e pelo próprio Paz Soldán (2014), os elementos da ficção científica já parecem nos falar mais do presente que do futuro. De todas as formas, nos é apresentada uma sociedade em crise, — seja ela econômica, política ou até mesmo ética —, sentimento potencializado a partir de seus personagens paranoicos, como veremos no próximo capítulo.

### 3 PERSONAGENS EM CRISE DE UMA SOCIEDADE EM CRISE: A PARANOIA EM *SUEÑOS DIGITALES* E *EL DELIRIO DE TURING*

*Seu último pensamento é que deixou de pensar, na realidade você nunca pensou, sempre delirou, o desconhecido tinha razão, todos deliram, o que você tem é um delírio, o pensamento é uma forma de delírio, só que há delírios mais inofensivos que outros.*

*(Edmundo Paz Soldán)<sup>32</sup>*

É notável a quantidade de personagens paranoicos que povoam as duas obras de Paz Soldán aqui estudadas, aspecto que parece potencializar, a seu modo, a desordem vista em *Río Fugitivo*. Em *Sueños Digitales*, por exemplo, nos deparamos com um Sebastián ciumento, possessivo e que desenvolve, ao longo da trama, outros aspectos delirantes, como a mania de perseguição, enquanto seu amigo Pixel enlouquece ao tentar recuperar a imagem de seu falecido pai a partir de manipulações fotográficas grosseiras. Já em *El delirio de Turing*, encontramos Miguel Sáenz, um criptoanalista que, durante anos, acreditou possuir uma importância profissional inexistente, Albert, um homem que divaga em seus momentos finais de vida, e Ruth Sáenz, uma historiadora hipocondríaca, entre outras figuras que serão melhor trabalhadas adiante.

A partir de diferentes abordagens, a paranoia aparece como elemento em diversas obras da literatura mundial. Para citar apenas alguns exemplos, William Shakespeare, ainda em 1603, escreveu *Otelo, o Mouro de Veneza*, na qual o personagem título se devora pelos ciúmes doentios que sente pela esposa, enquanto no Brasil, quase três séculos depois, Machado de Assis criou um personagem notavelmente paranoico, Bentinho, de *Dom Casmurro* (1900), tentado a matar o próprio filho devido à sua desconfiança sobre a fidelidade da mulher e do melhor amigo. O argentino Bioy Casares, por sua vez, na anteriormente mencionada *Dormir al Sol* (1973), elabora uma trama epistolar capaz de fazer-nos, ao final, questionar se os fatos ocorridos ao

---

<sup>32</sup> Tu último pensamiento es que has dejado de pensar, en realidad nunca pensaste, siempre deliraste, el desconocido tenía razón, todos deliran, lo tuyo es un delirio, el pensamiento es una forma de delirio, sólo que hay delirios más inofensivos que otros (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 336).



longo da narrativa são verídicos ou alucinações de uma mente doente. E o catalão Enrique Vila-Matas, em *Doctor Pasavento* (2005), constrói um protagonista errante, que, fugindo de si mesmo e dos outros, inventa diferentes personalidades e passados.

Segundo o *Diccionario de Psicoanálisis* (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004), a paranoia é um termo de origem grega, de antigo emprego na psiquiatria e cujo significado — associado a um delírio mais ou menos sistematizado, à ausência de debilitação intelectual e que geralmente não evolui até a deterioração —, abarcava anteriormente o conjunto de todas as demências até então conhecidas. Entretanto, uma maior precisão e limitação de sua extensão foi experimentada no século XX, a partir das contribuições do psiquiatra alemão Emil Kraepelin. Isso significa dizer, em poucas palavras, que se antes a demência precoce, a esquizofrenia e a paranoia faziam parte de um mesmo grupo de enfermidades mentais, posteriormente elas passaram a ser consideradas em separado. Essa nova organização conceitual influenciou os estudos de Sigmund Freud acerca do tema, que passou a colocar como independentes a insanidade prematura dos delírios sistematizados, sendo que estes englobam, em suas análises, o delírio de perseguição, o de ciúmes, o de grandeza e a erotomania.

Leo Bersani, indo ao encontro de tais ideias, afirma que a paranoia possui um complexo histórico médico, psiquiátrico e psicanalítico, mas que a palavra ainda é usada tendo como ponto de referência tão somente o conceito de perseguição, fazendo com que os outros aspectos listados acima acabem sendo deixados de lado. Além disso, o autor agrega que o pensamento paranoico hesita entre a suspeita de que a verdade completa se encontra camuflada pelo visível e o sentido igualmente perturbador de que essa mesma verdade, desenho invisível dentro daquilo que podemos ver, se caracteriza por ser sinistra. É como se essa estrutura delirante multiplicasse os significados do perceptível, sendo também, em um movimento um tanto paradoxal, algo desejável, necessário e até mesmo natural, pois “[...] fugir da paranoia seria fugir do movimento que é a vida” (BERSANI, 1989, p. 103) (tradução minha)<sup>33</sup>.

Charles Melman (2008) demonstra uma visão parecida à anterior, declarando que o paranoico transforma tudo em signo, acreditando que sempre há algo a ser desvendado, ou ameaçador, do outro lado da fronteira; assim, seu maior desejo é o de descobrir uma suposta verdade absoluta e dominá-la a fim de sentir-se único e seguro. Ainda segundo o autor, todos nós estamos vulneráveis à paranoia, uma vez que ela é algo do nosso cotidiano e se exprime, por exemplo, na constante busca pela verdade científica, nunca satisfeita com os saberes

---

<sup>33</sup> “[...] to escape from paranoia would be to escape from the movement that is life.”

personais ou populares, ou nos ciúmes descontrolados que uma pessoa sente por seu objeto de desejo, este último vítima de contínuas desconfianças e perseguições.

Já Eric Santner (1997) compartilha de parte dessas concepções, pois afirma que há uma tendência natural dos indivíduos paranoicos em separar e cindir identificações — sejam elas as suas ou as de terceiros —, em diversas partes constitutivas, as quais podem engajar-se em lutas pela preponderância de apenas uma delas. Em meio às distintas visões sobre o que é ou não a paranoia, e quais as suas características fundamentais, Moreira e Peixoto (2010) apontam também a confusão psiquiátrica em torno do termo, que se encontra em um estado de Babel em função de diferentes condições e sistemas descritos sob essa mesma rubrica, quando, em alguns casos, os autores acreditam não se tratar necessariamente de paranoia, mas sim de síndromes paranoides.

Assim, Moreira e Peixoto definem o termo com base em sua sintomatologia, detalhada a partir de três características básicas, sendo a primeira uma autofilia primitiva, ou seja, uma megalomania original do sujeito, permitida e favorecida por uma educação que não impôs limites e, conseqüentemente, causou uma inadaptabilidade de um Eu desmedido ao mundo. A segunda, por outro lado, é a ação persecutória por parte do doente, fazendo-o acossar determinada pessoa, não adequada ao seu sistema paranoico, por sentir-se ameaçado ou por nutrir por ela uma paixão desmedida, ato esse que pode ser convertido, posteriormente, em perseguição passiva, quando é o indivíduo alienado quem passa a imaginar-se seguido por sua antiga vítima. O terceiro aspecto apontado pelos autores é a sistematização de delírios com lógica interna própria, coerentes e fixos, capazes de chegar à mudança de personalidade e, em raros casos, às alucinações, sendo as auditivas mais comuns que as visuais.

Escassas também são as deteriorações demenciais dos paranoicos, possuidores de inteligência lúcida e funções psíquicas resistentes, principal característica que separa a paranoia das síndromes paranoides, ocorridas em outras doenças mentais, e determinada por epifenômenos irregulares e despropositais, sem fundamento ou coesão, mas com um vasto arcabouço alucinatório. Percebe-se, portanto, que essa descrição, um pouco mais pormenorizada de tal psicose, assemelha-se à contida no *Diccionario de Psicoanálisis* (2004), mas afasta-se dela, concomitantemente, por direcionar sua visão ao que eles consideram um egocentrismo típico da doença. De acordo com Moreira e Peixoto (2010), o que o paranoico possui de melhor é a si mesmo, suas capacidades, qualidades e direitos, incluindo o de ser histórico quando o ambiente lhe parece hostil simplesmente por não ser como ele esperava.

É interessante observar como a paranoia é, desde esse ponto de vista, algo comum ao ser humano, como pensam Bersani (1989) e Melman (2008). Essa ideia é explicada, por Moreira e Peixoto (2010), a partir do exemplo hipotético de um senhor qualquer, de função social adquirida facilmente e louvado no seu círculo de atuação, mas que se queixa, com frequência, da indiferença e hostilidade do meio em que está inserido, da solidão, e de uma série de condições antagônicas, muitas vezes imaginárias, por acreditar ser credor de mais do que lhe oferecem. Todavia, por não ter encontrado, em sua trajetória, situações mais adversas, por não haver sido vítima de nenhuma classe de injustiças ou fatos que acarretariam um surto maior, podendo levá-lo à internação, sua paranoia acaba limitando-se às lamúrias cotidianas e ao pensamento frequente de não ser querido. Nesse sentido, percebe-se que um indivíduo paranoico, de acordo com os autores, para ser internado e passar por uma bateria de exames psicanalíticos, precisa de um momento, uma ocasião para que a paranoia se manifeste mais claramente, pois caso contrário, a doença seguirá expressando-se de maneira não agressiva.

Jacques Lacan (1987), por outro lado, ainda que se ponha de acordo com algumas das teorias já apresentadas sobre a paranoia, ao defini-la enquanto uma série de delírios de perseguição com evolução crônica específica — fecundos em fantasias de repetição cíclica, multiplicação dos mesmos personagens, comunicabilidade elevada e significação tensional eminente —, destoa das demais concepções. Isso porque, para o psicanalista francês, a concepção de mundo própria que engendra a experiência paranoica, a partir de uma sintaxe igualmente única, lhe parece uma introdução indispensável aos valores simbólicos da arte e, em particular, aos problemas de estilo, os quais são sempre insolúveis para toda a antropologia não liberada do realismo ingênuo do objeto. No entanto, não nos aprofundaremos na teoria lacaniana acerca do tema, uma vez que as demais nos são suficientes para trabalhar a ideia da paranoia dentro dos livros de Edmundo Paz Soldán.

Um caso de crise paranoica conhecido a nível mundial — e que faz jus a essa ideia de uma ocasião chave acarretadora de sua agressividade —, é o do alemão Daniel Paul Schreber, analisado ao longo dos anos por diferentes estudiosos, como Sigmund Freud, Elias Canetti, William Niederland, Friedrich Kittler, Sander Gilman, Jay Geller e Eric Santner<sup>34</sup>, e transformado em referência teórica sobre a loucura a partir de seus delírios registrados em um diário, publicado sob o título de *Memórias de um doente dos nervos* (1903). Para além de sua

---

<sup>34</sup> Com exceção de Elias Canetti (1995), todos os demais estudos sobre Schreber foram retirados do livro *A Alemanha de Schreber: a paranoia à luz de Freud, Kafka, Foucault, Canetti e Benjamin* (SANTNER, 1997), estando devidamente referenciados ao longo desta dissertação.

influência nos estudos psiquiátricos, pode-se dizer que Schreber tornou-se um personagem da cultura popular, uma vez que seu livro foi adaptado para os cinemas, em um filme homônimo, de 2006, e sua história inspirou a música *Dementia Praecox*<sup>35</sup>, da extinta banda australiana Papa vs Pretty (2014).

Segundo alguns estudos, os delírios sistemáticos *schreberianos* foram causados por sua homossexualidade contida (FREUD, 1982, apud SANTNER, 1997)<sup>36</sup>, enquanto para outros as influências médica e paterna foram o estopim para o desenvolvimento de sua paranoia (KITTLER, 1990, apud SANTNER, 1997; NIEDERLAND, 1984, apud SANTNER, 1997)<sup>37</sup>. Já uma determinada teoria enfoca na megalomania de Schreber (CANETTI, 1995), ao mesmo tempo em que outra aponta para a relação entre suas alucinações e o antissemitismo alemão, que já se desenvolvia no fim do século XIX (GELLER, 1992; 1994, apud SANTNER, 1997; GILMAN, 1993, apud SANTNER, 1997)<sup>38</sup>. Todas essas ideias serão melhor explicadas a partir de agora, sendo que, para nossa pesquisa, foi aproveitada outra hipótese: a da *investidura* atribuída ao indivíduo como potencializadora de seu sistema paranoico, proposta por Santner (1997) para desenvolver o caso de Daniel Schreber, e por nós para pensar os casos de Sebastián e Turing, os protagonistas de *Sueños Digitales* e de *El delirio de Turing*.

---

<sup>35</sup> “Demência precoce” em tradução livre para o português.

<sup>36</sup> FREUD, Sigmund. *Studienausgabe*. Frankfurt: Fischer, 1982.

<sup>37</sup> NIEDERLAND, William. *The Schreber Case: Psychoanalytic Profile of a Paranoid Personality*. Hillsdale: Analytic Press, 1984.

KITTLER, Friedrich. *Discourse Networks. 1800/1900*. Trad.: Michael Metteer e Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press, 1990.

<sup>38</sup> GELLER, Jay. The Unmanning of the Wandering Jew. *American Imago*, v. 49, n. 2, p. 227-262, 1992.

\_\_\_\_\_. Freud v. Freud: Freud’s Readings of Daniel Paul Schreber’s *Denkürdigkeiten eines Nervenkranken*. GILMAN, Sander et al. (Org.). *Reading Freud’s Reading*. New York: New York University Press, 1994, p. 180-221.

GILMAN, Sander. *Freud, Race and Gender*. Princetown: Princetown University Press, 1993.

### 3.1 O caso Schreber

Nascido em Leipzig, Alemanha, em 1842, Daniel Schreber foi o terceiro de cinco filhos de uma família abastada e com histórico de problemas mentais. Seu pai, Moritz Schreber, era um médico dedicado aos estudos sobre saúde pública, educação infantil e os benefícios de exercícios físicos regulares, temas que o obcecaram ao longo da vida; sua mãe, Pauline Schreber, sofria de nervosismo e variações de humor, enquanto uma de suas irmãs era histérica e seu irmão mais velho cometeu suicídio, em 1877. Estudou direito, casou-se com Sabine Behr e, em 1884, após perder a disputa pelo Partido Conservador para integrar o parlamento alemão, teve seu primeiro colapso nervoso, caracterizado por uma hipocondria aguda que o levou a uma internação de seis meses sob os cuidados do médico Paul Flechsig.

Quase uma década depois, em junho de 1893, Schreber foi nomeado juiz presidente da terceira vara da Suprema Corte de Apelação de Dresden, assumindo o cargo em outubro do mesmo ano e apresentando sintomas como angústia aguda, insônia, alucinações diversas e mania de perseguição. Posteriormente, tentou suicidar-se e voltou a internar-se na clínica dirigida por Flechsig, onde permaneceu por dez anos. Foi declarado incapaz em 1902, decisão mais tarde revogada, o que o permitiu retomar sua convivência com a família, para quem passou a prestar pequenos serviços legais. Após o derrame de sua esposa, em 1907, foi internado pela terceira e última vez, sendo esta internação caracterizada pela depressão, por acessos de raiva e por gestos suicidas, aspectos que perduraram até a sua morte, em 1911<sup>39</sup>.

Como vimos anteriormente, o caso Schreber passou a ser referência nos estudos teóricos sobre a loucura, que tomaram como base o livro por ele escrito durante suas internações, *Memórias de um doente dos nervos* (1903), e os quais apontam para diferentes aspectos e causas de seus delírios, comprovando a riqueza de tal material. Freud, para quem a paranoia é, em suas distintas modalidades, uma doença desenvolvida a partir do recalque dos impulsos homoafetivos, ou em outras palavras, da defesa do indivíduo contra seus desejos homossexuais (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004), parte desse princípio para realizar suas análises acerca das crises paranoicas *schreberianas*. Portanto, é necessário, a partir deste ponto, explicitar melhor como sucedeu e se caracterizou o segundo ataque de nervos de Schreber, quando sua doença começou a assumir forma definitiva.

---

<sup>39</sup> As informações biográficas sobre Schreber foram extraídas do livro *A Alemanha de Schreber: a paranoia à luz de Freud, Kafka, Foucault, Canetti e Benjamin* (SANTNER, 1997).

Iniciada por períodos de insônia advindos de sua dificuldade em se adaptar ao cargo de juiz presidente, a segunda crise paranoica de Schreber marcou-se pela escuta de ruídos que estalavam constantemente nas paredes do quarto dividido com sua mulher, os quais foram associados primeiramente à presença de ratos e, posteriormente, às supostas tentativas de Deus de comunicar-se com ele. Essas alucinações místicas, a principal fonte de suas angústias, eram manifestadas principalmente através de “raios divinos” capazes de falar e questionar suas ações e pensamentos. Surgidos já durante sua internação, esses raios foram interpretados como uma “perseguição celestial”, cujo objetivo final consistia em sua transformação em uma mulher responsável por repovoar o mundo com a prole de seu corpo divinamente inseminado (SANTNER, 1997).

O desejo de emasculação e fertilização por parte de Deus, visto inicialmente como algo abjeto, humilhante e o qual ele não conseguia entender, encontrou a posteriori sua reconciliação, quando Schreber passou a interpretá-lo como uma convocação messiânica para salvar a humanidade da desordem instaurada. Um de seus delírios mais frequentes era o da convicção do fim catastrófico do mundo, do qual ele foi o único sobrevivente. Assim, o que antes era um processo de mudança vergonhoso, ganha uma conotação triunfal dentro do sistema paranoico *schreberiano*, alteração considerada por Freud (1982, apud SANTNER, 1997) um recalque de sua libido homossexual e, até mesmo, uma vontade contida em ser um sujeito do sexo feminino. Nesse sentido, as investigações freudianas passaram a apontar para um possível desejo erótico direcionado do paciente ao seu médico, tomando como base a repentina repulsa que Schreber passou a sentir por Flechsig, figura que o perseguia em alguns de seus delírios, sendo que em sua primeira internação ambos possuíam uma relação marcada por sentimentos amistosos.

Ainda em defesa dessa ideia, Freud argumenta que os indivíduos paranoicos, em geral, não alcançam êxito ao negociar a passagem de sua homossexualidade para além dos toques narcísicos, permanecendo resíduos de um processo inacabado de afirmação heterossexual e negação homossexual que expõe tais pessoas ao “perigo” de ondas intensas de libido homoerótica que, em seu recalque, geram sentimentos de perseguição, pensamento explicado em duas sentenças. A primeira delas seria: “Eu (um homem) o amo (a um homem)”, enquanto a segunda diria: “Eu não o amo, eu o odeio porque ele me persegue”. Ou seja, esse estudo afirma que os delírios de Schreber, nos quais Flechsig aparece como seu algoz ou seu perseguidor, são o resultado de um desejo incubado do paciente pelo seu médico.

Tal pensamento se relaciona à ideia foucaultiana de que um poder exercido por uma figura de autoridade sobre outro indivíduo, este último em condição de inferioridade, não

apenas proíbe, modera e diz não, mas também, a partir de suas negativas, intensifica e amplia o corpo e suas sensações, descobrindo o gozo existente na autoridade simbólica. O discurso, que para Foucault (1999) possui uma exterioridade maléfica e encontra seu poder dentro das instituições, possui um princípio de exclusão — o da interdição —, que nos proíbe de falar tudo em qualquer circunstância, transformando, desse modo, determinados assuntos, como a sexualidade, em objetos de tabu ou em direito privilegiado e exclusivo de alguns sujeitos. Logo, percebe-se, como apontou a psicanálise, que o discurso não é somente o que manifesta ou oculta o desejo, como no caso de Schreber, mas também um objeto de desejo em si mesmo.

Ainda de acordo com Santner (1997), posteriormente essas concepções levaram Freud a cogitar a ideia de uma vontade sexual controlada que Schreber sentia por seu pai dominador, Moritz Schreber, na infância e na adolescência, a qual foi transferida para a figura persecutória de seu psiquiatra, até transformar-se no já mencionado desejo de emasculação. Entretanto, Sigmund Freud (1982, apud SANTNER, 1997) alega que, devido à falta de materiais biográficos disponíveis na época, não lhe era possível aprofundar na vida doméstica da família Schreber, o que o levou a dar menor atenção à relação paterna como uma provável fonte de suas crises paranoicas.

Contudo, Elias Canetti (1995) considera dita abordagem equivocada e, partindo do *Memórias...*(1903), formula a teoria de que religião e poder se entrecruzam nos delírios *schreberianos*, elucidativos de um indivíduo desejoso por ocupar uma posição elevada entre os demais. O autor, para além de destacar o conteúdo, aponta para a forma como os pensamentos foram expostos por Schreber, homem culto, letrado e convencido da importância de seus escritos, vistos como uma espécie de religião criada por ele mesmo e na qual ele era o centro, uma figura humana mais próxima da verdade absoluta que os demais seres e capaz de distender-se, fixar-se e eternizar-se no universo. A eternidade é, nessa perspectiva, algo que o contempla, no qual se sente à vontade e, principalmente, que lhe pertence.

Acerca dos raios divinos que se comunicam com Schreber, Canetti aponta para a vontade de destruição de seu juízo como sendo seu objetivo central, provocando-lhe a insônia e quase um colapso mental, a partir de questionamentos frequentes e invasões em seu corpo. Dessas intervenções participavam também as almas dos mortos cuja purificação não fora concluída, Flechsig e inclusive Deus, mostrando-nos que o sistema paranoico *schreberiano* parece colocá-lo no centro do universo, perseguido por diferentes sujeitos desejosos de seu mal, mas com quem ele mantém contato devido aos seus poderes de vidente, como ele mesmo se intitula, e os quais ninguém nunca possuiu, já que um caso similar ao dele, em que um homem

estabelece comunicação, mesmo hostil, com a totalidade de almas e a onipotência divina, permanecia desconhecido.

Uma comprovação dessa centralidade da figura de Schreber, segundo Canetti, aparece no espaço sideral imaginado pelo alemão, povoado pelos mortos com seus lugares determinados, mas que subitamente sofre uma alteração graças à sua enfermidade. Assim, os espíritos dos defuntos passam a girar em torno dele, atraídos por seu corpo doente, provocando-o e aproximando-se em grande quantidade, na condição de massa. Reunidos ao seu redor, como um “povo” em torno de seu “líder”, eles experimentam um processo de diminuição imediata ao acercar-se ao enfermo, tal qual acontece, ao longo dos anos, com uma multidão, quando ela se reúne junto a seu representante. De tanto ser perturbado pelas vozes do além, Schreber parece tornar-se imune a elas, a ponto de agigantar-se e devorá-las:

[...] o gigante as engole. Elas literalmente o adentram para, então, desaparecerem por completo. Seu efeito sobre elas é aniquilador. Ele as atrai, reúne, reduz e devora. Tudo quanto eram reverte agora em benefício dele, de seu corpo. Não que elas tenham vindo para fazer-lhe algo bom. Sua intenção era, de fato, hostil; originalmente, haviam sido enviadas para perturbar-lhe o juízo e, assim, arruiná-lo. Ele, porém, cresceu em função precisamente desse perigo. Agora, sabendo já domá-las, não é pequeno o orgulho que sente de sua força de atração (CANETTI, 1995, p. 440).

Outra característica de suas *Memórias...* (1903) que aponta a existência de um delírio de grandeza por parte de Schreber, emerge de sua dúbia relação com Deus, capaz de despertar-lhe o sentimento de ser um recipiente no qual a essência divina se acumula pouco a pouco. Essa ideia retesou e imobilizou, durante meses, seus mais mínimos movimentos, e o manteve em constante repouso, uma vez que pequenas movimentações eram capazes de derramar a substância da qual ele acreditava estar cheio. Além disso, há um delírio constante em seu pensamento de que ele é o único sobrevivente<sup>40</sup> da humanidade, algo do qual seu sistema paranoico parece regozijar-se. Schreber afirma ser um ser humano real, enquanto todos os outros, incluindo seu médico, os enfermeiros da clínica e os demais pacientes, eram aparências, “homens feitos às pressas” para confundir-lo, de maneira que sua salvação só foi possível graças aos raios divinos (CANETTI, 1995).

---

<sup>40</sup> Ainda segundo Canetti (Ibidem), Schreber pintava para si mesmo a forma como se havia dado a destruição da humanidade. Considerou a possibilidade de diminuição do calor do sol, a de um terremoto em Lisboa, a de um feiticeiro como causador do fim dos tempos, a de uma epidemia como a peste ter regressado e matado a população mundial, entre outras divagações.



Esses raios, inclusive, possuem uma função ambígua, assim como Deus, ora sendo considerados maléficis, carregados de venenos e outras substâncias pútridas, ora aparecendo desde uma perspectiva divina e protetora. Sua transformação em mulher — anunciada pelos raios, inicialmente rechaçada, porém posteriormente vista como a única maneira de repovoar o mundo inteiramente destruído —, é um exemplo dessa contradição e, ao mesmo tempo, um argumento que reforça a ideia de um sujeito desejoso de poder. Se os delírios *schreberianos* o faziam acreditar ser o único sobrevivente do mundo, ser transformado em um indivíduo com um corpo capaz de gestar a fim de reabitar o planeta passou a ser uma maneira de tornar-se alguém especial. A partir de sua sujeição à vontade divina, Schreber não apenas pretendia, segundo Canetti, cessar os ataques das almas e dos raios maléficis, mas também uma centralidade no mundo.

Como dito anteriormente, a despeito das investidas desses raios, Schreber adaptou-se e continuou sobrevivendo, o que o levou a acreditar, com o passar dos anos, em sua invulnerabilidade, sua imortalidade e sua constituição como corpo celeste, no qual se expressam, concomitantemente, o sentimento de grandeza e perseguição. É perceptível, portanto, como a leitura de Canetti se direciona para a ideia da paranoia não como uma doença resultante da homossexualidade recalcada, mas sim desejosa de poder, nesse caso um poder que se apoia na imagem de um homem redentor e soberano, capaz de salvar a humanidade destruída com seu sacrifício de emasculação, e ao redor do qual tudo e todos giram. Interpenetram no corpo de Schreber os elementos religioso e político, ao mesmo tempo, e com igual intensidade.

Por outro lado, o psicanalista norte-americano William Niederland (1984, apud SANTNER, 1997) passou a refletir, durante a década de 1950, sobre o vínculo existente entre Schreber e seu pai, por meio de algumas passagens delirantes do livro *Memórias...* (1903), em que seu autor relata ataques e deformidades sofridos em seu corpo — como a destruição temporária de suas costelas, a compressão de seu peito, a retirada de seu estômago, a dilaceração intestinal, a abertura do crânio e alguns “milagres ininterruptos” que tinham como alvo principal suas pálpebras —. Tais trechos o levam a relacionar a paranoia *schreberiana* de decomposição corporal com as teorias médicas sobre saúde, higiene, condicionamento físico e educação infantil que Moritz Schreber discorria em publicações feitas ao longo do século XIX e também aplicava dentro de sua casa.

Entre alguns desses princípios, executados diretamente em seus filhos, estavam os procedimentos de limpeza dos olhos, repetidos várias vezes ao dia, os exercícios calistênicos, os aparelhos ortopédicos que controlavam a postura não apenas ao momento de sentar, mas

também nas horas de sono, e a repetição exaustiva de disciplinas no intuito de transformá-las em hábitos desejados e sublimados pelas crianças. Assim, numa tentativa de demonstrar o “núcleo de verdade” das produções paranoicas aqui elucidadas, Niederland (1984, apud SANTNER, 1997) aponta para a aplicação caseira dos métodos científicos de Moritz Schreber<sup>41</sup> como uma das responsáveis pela loucura de seu descendente, a qual foi intensificada a partir da exposição aos cadáveres existentes dentro da casa da família, que também eram objetos de experimento.

Outra ideia ilustrada, dentro dessa perspectiva, é a de que a proximidade e o controle paternal excessivos geravam um ambiente onde se mantinha um sentimento de castração, transformado posteriormente no já referido desejo de emasculação. Porém, de acordo com Santner (1997), diferentes esforços para dar corpo ao que foi chamado de “verdade histórica” por detrás desses delírios persecutórios — nos quais sempre há um agressor vitimando Schreber —, apontam não para a imagem paterna, mas sim para a de seu médico como seu real perseguidor. Renomado neuroanatomista do fim do século XIX, Paul Emil Flechsig foi nomeado catedrático da Universidade de Leipzig e diretor da nova Clínica Psiquiátrica do Hospital Universitário, em 1882, cargo que significou uma mudança histórica nos paradigmas das disciplinas da psiquiatria, dada a sua experiência como anatomista cerebral e a consequente valorização dos tratamentos psiquiátricos cerebrais, em detrimento dos espirituais.

Nesse sentido, e tomando como base os escritos de *Memórias...* (1903) no intuito de apontar para essa negativa influência médica, Santner (1997) afirma que leitores mais recentes do livro assinalam que a angústia da emasculação de Schreber parte da defesa aberta que seu médico fazia da castração, ainda que limitando-a à remoção cirúrgica dos ovários e do útero de mulheres ditas histéricas. Aliás, o excerto: “[...] não tenho a menor dúvida de que o primeiro impulso para o que foi sempre considerado pelos meus médicos como meras “alucinações” [...] consistiu em uma influência emanada do seu sistema nervoso sobre o meu sistema nervoso” (SCHREBER, 1984, p. 22-23), pode ser interpretado como uma evidencia da interferência médica sobre o enfermo.

O teórico alemão Friedrich Kittler (1990, apud SANTNER, 1997) assinala que a “psicofísica” de Flechsig — interessada por pacientes moribundos, dissecação de cérebros e que dispensava para clínicas públicas aqueles doentes que não contribuiriam para suas pesquisas —, entrevistou mais radicalmente nos surtos psicóticos de seu paciente que as

---

<sup>41</sup> Niederland (1984, apud SANTNER, 1997) aponta para alguns indícios de psicopatia em Moritz Schreber, cujo o final da vida foi marcado por crises psicóticas e desejos homicidas.

manipulações mecânicas de seu pai, sugerindo também que possíveis transgressões foram cometidas pelo médico, contra seu dever clínico e em prol de seus experimentos. Baseando-se em um ensaio jurídico anexado ao livro *Memórias...*(1903), Kittler (1990, apud SANTNER, 1997) nos mostra que Schreber interessou-se pela questão do poder psiquiátrico e dos limites da perícia, não só a partir do conhecimento científico, mas também do saber forense, ou seja, indagando-se sobre a participação de médicos no campo dos assuntos judiciais concernentes aos direitos de pacientes internados em condições análogas a dele.

É válido lembrar que, naquele mesmo período, movimentos anti-psiquiátricos surgiram na Alemanha questionando e denunciando os abusos cometidos em internações, e que o próprio Schreber, ao deixar pela segunda vez o hospital, saiu em defesa de seu travestismo [sic.], alegando ser uma mudança que não o impedia de conviver em sociedade e nem significava perigo para outras pessoas. Eric Santner (1997, p. 102) destaca que seu apelo: “[...] aos teólogos e filósofos sugere uma consciência de que as verdadeiras causas e significados de sua doença não apenas são inacessíveis ao olhar neuroatômico [...], mas também de que a própria exposição a esse olhar pode ter contribuído para a sua perturbação [...]”.

A vantagem dessa abordagem reside na possibilidade de perceber que a posse de certos tipos de saber — nesse caso o saber sobre o corpo, seu desenvolvimento e suas funções —, constitui um poder capaz de produzir efeitos traumáticos no sujeito colocado como objeto. Foucault (1999), ao expor os procedimentos que controlam, selecionam, organizam e redistribuem o discurso, aponta inicialmente para os chamados procedimentos de exclusão<sup>42</sup>: como a oposição entre verdadeiro e falso, a separação e a rejeição, e a interdição, sendo este último referente ao fato de sabermos que não temos direito de dizer tudo, em qualquer circunstância, como apontado anteriormente.

Já a separação e rejeição estão atreladas aos indivíduos tidos como loucos, que já na Idade Média tinham seus discursos excluídos, anulados e considerados sem importância, ao mesmo tempo em que outros enxergavam neles uma palavra de verdade, revestida secretamente de alguma razão, mas de qualquer modo, apagada. Hoje, entretanto, o interesse por essas expressões aumentou, fazendo-nos cogitar o fim da nulidade e da separação dos dizeres dos considerados loucos, consideração que se mostra enganosa quando pensamos em todo o aparato de saber usado para decifrar tais palavras, na rede de instituições que permite alguém, como

---

<sup>42</sup> Os outros procedimentos que controlam a produção do discurso são: procedimentos internos (o comentário, o autor e a disciplina), e as condições do seu funcionamento (o ritual, as sociedades de discurso e a doutrina).

médicos e psicanalistas, escutá-las e, concomitantemente, admite que o paciente as retenha ou as diga, colocando-o do outro lado do sistema e mantendo-o como o diferente.

Percebe-se, assim, que ainda há uma separação exercida a partir de modos, linhas e instituições diversas, com efeitos diferentes, e que a vontade de saber, de encontrar um conhecimento específico no discurso dos chamados loucos — como ocorreu na relação entre Flechsig e Schreber, ou nos estudos posteriores de suas *Memórias...* (1903) —, não deixa de ser uma forma de exclusão, afinal: “[...] é sempre na manutenção da cesura que a escuta se exerce” (FOUCAULT, 1999, p. 13). Por último, a oposição entre verdadeiro e falso é o procedimento externo de exclusão, mencionado por Foucault e desenhado desde os poetas gregos do século VI, período em que o “discurso verdadeiro” era pronunciado por alguém de direito, conforme o ritual requerido, que pronunciava a justiça e profetizava o futuro, suscitando a adesão da população e tramando com o destino.

Contudo, com o tempo a verdade se deslocou do ato ritualizado para o enunciado em si, para sua forma e seu sentido, divisão que deu uma configuração geral à nossa vontade de saber, separando o discurso verdadeiro do falso. Assim, durante os séculos XVI e XVII, apareceu uma vontade de saber, sobretudo na Inglaterra, que se antecipava aos conteúdos da época e desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis e classificáveis, impondo ao sujeito cognoscente determinada posição, olhar, função e prescrevendo, assim, o nível técnico do qual os conhecimentos deveriam investir-se para serem considerados verificáveis e úteis. Essa perspectiva mais cientificista do saber acabou considerando, por exemplo, as descobertas da ciência não apenas como um desejo por saberes específicos, mas também, a partir de instituições legitimadoras, enquanto vontade de verdade (FOUCAULT, 1999).

Essa vontade de verdade, igual aos outros sistemas excludentes, se apoia sobre um suporte institucional, sendo reforçada por práticas pedagógicas, sistemas de livros e laboratórios, e reconduzida pela forma como os conhecimentos são aplicados, valorizados, distribuídos e atribuídos na nossa sociedade. É uma espécie de discurso que, diferente daquele pronunciado outrora pelos gregos, não exerce pelo ato ritualístico o poder, mas o coloca em jogo e o deseja, excluindo, interditando e definindo como “loucos” os que procuram contorná-lo ou questioná-lo. Também a interdição e a segregação da loucura se orientam em direção à vontade de verdade, que não cessa de se reforçar, tornando-se mais profunda e incontornável, como aconteceu no caso Schreber — se tomamos como base as teorias elucubradas por Friedrich Kittler (1990, apud SANTNER, 1997) —, estudado ainda em vida em prol de descobertas científicas dentro de um hospital universitário.

Ao contrário das ideias sobre sexualidade recalçada (FREUD, 1982, apud SANTNER, 1997), desejo de poder (CANETTI, 1995), ou influência paterna/médica (NIEDERLAND, 1984, apud SANTNER, 1997; KITTLER, 1990, apud SANTNER, 1997) como causadoras possíveis da paranoia *schreberiana*, o quarto eixo de leitura que procura analisar as crises paranoicas de Schreber parte dos trechos de seu diário que aludem aos judeus (GILMAN, 1993, apud SANTNER, 1997). Partindo desse pressuposto, encontramos, inicialmente, uma fantasia de conspiração política e religiosa na qual membros da Igreja Católica, na tentativa de converter toda a população alemã ao catolicismo, terminam por persegui-lo. Entretanto, eles são substituídos periodicamente pelos judaístas, almas defuntas que tentam repetidas vezes introduzir em sua cabeça “nervos determinantes” responsáveis por mudar sua personalidade.

É perceptível que, em meio aos seus delírios, as figuras persecutórias *schreberianas* variam consideravelmente. Nesse caso, em que os judeus funcionam como algozes, os fragmentos de *Memórias...* (1903) que mais chamam a atenção de Gilman (1993, apud SANTNER, 1997) são os que mencionam a figura do Judeu Errante como o único sobrevivente do mundo, um homem emasculado que precisou ser transformado em mulher para poder gerar filhos e repovoar o planeta. Tal figura nos remete diretamente às alucinações de Schreber com seu próprio corpo, mas também permite a Gilman pensar em um medo alemão de um possível domínio judaico, ideia esboçada quando um: “[...] judeu batizado e eslavófilo [...] queria por meu intermédio eslavizar a Alemanha e ao mesmo tempo lançar as bases da dominação dos judeus [...]” (SCHREBER, 1984, p. 53).

Tal pensamento encontra seu alicerce nos conceitos que a população europeia tinha em relação à superioridade econômica judaica e aos judeus, vistos como pessoas sem morada fixa, em busca apenas de boas transações comerciais. Não suficiente, os homens desse mesmo grupo eram percebidos, pela cultura científica e popular, como sujeitos fétidos, degenerados e saturados de uma feminilidade concebida na qualidade de sensualidade abjeta, pensamento que se deve, ao menos em parte, às fantasias rebuscadas acerca dos efeitos da circuncisão, prática interpretada pelo discurso médico oitocentista como um procedimento danoso ao pênis, conseqüentemente à masculinidade, e propagador de doenças sexualmente transmissíveis (GILMAN, 1993, apud SANTNER, 1997).

Assim, a partir de fragmentos em que Schreber delira sobre o desejo de domínio judaico, acerca de seu corpo emasculado — a princípio renegado —, e a respeito de uma calamidade cósmica na qual seu corpo adocece, aludindo às várias formas de lepra e à sífilis, Sander Gilman, considerado por Santner (1997) um estudioso ousado, elabora uma teoria na qual os delírios

*schreberianos* são entendidos enquanto consequência de um arquivo antissemita e misógino que se construía na Europa durante o século XIX e o XX. Desse modo, é estabelecido um elo entre a visão que inferiorizava judeus e mulheres, difundida ao longo dos anos e defendida por Otto Weininger, em *Sexo e Caráter* (1903), mesmo ano de publicação de *Memórias...*, e o rechaço de Daniel Schreber frente à imagem perturbada na qual se efeminizava e adoecia com enfermidades “transmitidas pelos povos judaicos”:

O sistema paranoico de Schreber [...] usa o vocabulário do antissemitismo científico do fim de século como uma estrutura retórica, para representar sua angústia em relação a seu próprio corpo. Schreber sente-se transmutar de um “belo” ariano masculino num judeu feminizado e “feio” (GILMAN, 1993, apud SANTNER, 1997, p. 131).

Em concordância com essa cogitação, Jay Geller (1992; 1994, apud SANTNER, 1997) comenta, em uma série de artigos, que a crise pela qual passava a Alemanha no final do século XIX, inicialmente econômica, converteu-se em um problema social, uma vez que a grande depressão, cujas angústias eram traduzidas como degeneração, abriu espaço para a prática de novos mecanismos de controle em prol da saúde do corpo político, sendo então transformada em assunto também de médicos e psiquiatras. Logo, os judeus, vistos nessa mesma época como indivíduos errantes, degenerados, doentes e transmissores de doenças, passaram a sofrer com um pensamento antissemita<sup>43</sup> que os culpava pela recessão nacional daqueles anos.

A partir de tais leituras, Santner (1997) desenvolve sua tese a respeito da paranoia *schreberiana*, para ele ocasionada a partir de uma *crise de investidura*, ou nomeação, referente à transferência do poder e autoridade simbólicos, e inteligível apenas quando cotejada junto ao contexto dos problemas e questões gerados por circunstâncias institucionais e políticas emergentes. É sabido, como afirma Pierre Bourdieu (2008) ao tratar sobre a linguagem e o poder simbólico, que a nomeação contribui na constituição da estrutura do mundo, estando também na base das classificações e das lutas de classes sociais, sexuais e étnicas, por exemplo. Por essa razão, para o autor, as ciências sociais devem tomar como objeto de estudo a preocupação com as operações sociais que nomeiam, bem como os ritos de instituição por meio dos quais elas se realizam.

---

<sup>43</sup> Elias Canetti (1995) destaca fragmentos do *Memórias...* (1903) nos quais Schreber afirma a preferência de Deus pelo povo alemão e por seu idioma; enquanto os católicos, eslavos e judeus são percebidos como massas hostis, odiadas pelo simples fato de existirem e, na qualidade de massa, de inata tendência ao crescimento progressivo, feito insetos daninhos.

Nomear ou insultar alguém pertence à classe de ações de instituição e destituição, mais ou menos fundados socialmente, por meio das quais um indivíduo, agindo em nome próprio ou de um grupo, transmite ao nomeado a informação de que essa pessoa possui determinada propriedade. Entretanto, as ofensas têm uma eficácia simbólica reduzida, envolvendo, a rigor, apenas seu autor, enquanto os nomes que contam com um sentido comum, além de nomearem determinada pessoa, atribuindo-lhe e até mesmo impondo-lhe certas características, a cobrem de uma obrigação performática, mantendo subentendida a ideia de que ela precisa portar-se em conformidade com a essência social, a partir de ritos repetidos, que tal nomeação lhe confere<sup>44</sup>.

O sugerido por Santner (1997), a partir dessa perspectiva, é que há uma crise no poder simbólico conferido a Schreber a partir do momento em que ele não se adapta ao novo cargo de juiz presidente da terceira vara da Suprema Corte de Apelação de Dresden e aos rituais por ele exigidos, o que gera seus delírios sistematizados. Para corroborar sua hipótese, o autor estabelece uma linha temporal entre a nomeação à nova função (*Ernennung*), em outubro de 1893, e o seu segundo surto psicótico, em novembro do mesmo ano, quando iniciaram suas alucinações acerca da emasculação (*Entmannung*) e seu sistema paranoico delineou-se mais concretamente. Assim, é afirmado que, em um curto período de tempo, Schreber passou não por uma, mas por duas mudanças simbólicas, em razão de sua transformação sexual imaginária também ser associada a um ato de nomeação.

Suas alucinações acerca do suposto processo de castração, pelo qual deveria passar para repovoar o planeta e salvar a população da desordem do mundo, tiveram início com a epifania de Ariman — um deus inferior que aparece em seus sonhos chamando-o de *luder* —, palavra esta com significado amplo, variante entre ordinário, no sentido de uma figura perdida, prostituta e carne em decomposição, termos relacionados, naquela época, aos homossexuais, às mulheres e aos judeus, figuras pelas quais Schreber foi desenvolvendo certo medo e abjeção, como já vimos. Desse modo, Santner comenta que o segundo enunciado *schreberiano* o faz experimentar o segredo escondido por detrás do primeiro; de que, a partir da segunda denominação, ele vivencia o que a primeira secreta quando a autoridade institucional por detrás dela se encontra em crise: uma podridão interna e estrutural que existe na dimensão da função simbólica.

Essa podridão, ocasionada por uma dependência à qual ele não se acostuma, pela percepção de que seu poder e autoridades simbólicas se fundamentavam na repetição de ritos

---

<sup>44</sup> Esses conceitos serão melhor desenvolvidos adiante, a partir de Bourdieu (2008).

institucionais vistos por ele como idiotizados, é interpretada como decadência, enquanto definhamento crônico do prestígio simbólico que é conferido a Schreber, enquanto seu sistema paranoico a lê de maneira sexualizada e degenerada. As fantasias, já apontadas, do corpo emasculado, agredido e doente, são também representativas de um corpo “contaminado”, pelo qual vazam “toxinas” provenientes do outro lado social — onde habitam mulheres, homossexuais e judeus, sujeitos inferiorizados pela Alemanha oitocentista —, em outras palavras, os *luders* daquela sociedade. A paranoia *schreberiana* nos revela, portanto, não apenas os preconceitos mencionados anteriormente por Gilman (1993, apud SANTNER, 1997), como também expõe a dependência irreduzível que a função simbólica possui de ações performáticas reiteradas.

Santner (1997) conclui que as crises particulares *schreberianas* repercutem as crises sociais e culturais mais amplas da época, e que atravessar tantas fantasias é deparar-se com uma modernidade europeia em crise a partir de suas figuras segregadas. Assim, podemos pensar no corpo íntimo e paranoico de Schreber como representativo de uma comunidade LGBTfóbica, misógina, antisemita, cruel com o adoecimento e que encontra seu ponto de tensão por meio de um processo de *investidura* já não mais funcional a partir da repetição de determinados ritos, mas sim ocasionador de delírios sistemáticos, como a audição de vozes, a visão de figuras inexistentes, a sensação de se ter o corpo emasculado, despedaçado, adoecido e, principalmente, motivador de alucinações concernentes às manias de grandeza e perseguição.

Tendo como ponto de partida todo esse arcabouço teórico, o conceito de paranoia aqui adotado para analisar alguns personagens de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* será o de uma doença caracterizada a partir de uma série de delírios sistematizados, com uma lógica intrínseca própria, multiplicadores de significados do real percebido, não obrigatoriamente agressiva ou capaz de afetar o intelecto do sujeito, além do suficiente para causar-lhe determinadas alucinações, como a mania persecutória e a megalomania. Ela também será interpretada, ao menos nos casos de Sebastián e Turing, levando em consideração a ideia de *investidura*, enquanto que a somatória dos corpos doentes construídos por Paz Soldán será pensada como representativa de uma sociedade em crise, mas na qual seus sujeitos paranoicos são considerados “normais”. Afinal, de acordo com a epígrafe que abre este capítulo, todos nós deliramos, o pensamento por si só é uma maneira de delirar, mas alguns delírios são mais inofensivos que outros.



### 3.2 As paranoias de Sebastián e de Turing e a noção da investidura

Em Sebastián, protagonista de *Sueños Digitales*, são visíveis quatro diferentes manifestações paranoicas ao longo da trama, sendo a primeira delas o delírio celotípico. Casado com Nikki, o pedido de oficialização da união partiu da garota, em uma atitude inesperada, após uma crise de ciúmes manifestada pelo então namorado durante uma festa. No entanto, mesmo depois de receber o que podemos considerar uma prova de amor da companheira, sua postura ciumenta permaneceu, levando-o a cogitar a possibilidade de sua mulher traí-lo com uma colega de faculdade, com seu ex-marido violento ou com seu patrão. A paranoia — que como visto tem esses delírios celotípicos sistemáticos enquanto uma de suas principais características — ganha uma proporção, na mente de Sebastián, capaz de provocar discussões frequentes entre o casal, de fazê-lo persegui-la em determinado momento e de considerar, já ao final da narrativa, sua suposta fuga com Donoso, para quem ela estagia em um escritório.

Segundo Charles Melman (2008), o indivíduo paranoico — em seu egocentrismo distintivo, em seu desejo de se sentir superior — está convencido de que é enganado por seu/sua cônjuge. Assim, ele se nutre da necessidade de se afirmar como sendo o melhor, o essencial, o único suporte de amor possível na vida da outra pessoa, sentindo-se perseguido por outros sujeitos que, em sua mentalidade, ameaçam sua hegemonia amorosa. Porém, ao mesmo tempo, nessa perseguição aos que interpreta na condição de seus inimigos, termina por acossar também o seu objeto de desejo<sup>45</sup>, ações que, em sua totalidade, reivindicam uma vontade de ser reconhecido enquanto autoridade superior na vida do próximo.

O comportamento instável e explosivo desse personagem se assemelha, em alguns pontos, aos das pessoas com Síndrome de Borderline, caracterizada, principalmente, por afetar o emocional daqueles que dela padecem. De acordo com Ana Beatriz Silva (2010), os indivíduos *border*, como comumente são chamados, são seres intensos, experienciadores de uma hiperatividade afetiva que os leva a ações impulsivas — como brigas conjugais constantes, acessos de raiva e desejo de controle —, todas elas realizadas com o intuito de evitar o abandono do qual temem, e mais comuns em sujeitos descendentes de famílias desajustadas, como é o caso de Sebastián, que não vê o pai há anos e possui uma relação distante, tanto com a mãe, quanto com a irmã. Não suficiente, em alguns casos, essa síndrome pode chegar a níveis mais

---

<sup>45</sup> Do mesmo modo, Moreira e Peixoto (2010) comentam sobre essa característica dos paranoicos, como vimos ao início deste capítulo.

extremos e gerar no enfermo disfunções cognitivas, como a dissociação da realidade e a mania persecutória.

A ideia de ser frequentemente perseguido é a segunda característica, e outro ponto forte da paranoia do protagonista de *Sueños Digitales*. Pouco depois de iniciar seus trabalhos de digitalização fotográfica para o governo de Montenegro, Sebastián passa a sentir-se seguido enquanto volta para sua casa, escutando passos atrás de si, e desenvolvendo suposições — traço típico dos paranoicos — de que seus perseguidores poderiam ser tanto funcionários da segurança governamental querendo garantir sua fidelidade à causa de reconstruir a imagem presidencial, quanto jornalistas ou curiosos cientes de seu serviço na Ciudadela e dispostos a revelá-lo para toda a população. Em outro momento, o personagem sofre com mais delírios de perseguição, desconfiando dos carros que passam pela rua ou dos olhares dos passageiros do ônibus no qual está, sensação que se mantém mesmo quando chega a sua casa.

Esse pensamento de que o perseguem se expande, fazendo-o desconfiar, a partir de frases soltas, que seus amigos sabem a espécie de serviços que presta para o governo nacional. A pergunta: “— Muito trabalho na Ciudadela, ah?” (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 202)<sup>46</sup>, feita por Alissa, é interpretada por Sebastián como insinuante, colocando-o em posição defensiva e gerando, ademais, a paranoia de que pode existir uma conspiração contra ele. Para o paranoico, nada é por acaso, o azar não existe e tudo possui uma ou mais explicações. Um ínfimo barulho, vislumbre ou olhar, bem como um questionamento qualquer, ganham conotações diversificadas a fim de fazê-lo depreender e dominar, por mais assustadora que possa ser, a verdade da situação que supostamente o ameaça e se esconde por detrás de uma verdade aparente, como afirma Bersani (1989).

O medo de ser perseguido parece encontrar sua raiz nas câmeras postas em toda a Ciudadela — comparadas a olhos camuflados —, especialmente na que se encontra em sua sala de trabalho, no subsolo do prédio. Desde o primeiro momento em que adentra o edifício e percebe a vigília mecânica ali existente, Sebastián demonstra seu incômodo e sua insatisfação com o que, para ele, é uma medida de segurança exagerada. Posteriormente, sua mentalidade paranoica o faz olhar desconfiado para o aparelho que o vigia e testá-lo, e em um movimento igualmente paranoico, o narrador de *Sueños Digitales* passa a duvidar da eficiência das câmeras e a suspeitar da existência de uma câmera outra, invisível, ao passo que a aparente seria apenas uma distração:

---

<sup>46</sup> “— Mucho trabajo en la Ciudadela, ¿ah?”

De tempo em tempo olhava a câmera focando-o desde uma esquina do teto, onde uma aranha de patas grandes havia tecido sua teia, e se perguntava se o olhavam por detrás desse olho embaçado e inquisitivo. Às vezes havia subido a uma cadeira e coberto a objetiva com um pano amarrado com uma cinta, e ninguém lhe havia dito nada. Talvez não se incomodavam em filmá-lo, sabiam que só a presença do aparelho tinha suficiente poder dissuasivo. Ou talvez, enquanto simulavam controlá-lo com essa câmera, em realidade o filmavam desde outro lugar, um ponto invisível no cômodo, um olho camuflado entre as costas calcárias da parede. Não devia incomodar-se (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 151-152)<sup>47</sup>.

Christian Ferrer (1996), ao tratar sobre a violência técnica que certos sistemas de luz, descarregados cotidianamente sobre nós, exercem em nossos sentidos da vista, defende a ideia de que a exposição intensa de imagens às quais somos submetidos por meio de publicidades, televisores e computadores — hoje em dia se incluiria nesse grupo outros dispositivos móveis como celulares e tablets —, mais que dar-nos opções de coisas para olhar, direcionam e violentam nossos olhos. A partir de uma prévia vontade humana de ver, essas redes midiáticas e informáticas fixam o visível em um mesmo enquadre, direcionando inúmeros olhares a um único lugar, invisibilizando o inconveniente, atrofiando certos modos de enxergar e caracterizando-se por ser apenas um mundo em forma de réplica.

Assim, nossa visão acaba sendo orientada em direção a essas imagens, e de certo modo, cegada, uma vez que há uma privação sensorial, uma “proibição” de ver outros objetos dadas as crescentes força e expansão dessas máquinas visuais, capazes de estender-se até onde suas forças as permitem e juntando-se, em determinados momentos, a instituições e poderes que potencializam seu impulso. Ainda de acordo com o autor, aceitamos os tecnicismos da cidade moderna por comodidade e por eles nos oferecerem uma porção diária de ilusão proclamadora de uma modernidade que, se até então não chegou, chegará a todo custo — mesmo que não saibamos exatamente o que isso significa —. Para além do “mar de imagens” já mencionado, Ferrer cita as bombas atômicas, a estrutura agressiva da cidade em si, que nos mata e invisibiliza com suas construções desenfreadas em nome de um progresso eufórico — combatido, séculos antes, pelos *ludistas* —, assim como as câmeras de vigilância, no valor de elementos do que ele chama de violência técnica.

---

<sup>47</sup> De rato en rato miraba a la cámara enfocándolo desde una esquina del techo, donde una araña de patas largas había tejido su tela, y se preguntaba si lo miraban detrás de ese ojo empañado e inquisitivo. A veces se había subido a una silla y cubierto el objetivo con un pañuelo amarrado con una liga, y nadie le había dicho nada. Quizás no se molestaban en filmarlo, sabían que la sola presencia del aparato tenía suficiente poder disuasivo. O quizás, mientras simulaban controlarlo con esa cámara, en realidad lo filmaban desde otro lugar, un punto invisible en la habitación, un ojo camuflado entre las costras calcáreas de la pared. No debía molestarse.

Pensadas como formas de controle, as câmeras de vigilância, hoje em dia aparatos comuns em ônibus, prédios, casas, clubes e outros estabelecimentos, sendo também facilmente encontradas em ruas e avenidas, demoraram quase duzentos anos para aperfeiçoarem-se, desde os primeiros experimentos até a criação daquelas que possuem uma gravação de alta resolução. Nesse sentido, a cidade por nós vista em fragmentos de televisão, de computador ou de publicidade nos observa a todo instante por meio de tais objetos atentos e detalhistas, que nos violentam com sua vigília incessante e os quais, para uma mente paranoica como a de Sebastián, o vigiam mesmo quando ele se encontra em sua casa. Há um processo de transferência nos delírios desse personagem, pois é como se o sistema de câmeras da Ciudadela, descrito como: “[...] um olho reluzente vigiando os movimentos das [...] pessoas que acabavam de entrar em seu raio de ação” (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 111)<sup>48</sup>, se transpusesse para os olhos dos transeuntes, o movimento dos carros ou um barulho qualquer, como vimos acima.

Ao final de *Sueños Digitales*, a paranoia como delírio de perseguição de seu protagonista se potencializa, e a realidade passa a sofrer certas dissociações, o que seria a terceira característica de seu sistema paranoico. Quando chega à sua casa e encontra, digitalizadas, todas as fotos nas quais posa ao lado de Nikki, mas com sua imagem apagada, Sebastián apalpa o próprio corpo na ideia de garantir que realmente existe e não se tornou um ser digital, como os que ele mesmo criou. Não suficiente, Isabel, sua superior dentro da Ciudadela, repentinamente deixa de trabalhar no local, assim como sua esposa desaparece do apartamento onde ambos viviam, levando suas roupas e deixando no sofá o que poderia ser uma marca de sangue.

A partir daí, surgem mais desconfianças e suposições por parte do personagem, não convencido de que sua chefe tirou um período de férias, como lhe é informado, e de que sua mulher optou por deixá-lo após as constantes brigas do casal, imaginando-as enquanto vítimas desaparecidas pelo governo totalitário de Montenegro. Além disso, sua casa e a de sua vizinha, a Mamá Grande — nome que faz referência direta a uma obra de García Márquez<sup>49</sup> —, desaparecem como se fossem objetos pré-fabricados carregados na traseira de um caminhão, deixando para trás somente os lotes de um terreno vazio. Do mesmo modo, os adolescentes que naquela região viviam parecem ser substituídos por outros jovens desconhecidos, dando a Sebastián a ideia de que tudo em sua vida é irreal.

---

<sup>48</sup> “[...] un ojo reluciente vigilando los movimientos de las [...] personas que acababan de entrar en su radio de acción.”

<sup>49</sup> *Os funerais da Mamã Grande*, lançado originalmente em 1962.

Como quarta e última característica de seu delírio, o personagem escuta uma voz gritar seu nome e, amedrontado, corre e atira-se da *Puente de los Suicidas*. A realidade e as pessoas, sempre digitalizáveis aos seus olhos e pelo seu trabalho, invadem seu sistema cognitivo já debilitado pela paranoia de ciúmes e de perseguição anteriormente mencionadas, gerando em sua mente alucinações visuais e auditivas. É válido ressaltar, neste momento, que todos esses aspectos são centrais nas mentalidades paranoicas, sendo os dois últimos raros e vistos apenas em casos extremos, como apontado por Moreira e Peixoto (2010). As manifestações paranoicas de Sebastián — em especial a persecutória e os delírios visuais e auditivos que o acometem ao final da narrativa — não significam, entretanto, que o personagem não esteja, de fato, inserido em um contexto político-social complexo, no qual domina um governo pouco democrático e corrupto dentro de uma cidade com sérios problemas sociais, como já abordamos na segunda seção do primeiro capítulo desta dissertação, ao tratar da caótica Ríó Fugitivo. O governo de Montenegro mostra claramente, ao longo da narrativa, sua capacidade de ser violento, de forma que os desaparecimentos de Isabel e Nikki, nunca esclarecidos, deixam em aberto os finais de tais personagens, reforçando a possibilidade de que elas tenham, realmente, sido vítimas de um Estado opressor.

Ainda que Sebastián seja um homem naturalmente ciumento e afetado por uma paranoia persecutória a partir das câmeras instaladas na Ciudadela, nos parece pertinente pensar na potencialização desses delírios como algo ocasionado, também, pela pressão psicológica por ele sofrida a partir da investidura que lhe atribuem. Como sabido, a força das expressões não reside nas palavras em si, dependendo de uma série de fatores extralinguísticos para conseguir exercer poder e autoridade sobre outro indivíduo. Retomando os conceitos de Pierre Bourdieu (2008), nomear ou insultar alguém, sendo o primeiro ato possuidor de maior força que o segundo, fazem parte de uma classe de ações de instituição e destituição mais ou menos fundadas socialmente, por meio das quais um sujeito, agindo em nome de todo um grupo ou por si só, transmite ao nomeado a ideia de que ele possui determinadas propriedades, atribuindo-lhe ou até mesmo impondo-lhe certas características e cobrindo-lhe de uma obrigação performática, a qual deixa subentendida a necessidade de portar-se de acordo com a essência social que lhe foi dada, a partir da repetição de determinados ritos. Em *Sueños Digitales*, lemos que:

— Não pense que não tentamos. Conseguimos uma ou outra [foto] muito boa, mas no geral há cores que não combinam, ou se percebe a sombra que deixa a figura desaparecida. Então nos ocorreu, há que dar a César o que é de César. Se podemos

contratar Picasso, para que nos conformarmos com um pintor ruim (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 43)<sup>50</sup>?

Entretanto, para que os processos de ser nomeado e performar de acordo com a nomenclatura dada, sejam depreendidos e aceitos por quem a recebe, é necessário que a nomeação seja proferida por um locutor cuja posição social lhe confira determinada força, por uma autoridade capaz de revestir a linguagem de poder, como um antigo sacerdote carregando seu cetro. Esse indivíduo, ademais, costuma falar não apenas por ele mesmo, mas por todo um grupo, funcionando na qualidade de porta-voz de uma comunidade, agindo sobre coisas e pessoas a partir de uma autorização que lhe foi previamente dada por outros agentes. Portanto, um enunciado com intenção performativa se condena ao fracasso quando pronunciado por um sujeito que não disponha de poder suficiente para proferi-lo, ou não se mostre o mais indicado para emitir as palavras determinadas (BOURDIEU, 2008).

Ainda assim, o êxito do que Bourdieu chama de magia social se subordina não somente ao locutor, mas à confluência de um sistemático conjunto de condições interdependentes que compõem os rituais sociais. Há, nesse sentido, uma relação intrínseca entre o discurso proferido, quem o pronuncia e a instituição que lhe permitiu pronunciá-lo. Com relação a esse último elemento, pode-se dizer que ele realiza um trabalho a fim não apenas de fazer com que a pessoa nomeada compreenda o discurso a ela dirigido, mas o reconheça enquanto legítimo e exerça seu efeito esperado. Desse modo, o pronunciamento da nomeação deve ser, também, realizado em uma situação legítima, perante receptores legítimos e enunciado em formas sintáticas e fonéticas igualmente legítimas.

Essas condições formais da manifestação pública da autoridade, conhecidas como litúrgicas e que incluem, por exemplo, a etiqueta das cerimônias, o código dos gestos e o ordenamento oficial dos ritos, constituem somente o elemento mais visível desse complexo sistema de condições do qual fazem parte, ademais, aquelas produtoras do reconhecimento desse ritual. Nesse sentido, a linguagem soberana, para exercer poder em outro indivíduo e fazê-lo aceitar a nomeação a ele dada, governa sob a condição de colaboração do governado, baixo uma cumplicidade fundada em um desconhecimento, em uma ignorância, os quais são o princípio constituinte de toda e qualquer autoridade. Como afirma Bourdieu:

---

<sup>50</sup> — No crea que no lo hemos intentado. Hemos conseguido una que otra [foto] muy buena, pero en general hay colores que no cuajan, o se nota la sombra que deja la figura desaparecida. Entonces se nos ocurrió, hay que darle al César lo que es del César. Si podemos contratar a Picasso, ¿para qué conformarnos con un pintor de brocha gorda?

A eficácia simbólica das palavras se exerce apenas na medida em que a pessoa-alvo reconhece quem a exerce como podendo exercê-la de direito, ou então, o que dá no mesmo, quando se esquece de si mesma ou se ignora, sujeitando-se a tal eficácia, como se estivesse contribuindo para fundá-la por conta do reconhecimento que lhe concede (BOURDIEU, 2008, p. 95).

Nomear alguém significa, portanto, investir o sujeito de determinados atributos — investidura essa, como a de deputado, a de presidente ou a de qualquer outra ocupação — que sancionam uma diferença, preexistente ou não, tornando-a conhecida e reconhecida pelo agente investido e pelos demais. Desse modo, deve-se levar em consideração o poder de eficácia simbólica próprio dos ritos de instituição, capaz de (agir) sobre o real ao (agir) em cima da representação do real, como é possível de ver, por exemplo, na transformação representacional dos demais agentes sobre a pessoa investida, o que modifica, sobretudo, os comportamentos adotados em relação a ela, geralmente mais respeitosos. Não sendo o bastante, a investidura se mostra eficaz também ao modificar a imagem que o investido faz de si mesmo e os comportamentos por ele adotados, interpretados como obrigatórios para a adequação ao novo cargo.

Percebe-se que tal ação, ao dar um nome, uma identidade a alguém, ao atribuir-lhe uma essência e uma competência, impõe seus limites, dizendo ao nomeado quem ele é e, conseqüentemente, quem não é, a pessoa que ele deve ser e, por lógica, a que não deve ser, ideia resumida na sentença: “Torne-se o que você é”. Como afirmado acima, para Bourdieu, a investidura exige, mesmo indireta ou inconscientemente, que o sujeito se adapte aos novos postos e ao entorno social a partir de uma certa postura e de ritos repetidos, cobrindo-lhe de uma ação performática conforme a essência social que a nomeação lhe confere. Mas, quando dita adaptação não acontece, o indivíduo está passível a desenvolver algumas características paranoicas, como as alucinações visuais, as auditivas e a mania de perseguição — como vimos acontecer com Schreber, no plano real (SANTNER, 1997), e com Sebastián, no ficcional —.

Por meio dessa ideia de investidura, é possível estabelecer algumas relações com as crises paranoicas do protagonista de *Sueños Digitales*. Como consta em excerto colocado acima, em sua primeira conversa com Isabel, o trabalho de digitalização fotográfica de Sebastián é equiparado ao de Picasso na pintura e, posteriormente, lhe é afirmado que os integrantes do governo estão surpresos e satisfeitos com a qualidade de suas alterações digitais. Essas ações, a de comparar e a de elogiar, ainda que realizadas sob a ausência de uma situação e de receptores legítimos, como a nomeação exige, e mesmo não sendo uma nomeação em si,

no sentido da teoria trabalhada por Bourdieu (2008), são feitas por Isabel, sua superior, uma mulher com poder suficiente para isso e respaldada por uma instituição, neste caso o governo de Montenegro.

Além disso, são esperadas do personagem determinadas ações constantes, como uma dedicação semi-exclusiva ao seu novo cargo, alterações de incontáveis fotos em uma sala escura e isolada, bem como uma postura discreta no que se refere ao que acontece dentro do prédio onde passa a trabalhar. Não suficiente, ao ser nomeado como o editor fotográfico responsável pela reconstrução da imagem do presidente do país e, mesmo sabendo que os retoques digitais realizados na Ciudadela não fazem parte de um projeto inocente, Sebastián se mantém à margem dos planos governamentais, sendo repreendido ao questionar Isabel sobre o destino e o objetivo de suas fotografias alteradas, mostrando-nos que o ato de investidura depende, também, e como já explicitado, da ignorância do sujeito investido.

Em meio à confiança nele depositada, tendo em vista que é o maior responsável pelos retoques sobre a imagem de Montenegro, o personagem de *Sueños Digitales* ignora a gravidade da trama da qual aceita ser parte por conseguir o reconhecimento profissional pelo qual ansiava. Porém, ao não adaptar-se totalmente ao novo cargo de editor fotográfico e à pressão dele advinda, tem sua paranoia potencializada, oscilando entre o sentimento de poder que essa atividade lhe confere, a culpa que o consome e o faz estilizar as fotos com sua assinatura — um “S” escondido a fim de, em algum momento, ser descoberto — e, contraditoriamente, o medo de ser perseguido, exposto ou eliminado pelos seus atos, o que o leva a um destino trágico. Assim, o personagem do romance de Paz Soldán é afetado por uma violenta crise de investidura similar à sofrida por Schreber, como defende Eric Santner (1997).

Em *El delirio de Turing*, contudo, a ideia da investidura cotejada juntamente à da crise paranoica se faz de maneira mais evidente e, ao mesmo tempo, distinta. O personagem Miguel Sáenz — antigo criptoanalista da Câmara Negra do governo de Montenegro, agora relegado e posto no subsolo do prédio — teve seus tempos áureos durante a ditadura de décadas passadas, quando decodificava as mensagens criptografadas dos opositores do presidente, permitindo que essas pessoas fossem capturadas, presas, torturadas e, muitas vezes, assassinadas. Seu aparente talento em decodificar os recados entre os grupos ditos de esquerda rendeu-lhe, ainda no início de sua carreira, o apelido de Turing, pelo qual todos os demais funcionários governamentais passaram a chamá-lo, deixando seu real nome no esquecimento e fazendo com que Sáenz acreditasse possuir uma importância dentro do sistema em que se inseriu.



Alan Mathison Turing (1912–1954) foi um matemático, lógico, criptoanalista e cientista de computação nascido em Londres, reconhecido mundialmente por ter assumido um papel importante na derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, ao trabalhar para a inteligência britânica. Chamado pelo exército de seu país para decifrar os códigos emitidos pela Enigma, máquina alemã até então considerada imbatível, Turing, juntamente com uma equipe por ele liderada, trabalhou na construção de outro equipamento, chamado “A Bomba” e capaz de identificar os pontos fracos da codificação inimiga. Assim, foi possível quebrar os códigos alemães, revelar a posição de suas tropas, atacá-los e, aos poucos, vencê-los, encurtando consideravelmente a guerra. Porém, mesmo com a sua importância para o desfecho desse conflito bélico, tais informações permaneceram em segredo até os anos setenta, e as técnicas usadas para a decodificação das mensagens nazistas foi levada a público apenas em 2013<sup>51</sup>.

Outro de seus principais feitos foi a criação da Máquina de Turing, um aparelho hipotético que poderia mudar de função de acordo com a necessidade, tendo como base de seu funcionamento um número de cálculos em sistema binário apto a definir e resolver problemas mediante uma sequência de etapas. Dessa hipótese surge a lógica do algoritmo e do que conhecemos sobre a computação moderna e, por isso, hoje em dia Alan Turing é conhecido como o pai da computação. No entanto, o cientista, por ser gay, sofreu perseguições do governo inglês, perdeu seu emprego, faliu e, em uma crise depressiva, ingeriu uma maçã envenenada com cianeto, morrendo aos 41 anos de idade. Anos depois, em 2009, o então primeiro ministro do Reino Unido, Gordon Brown, pediu desculpas públicas em nome do governo britânico, por Turing e outros milhares de homens homossexuais terem sido condenados por leis preconceituosas e tratados de maneira terrível, e em 2017, uma lei que levou seu nome cancelou a condenação dos que foram perseguidos pela legislação homofóbica<sup>52</sup>.

É interessante observar como Edmundo Paz Soldán joga com a figura desse lendário personagem. Se o verdadeiro Turing foi o criador de um sistema computacional incipiente e o responsável por deter a expansão de um governo totalitário a partir da criptografia, o protagonista de *El delirio de Turing* é um homem incapaz de aderir à tecnologia dos computadores e que, ademais, usou justamente da análise de códigos criptografados para ajudar um sistema ditatorial a permanecer no poder. Não apenas isso, o personagem do livro, casado

---

<sup>51</sup> No ano seguinte foi lançado o filme *O jogo da Imitação* (2014), que conta a história de Alan Turing e foca, principalmente, na construção de “A Bomba”.

<sup>52</sup> As informações biográficas sobre Alan Turing foram retiradas dos artigos de CARRERA (2015) e REDAÇÃO GALILEU (2018).

com uma mulher, em uma obediência e admiração quase cegas por Albert, permitia que este lhe provocasse sexualmente, aproximando o rosto e os lábios em uma espécie de jogo velado cujo objetivo consistia em ver até onde iria a submissão do subordinado por seu chefe. E ainda que nunca tenham chegado a manter uma relação homoafetiva, uma vez que, ao contrário do real Turing, não lhe atraíam os homens, o criado por Paz Soldán chega a sentir-se decepcionado ao se dar conta de que não aconteceria nada entre ele e seu superior.

Pois bem, no que se refere à ideia de investidura (BOURDIEU, 2008), é possível perceber que, ao ser nomeado o Alan Turing boliviano — principal criptoanalista do país e responsável por ajudar Montenegro e seus aliados na dissolução de quaisquer células opositoras durante a ditadura de décadas passadas —, Miguel Sáenz foi investido de atributos, responsabilidades e de uma obrigação performática repetida que inclui a postura, a vestimenta, a rotina de trabalho e a criptoanálise de todas as mensagens que chegavam a ele, por exemplo. Essa nomeação, dada por Albert, o mesmo chefe que o provocava sexualmente, não é uma simples comparação — como a de Sebastián a Picasso —, uma vez que chega a alterar o nome do personagem. Porém, assim como acontece com o protagonista de *Sueños Digitales*, tal nomeação é feita por alguém com poder para tal, legitimado por uma instituição governamental e, mesmo sendo proferida informalmente, fora de uma situação e sem a presença de interlocutores legítimos, é reforçada pela maneira diferenciada com a qual os companheiros de trabalho de Turing o tratam, apresentando, então, força suficiente para investi-lo de determinado poder.

No entanto, enquanto a paranoia de Sebastián se caracteriza, em seus diferentes aspectos, por ser violenta e potencializada devido à não adequação do personagem ao seu novo cargo — à investidura a ele atribuída —, a de Turing se apresenta como não agressiva, ocasionada justamente por uma adaptabilidade ao posto que ocupa e com dois traços determinantes: a megalomania e a multiplicação dos sentidos do real percebido. Quanto à primeira, é possível dizer que, após anos acreditando ser um exímio criptoanalista, ocupante de um lugar importante no governo nacional, o protagonista de *El delirio de Turing*, ao final da narrativa, descobre que sua personalidade passiva, submissa, bem como sua postura imune aos vaivéns políticos, foram essenciais para que lhe fossem dadas mensagens criptografadas forjadas pelo próprio governo nacional, as quais lhe faziam sentir-se útil para determinada causa e não questionar as consequências, ou sentir remorso, por seu trabalho.

Essas escritas codificadas, que inventavam conspirações antigovernamentais, eram colocadas em jornais e, quando descobertas pelo personagem, serviam de motivo para a

ditadura de Montenegro acusar e condenar algum grupo opositor contra o qual não tinha provas contundentes para levar a julgamento e à prisão. Desse modo, percebe-se que Turing, ao assim ser nomeado, passou a acreditar ser talentoso como o homônimo inglês e, de certo modo, a agir como tal quando, na verdade, foi apenas um objeto usado por Albert para que o sistema ditatorial de então pudesse justificar seus crimes:

— Sinto muito, senhor Sáenz. Todas as mensagens que o senhor decifrou, Albert as tirou de um manual da história da criptoanálise. Não será difícil provar isso. Capítulo um, um código de substituição monoalfabética. Capítulo dois, um código de substituição polialfabética... Na verdade, nem o senhor nem este edifício tiveram mais razão de ser que a de ocultar quão sinistra podia ser a ditadura de Montenegro na hora de dar conta dos seus inimigos. A inércia permitiu que o senhor siga aqui e este edifício continua funcionando uma vez acabadas as razões que deram origem à sua existência. Acredite em mim, senhor Sáenz, entendo quão difícil é tudo isto para o senhor. Me entenda, é também difícil para mim. Depois de me inteirar de tudo isto, o senhor acredita que é fácil para mim seguir aqui (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 270)<sup>53</sup>?

Acreditar-se mais importante do que realmente foi é uma mania de grandeza visível, também, em seu plano pessoal. A filha de Turing, Flavia Sáenz, de quem ele não é muito próximo, é uma *hacker* adolescente mais talentosa que o pai na arte da criptoanálise, sendo chamada pela Câmara Negra para ajudar a combater os ataques de Kandinsky; sua esposa, Ruth Sáenz, uma historiadora e professora universitária, quem lhe apresentou a ciência da criptografia, arrependida de ter sido beneficiada pelo governo de Montenegro, denuncia os crimes do marido para o juiz Cardona, enquanto sua amante, Carla, o vê como uma garantia financeira, alguém disposto a aceitar sua prostituição e manter seu vício em drogas. Portanto, percebe-se que a vida de Turing, seja como criptoanalista, pai, marido ou amante, mostra-se cercada de equívocos ou mentiras, e que sua ideia de ser um homem de importância não corresponde à verdade. Sua realidade, assim, é delirante, como nos aponta o próprio título da obra.

Pierre Bourdieu (2008), ainda sobre a ideia da investidura, nos lança um questionamento que se aplica a Sebastián e, principalmente, a Turing: não seria a ação de investir e instituir

---

<sup>53</sup> — Lo siento, señor Sáenz. Todos los mensajes que usted descifró los sacó Albert de un manual de la historia del criptoanálisis. No será difícil probar eso. Capítulo uno, un código de sustitución monoalfabética. Capítulo dos, un código de sustitución polialfabética... En realidad, ni usted ni este edificio tuvieron más razón de ser que la de ocultar cuán siniestra podía ser la dictadura de Montenegro a la hora de dar cuenta de sus enemigos. La inercia permitió que usted sigue aquí y este edificio continúa funcionando una vez acabadas las razones que dieron origen a su existencia. Créame, señor Sáenz, entiendo cuán difícil es todo esto para usted. Entiéndame, es también difícil para mí. Después de enterarme de todo esto, ¿usted cree que me es fácil seguir aquí?

determinado sujeito um ato cuja principal função é dar uma aparência de sentido, uma razão de ser para o ser humano, retirando-o da insignificância e justificando sua existência? Ao serem nomeados para cargos de importância para o governo nacional, mantidos à parte de suas reais funções dentro do sistema no qual se inseriram e elogiados pelos serviços prestados, ambos os personagens encontram, por pouco tempo ou durante anos, um porquê para suas vidas. Porém, tanto o protagonista de *Sueños Digitales* quanto o de *El delirio de Turing* sucumbem, a partir de diferentes formas e intensidades, à paranoia potencializada ou gerada por essa mesma investidura, encontrando cada um o seu final trágico: o suposto suicídio ou o assassinato.

Quanto à segunda característica do sistema paranoico do protagonista de *El delirio de Turing*, a multiplicação dos sentidos do real percebido, daquilo que é visível em seu dia a dia — traço também encontrado em Sebastián, como vimos anteriormente —, percebemos que, para Turing, nada do que encontram seus olhos é o que é. Tudo se transforma em código, símbolo ou metáfora, escondendo por detrás de si uma mensagem outra que precisa ser revelada, como se pode observar, por exemplo, quando o personagem entra no prédio onde vive sua amante e começa a questionar-se, a partir da simples progressão numérica apresentada pelos botões do elevador, se seria possível esconder, ali, uma mensagem secreta. Tal ideia, impensável para os não paranoicos, se faz comum na mentalidade do personagem criado por Paz Soldán, para quem, nos lugares mais inócuos, é possível encobrir qualquer coisa.

A desconfiança excessiva, característica de Sebastián e Turing, estabelece diálogo não apenas com a paranoia em seu sentido psicanalítico, mas também com o significado do termo dentro do que Ricardo Piglia (1991) denominou *ficción paranoica* — uma espécie de romance policial focado não no assassino, ou no detetive, mas sim na vítima —, na qual seus personagens se sentem ameaçados, deliram em suas interpretações da realidade e empreendem investigações perigosas<sup>54</sup>. Para cunhar essa expressão, o escritor argentino colocou em debate duas questões que permeiam todo seu seminário, sendo a primeira delas a convivência entre diferentes gêneros literários — como é possível vislumbrar em autores como Philip K. Dick e Jorge Luis Borges —, e a segunda referente à relação entre narração e enigma, ou seja, ao fato de ser possível contar uma história e deixar, dentro dela, um vazio, algo a ser relatado.

Sobre o primeiro tópico, o autor afirma que o gênero policial é o único que vimos nascer, tendo sido inaugurado por Edgar Allan Poe, também escritor de ficção científica, no ano de 1841, a partir do cavalheiro Dupin, que por meio de seu papel de detetive, questiona a

---

<sup>54</sup> Cabe lembrar que a paranoia é, segundo Amaral (2005), algo comum também aos enredos de ficção científica contemporânea.

onipotência do narrador e inaugura a aparição do ponto de vista dentro da história. Assim, a figura detetivesca é aquela que encara o processo narrativo como um trânsito do não saber ao saber, colocando em xeque os conhecimentos daquele que narra e caracterizando-se, ademais, por mover-se em um espaço duplo: entre a sociedade criminal e a institucional. Isso significa dizer que o detetive não faz parte do grupo dos delinquentes e tampouco da inteligência do Estado ou de organizações legais, não mantendo, muito menos, relações com a instituição familiar e sendo, portanto, um personagem social.

Ainda segundo Piglia, o que Poe fez ao criar o detetive foi variar uma longa tradição — a do relato de investigação, iniciada por Sófocles a partir do livro *Édipo Rei*, escrito por volta de 427 a.C. No entanto, com essa variedade, criou-se um personagem original dentro de um gênero igualmente novo — o policial —, o qual desde então esteve ligado ao mercado, expondo problemas derivados da tensão entre a alta cultura e a cultura de massas — ponto em que não nos aprofundaremos por não ser nosso objetivo —, e transformando em tema um problema técnico de qualquer narrador: o de não saber o que acontecerá em seguida, o do mistério, o do suspense, o do segredo. Não suficiente, esse mesmo gênero possui uma relação direta com o surgimento da sociedade massificada, da multidão do centro urbano, onde o Outro, anônimo, pode ser um criminoso que se esconde em meio a tantas pessoas.

A hipótese do autor, dentro de seu ensaio, é a de que o gênero policial criado por Edgar Allan Poe sofria, na década de noventa, um processo de transformação, combinando-se com outros gêneros e permitindo-nos falar sobre a *ficción paranoica* mencionada acima, focada nas vítimas e conceitualizada a partir de dois elementos principais: o imaginário constante da ameaça, do(s) inimigo(s) que persegue(m), do complô ou da conspiração, que terminam por fazer parte da consciência do ser paranoico, e a ideia do delírio interpretativo, de que o azar não existe, de que tudo obedece a uma causa oculta e há sempre uma mensagem a ser cifrada, sendo ambas características também parte do conceito psicanalítico de paranoia e visíveis nos protagonistas de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*. Porém, para Piglia, não apenas os personagens dos livros, seres amedrontados e que empreendem investigações perigosas, como mencionado anteriormente, são paranoicos, mas também a consciência que narra essas histórias.

No referente à ideia da investigação, é possível afirmar que, mesmo não empreendendo uma forte busca, Sebastián passa a questionar os objetivos de seus retoques fotográficos, enquanto Turing, no romance que leva seu codinome, procura maiores informações sobre o passado de seu mentor, um possível fugitivo nazista. No mesmo livro, o juiz Cardona decide

descobrir quem foram os responsáveis pela morte de Mirtha, sua prima-irmã assassinada durante a ditadura de Montenegro, ao mesmo tempo em que a diretoria da Câmara Negra se une em um projeto investigativo que visa parar os ataques virtuais comandados por Kandinsky. Já no concernente às consciências paranoicas narradoras, acima mencionamos o fato de o narrador de *Sueños Digitales* duvidar da eficiência das câmeras da Ciudadela, e em *El delirio de Turing*, por sua vez, nos deparamos com a mentalidade paranoica de Albert, personagem que narra os capítulos por ele protagonizados. Esses elementos, em conjunto, nos mostram como Paz Soldán dialoga não apenas com a ficção científica, tema trabalhado na primeira seção do primeiro capítulo desta dissertação, mas com outros gêneros literários, como o policial, seja ele o mais popular, ou o relacionado à ideia de *ficción paranoica*.

É interessante observar que os finais abertos de ambas as obras que aqui trabalhamos permitem, também ao leitor, desenvolver um processo de leitura paranoico. Não fica claro, em nenhum momento, quais foram os destinos finais de Isabel e Nikki, que supostamente desaparecem em *Sueños Digitales*, e tampouco os desfechos de Ruth e Cardona, essenciais para o desenrolar da trama de Turing. E para além disso, há de se destacar o desenlace de Kandinsky, que regressa à casa de seus pais, demonstrando a vontade do *hacker* de, mesmo derrotado, tentar, em um futuro próximo, organizar-se e consolidar seu plano de destruir o governo de Montenegro.

Desse modo, é permitido a quem lê as obras duvidar, questionar e imaginar possibilidades de finais ou de recomeços — no plural — para os personagens de Paz Soldán, indo além daquilo que está visível nos livros, ou seja, multiplicando os sentidos do real percebido ao longo das páginas. Esses questionamentos e dúvidas pairam, principalmente, quando nos deparamos com uma passagem de *El delirio de Turing* que faz alusão direta ao final de *Sueños Digitales*, quando Sebastián se atira da *Puente de los Suicidas* e, supostamente, se mata. No trecho, é afirmado o seguinte: “O criador dos Seres Digitais era um desenhista gráfico desaparecido em circunstâncias misteriosas [...]” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 191)<sup>55</sup>, o que nos permite imaginar que, ao jogar-se da ponte após ouvir uma voz gritar seu nome, o personagem, de fato, fugia de perseguidores, tendo o corpo por eles ocultado em seguida. Talvez, então, a sua paranoia tivesse uma razão de ser. Talvez, não fosse paranoia...

Pois bem, não são apenas os protagonistas dos livros de Paz Soldán que aqui são nossos objetos de estudo, entretanto, a apresentarem características paranoicas. Outros tantos

---

<sup>55</sup> “El creador de los Seres Digitales era un diseñador gráfico desaparecido en circunstancias misteriosas [...]”

personagens, cada um a seu modo, se mostram na condição de sujeitos acometidos por esses delírios sistemáticos, com uma lógica interna própria, agressivos ou não, multiplicadores dos sentidos do real percebido e capazes, em casos mais extremos, de gerar alucinações variadas, sendo o conjunto de tais corpos delirantes representativo de uma sociedade igualmente doente, em crise, como afirmado anteriormente e melhor detalhado a partir de agora.

### 3.3 Outros tantos corpos paranoicos

Na segunda parte de *A Câmara Clara*, Roland Barthes (1984) nos relata sua frustrada tentativa de reencontrar a falecida mãe no revirar de fotos antigas nas quais ela aparecia. A impossibilidade de convocar inteiramente os traços dessa mulher a partir de imagens soltas — muitas delas tomadas em um tempo no qual ele mesmo ainda não existia, do qual se via separado dela pela história —, o fez adquirir a consciência de que apenas algumas das características de sua progenitora, por exemplo, seu andar, sua saúde e sua irradiação, poderiam ser recuperadas através dos retratos. É importante retomar, momentaneamente, os conceitos *barthesianos* sobre a foto, trabalhados no primeiro capítulo desta dissertação.

Para o autor, a fotografia se mostra diferente de outros sistemas representacionais, como a pintura e as artes plásticas, por remeter-nos a algo que realmente existiu e foi colocado diante de uma objetiva. Entretanto, esse referente, quando se trata em especial de um ser humano, sofre uma metamorfose antecipada — a partir de poses, vestimentas e feições, — revelando-nos a inautenticidade característica dessa classe de figura, uma vez que nelas o homem não se mostra um sujeito e nem um objeto, mas sim um sujeito que se sente tornar um objeto, ou ainda de acordo com o filósofo, um espectro. Assim, a impossibilidade de recuperar a essência de qualquer ser humano por meio de referenciais fotográficos advém do caráter inautêntico de tais imagens.

No intuito de, no entanto, reaver a “verdade essencial” de sua mãe, Barthes segue sua busca e encontra uma antiga foto, já empalidecida e com as bordas machucadas, de quando ela era criança e na qual se encontra junto de seu irmão na extremidade de uma pequena ponte de madeira de um Jardim de Inverno com teto de vidro. Nessa imagem de menina ele pôde ver sua essência, uma inocência soberana e uma bondade que a caracterizaram durante toda a vida ou, como ele mesmo afirma, a ciência impossível do ser único. Porém, recuperar sua progenitora em sua inteireza foi-lhe possível apenas ao reconstruir sua história de três quartos de século, partindo de sua última imagem, tirada no verão antes do seu falecimento, até chegar no retrato acima mencionado, em um movimento cronológico invertido. Desse modo, o encontro de Barthes com a totalidade de sua mãe aconteceu somente a partir do momento em que ele optou por remontar o tempo no qual ela havia vivido por meio das fotografias dela tomadas. A foto, por si só, continua mostrando-se como algo impotente na recuperação da totalidade de quem quer que seja.



Algo similar acontece com Pixel, de *Sueños Digitales*. Determinado a realizar um último tributo ao pai que padece de câncer — de quem não possui fotos da infância, adolescência ou juventude —, o personagem decide recuperar fases da vida de seu progenitor por meio de montagens fotográficas grosseiras, nas quais imagina seu rosto de criança brincando em uma árvore, sua feição de adolescente ao andar de bicicleta e sua felicidade ao receber o diploma de advogado. Entretanto, esse trabalho, feito de maneira rudimentar e dada sua condição de invenção, não logra recuperar a essência paterna, nem sua história de vida, como o tentou Barthes com sua mãe, caracterizando-se como algo comovente e, ao mesmo tempo, patético. A narrativa possível de ser criada por meio das imagens do pai falham, ao contrário do que aconteceu com o filósofo francês.

Pixel logra, no entanto, alterar fotos para que outros recriem histórias, muitas vezes políticas. As paredes de sua casa são decoradas com fotografias nas quais o personagem se insere, de forma igualmente malfeita, em momentos históricos — como a Guerra do Vietnã, ou ao lado de figuras variadas, como Che Guevara, Augusto Pinochet e Alberto Fujimori —. Além disso, seu vício em um jogo virtual o faz adquirir uma personalidade feminina, trancar-se no quarto e delirar sob essa segunda identificação. A morte de seu pai, a impossibilidade de recuperar sua “verdade essencial”, a incapacidade de se viver inúmeras vidas em uma e a dependência adquirida por jogos acarretam em Pixel, por fim, um surto<sup>56</sup> que o leva à internação psiquiátrica.

A paranoia desse personagem se caracteriza, portanto, pela sistematização de delírios variados que incluem seu desejo de recriar o tempo, seja ele o privado ou o histórico, e sua dupla personalidade. Ambas as características são capazes de multiplicar os significados do real percebido, um dos traços principais das mentalidades paranoicas, uma vez que se modifica a percepção que se tem da linha temporal, bem como quem a observa. Ainda em *Sueños Digitales*, podemos mencionar, na condição de corpos paranoicos ou ao menos doentes, ademais de Sebastián e Pixel, o fotógrafo digital Braudel, que mata a própria mãe, a pedido dela, para cessar seu sofrimento em sua luta contra o câncer, fato que o levou ao surto e à prisão para doentes mentais, e Nikki, que divaga sobre sua vida passada, presente e futura ao longo de três capítulos, todos eles escritos sem pontuação ou letras maiúsculas, como vemos em: “[...] nem que o que

---

<sup>56</sup> Os delírios do personagem, assim, podem ser vistos também como resultado de uma violência técnica (FERRER, 1996), como explicitado anteriormente no caso de Sebastián.

você faz fosse segredo de estado seres digitais será que os usa para enviar mensagens secretas à oposição [...] (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 125)<sup>57</sup>.

Em *El delirio de Turing* encontramos, por outro lado, Albert, uma espécie de homem-máquina ligado a cabos que o mantém vivo e cuja memória se assemelha, dada sua extensão e precisão, mais à de computadores que à humana. Os capítulos nos quais ele aparece enquanto narrador são recheados de referências sobre a história da criptografia e de episódios reais nos quais a criptoanálise foi utilizada para descobrir segredos de guerras, como o plano de Jerjes para invadir Esparta, ou desmascarar intrigas, como a intenção que Maria, Rainha da Escócia, tinha de matar Elizabeth, Rainha da Inglaterra. Além do mais, nesses mesmos excertos o personagem delira sistematicamente, acreditando ter sido parte de todos esses momentos históricos, uma espécie de sujeito imortal que inclusive se nomeia como o verdadeiro Turing. A estética das narrativas de Albert é marcada por frases curtas e pontuações constantes, assemelhando-se mais às frases maquínicas decodificadas que às falas humanas, como vemos abaixo:

Meu nome é Albert. Meu nome não é Albert.  
 Nasci... Faz. Muito. Pouco. [...]  
 Sou. Um. Homem. Consumido. E. Terroso... Olhos. Cinzas... Barba. Cinza... Traços.  
 Singularmente. Vagos... Me. Manejo. Com. Fluidez. E. Ignorância. Em. Várias.  
 Línguas... Francês. Inglês. Alemão. Espanhol. Português de Macau. [...]  
 Sou uma formiga elétrica. Conectado à terra. E ao mesmo tempo mais Espírito que todos... Sou o Espírito da Criptoanálise. Da Criptografia. Ou são uma as duas (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 33-34)<sup>58</sup>?

A esse grupo de indivíduos paranoicos se somam o juiz Cardona, com sua paixão pela prima-irmã Mirtha, assassinada durante a ditadura de Montenegro, sentimento que o leva a uma busca doentia por descobrir quem foram os responsáveis por essa morte; Baez, capaz de engendrar um plano do qual ele sairá morto para manter o verdadeiro Kandinsky vivo; o próprio Kandinsky, com sua *ciber-utopia* e sua desconfiança ante os demais; e Ruth Sáenz, hipocondríaca que acredita ser vítima de um câncer, como o foi sua mãe. O câncer, como

<sup>57</sup> “[...] ni que lo que hace fuera secreto de estado seres digitales será que los usa para enviar mensajes secretos a la oposición [...]”

<sup>58</sup> Mi nombre es Albert. Mi nombre no es Albert.

Nací... Hace. Muy. Poco. [...]

Soy. Un. Hombre. Consumido. Y. Terroso... Ojos. Grises... Barba. Gris... Rasgos. Singularmente. Vagos... Me. Manejo. Con. Fluidez. Y. Ignorancia. En. Varias. Lenguas... Francés. Inglés. Alemán. Español. Portugués de Macao. [...]

Soy una hormiga eléctrica. Conectado a la tierra. Y al mismo tiempo más Espíritu que todos... Soy el Espíritu de la Criptoanálisis. De la Criptografía. ¿O son una las dos?

podemos perceber, é uma doença que aparece frequentemente tanto em *Sueños Digitales* como em *El delirio de Turing*, acometendo alguns de seus personagens<sup>59</sup> e permitindo-nos pensar em sua metaforização.

George Lakoff e Mark Johnson (2002) afirmam que, para a maioria das pessoas, a metáfora é um recurso da imaginação poética, um ornamento retórico e uma questão de linguagem extraordinária, vista como um tema relacionado apenas às palavras, e não ao pensamento ou às ações. Porém, para os autores, essa figura de linguagem se infiltra em nossas vidas através desses três caminhos, desempenhando um papel central na definição de nossa realidade cotidiana e ajudando-nos a compreender e experienciar uma coisa em termos de outra. Como exemplo, temos a metáfora “Discussão é guerra”, vivida em nossa cultura, estruturadora dos dizeres e das atitudes que realizamos — em uma briga ou em um simples debate, dos quais desejamos sair vitoriosos — e capaz de mostrar-nos como a metáfora não se liga somente à linguagem, mas sim ao nosso pensar e agir. Como afirmam, não guerreamos ao discutir com alguém, discussão e guerra possuem significados muito diferentes, mas a primeira está parcialmente estruturada, compreendida, realizada e tratada em termos da segunda. Além disso, essa é a maneira como atuamos nas brigas que temos com algumas pessoas, seja por qualquer razão: como se estivéssemos em um campo de batalha, “atacando” uma posição oposta à nossa.

Nesse sentido, da mesma forma que metaforizamos a guerra, encontramos algumas doenças — como a tuberculose, a sífilis, a AIDS e o câncer — enquanto enfermidades metaforizadas em e por nosso corpo social. Susan Sontag, em *A doença como metáfora* (1984), critica tais metaforizações, afirmando que a melhor e mais honesta maneira de encarar qualquer patologia é resistindo a esses pensamentos metafóricos. À época da primeira publicação de seu livro, o câncer era interpretado não somente como uma sentença de morte, mas também na condição de algo repugnante, abominável, vergonhoso e que, por isso, deveria ser ocultado do paciente enfermo. Não suficiente, em outros tempos, a doença estava associada a sentimentos depressivos, aos sujeitos reprimidos sexualmente, inibidos, incapazes de exprimir o ódio e não espontâneos — o que os culpabilizava pelo próprio adoecimento —.

Hoje, sabe-se que o aparecimento de tumores em um corpo vivo não possui relação direta com a psique do paciente, conhecimento que fez cair por terra a ideia do câncer enquanto um castigo. No entanto, alguns mistérios em torno das condições de surgimento, desenvolvimento e cura da enfermidade ainda persistem, uma vez que ela pode aparecer em

---

<sup>59</sup> Em *La materia del deseo* (2001), outro romance de Paz Soldán, o câncer também aparece como a causadora da morte de uma personagem: a mãe de Carolina.

qualquer órgão, em todos os indivíduos — independente de idade, sexo e raça —, regredir, estender-se ou não e, em alguns casos, retornar. Essa conjuntura elástica potencializa sua metaforização, o que já não acontece mais, por exemplo, com a tuberculose, dada a consciência médica e popular de sua origem, sua sintomatologia e seu tratamento. Assim, o câncer, visto como algo possível de surgir sem muitas explicações, que desgasta, corrói e consome o organismo vagarosamente, enquanto um flagelo ou uma barbárie, tornou-se uma metáfora comum em nossa sociedade.

Ainda de acordo com Sontag, alguns grupos, como os judeus, foram vistos pelos nazistas como um câncer espalhando-se pelo mundo, capazes de enfraquecer e até mesmo destruir laços familiares, afetivos, sociais, profissionais ou quaisquer outros existentes entre os sujeitos; o capitalismo, de acordo com algumas pessoas, é considerado o câncer da sociedade moderna, enquanto a cidade é interpretada na condição da mesma enfermidade, com seu crescimento desenfreado e seu ambiente devorador e sufocante. Além disso, em *El delirio de Turing*, Albert afirma que o comunismo é um câncer e, em uma conversa virtual entre Kandinsky e Íris, é dito que a globalização é o tumor que corrói o mundo. Ainda que comum, a doença como metáfora se mostra um problema não apenas por abalar a realidade da patologia e dificultar a forma como o doente<sup>60</sup> a encara, mas também por ser grosseira, simplificar o complexo, convidar-nos ao extremismo e, até mesmo, incitar a violência.

Tendo em vista que Paz Soldán não possuía intenções moralizantes e nem pretendia criar um manifesto político explícito ou partidário nas narrativas aqui estudadas, as metaforizações do câncer para tratar da crescente e desordenada Ríó Fugitivo, do comunismo ou da globalização, dentro de suas obras, são de fato extremistas e reducionistas. Por outro lado, entretanto, podemos interpretar a somatória dos corpos doentes, em especial os vitimados por diferentes crises paranoicas, como reflexos de um ambiente problemático. Retomamos, para tanto, a teoria elucubrada por Sander Gilman (1993, apud SANTNER, 1997) sobre Daniel Paul Schreber. De acordo com o autor, os delírios *schreberianos* sistematizados, que enxergavam os judeus — sujeitos degenerados e portadores de doenças — como seus perseguidores, podem ser lidos como a representação de uma Alemanha que, ao final do século XIX, já dava sinais de um antissemitismo nacional que ganharia maiores contornos durante a Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>60</sup> O mesmo acontece com as enfermidades mentais, cujos nomes são banalizados e trazem muita dor aos pacientes e seu entorno, como autismo e esquizofrenia, por exemplo.

De maneira similar, é possível afirmar que as paranoias dos personagens de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, abordadas a partir de distintas causas e consequências, refletem uma sociedade, a de Río Fugitivo, que também se encontra em crise, como abordado ao longo do capítulo anterior. Percebemos isso por seu crescimento urbano central caótico, pelo subúrbio segregado, pela tentativa de reinvenção da imagem de um ex-ditador a partir de alterações digitais, com a espetacularização de imagens violentas, através da repressão policial e também das relações complexas estabelecidas entre o ser humano e o tecnológico. Essas figuras, em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, se veem afetadas física, emocional e psicologicamente pela *polis* problemática onde habitam, a qual agride seus cidadãos a partir de sua estrutura desordenada, vigilante e sufocante, repleta de tecnologias com as quais muitos de nós não sabemos lidar, mas que, nem por isso, deixam de surgir vertiginosamente, e por um governo nacional corrupto e com ares totalitários.

A paranoia de perseguição de Sebastián, fruto da vigilância da Ciudadela, assim como seus delírios auditivos e visuais, surgidos após a investidura a ele atribuída; a multiplicação dos sentidos do real e a megalomania de Turing, nomeação causadora de uma alucinação que durou anos; a loucura de Pixel devido à morte de seu pai e seu vício em um jogo virtual; os delírios sistemáticos de Nikki, Albert e Ruth e as mentalidades doentias de Cardona, Baez e Braudel podem ser lidos enquanto consequências de um ambiente, uma sociedade e um governo enfermos. O paranoico, como vimos ao início deste capítulo, é um indivíduo que se caracteriza por sofrer de delírios sistematizados, sendo os mais comuns a mania persecutória, a de grandeza, os ciúmes doentios e a erotomania — não observada em nenhum dos personagens de *Sueños Digitales* ou de *El delirio de Turing* —, todos com lógica intrínseca própria, não necessariamente violentos e que, em escassos casos, chegam a afetar o intelecto dos sujeitos doentes ou a acometer-lhes de alucinações auditivas e visuais.

Além disso, como afirmado por Bersani (1989) e Melman (2008), a mentalidade paranoica pode ser considerada enquanto algo comum a nós, seres humanos, até mesmo impossível de se escapar. Desse modo, ser paranoico, desconfiar de tudo e de todos e multiplicar os sentidos do real percebido parece funcionar como a condição humana dentro da contemporaneidade caótica em que vivemos, que, além do já apontado, nos “[...] vomita signos delirantes, frases que não conduzem a nada, imagens desprovidas de seu contexto” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 328-329)<sup>61</sup>. Em um mundo que delira, portanto, nada mais resta a seus

---

<sup>61</sup> “[...] vomita signos delirantes, frases que no conducen a nada, imágenes desprovidas de su contexto.”

habitantes, a não ser delirar. O estado mórbido passa a ser uma certa maneira de viver, de refletir a sociedade igualmente enferma na qual nos inserimos, sociedade essa em que os sujeitos, ao serem violentados, terminam também por violentar aos demais, uma vez que se encontram dentro de um complexo sistema de relações de poder, como veremos no capítulo seguinte.

#### 4 AS REDES DE VIOLÊNCIA E O PODER NA SOCIEDADE EM CRISE DE *SUEÑOS DIGITALES E EL DELÍRIO DE TURING*

*Oficiais jovens do exército, aliados a um grupo de civis, planejavam derrotar Montenegro. Em dois dias, todos os conspiradores, um por um, foram eliminados. Os anos não foram capazes de sepultar sua visita ao necrotério para identificar o corpo de Mirtha, encontrado em um lixão debaixo da ponte. Sinais de tortura nas costas, nos seios, no rosto.*

*(Edmundo Paz Soldán)<sup>62</sup>*

Ao longo dos dois capítulos anteriores desta dissertação, nos quais trabalhamos, dentro de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, as aproximações e os distanciamentos de Edmundo Paz Soldán com a ficção científica contemporânea e o conceito de paranoia, flertamos em determinados momentos com uma questão pertinente e presente ao longo dos livros mencionados: a violência. Em ambas as obras, nos deparamos com uma Ríó Fugitivo dividida entre o centro urbano que se pretende moderno e o subúrbio escuro, onde convivem sujeitos de diferentes estratos sociais sob um governo democraticamente eleito, porém com ares totalitários, e povoada por pessoas que não apenas são objetos de ações violentas do Estado, mas também violentam umas às outras, por diferentes motivos e a partir de variados métodos.

A complexidade do tema, marcado por inúmeros matizes, exige não apenas cuidado ao momento de abordá-lo, assim como todos os anteriores, como um esclarecimento logo ao início, referente ao nosso intuito ao colocá-lo em questão. Não pretendemos debater acerca das inúmeras expressões da violência existentes na contemporaneidade, uma vez que as vastas teorias sobre elas encontram divergências entre si e apenas algumas aparecem em nossos objetos de estudo, e tampouco apontar possíveis soluções para dito problema. Nossa intenção é, dada a importância do assunto e sua forte presença dentro das obras de Paz Soldán que

---

<sup>62</sup> Oficiales jóvenes del ejército, aliados a un grupo de civiles, planeaban derrocar a Montenegro. En los días, todos los conspiradores, uno por uno, fueron eliminados. Los años no han sido capaces de sepultar su visita a la morgue para identificar el cuerpo de Mirtha, encontrado en un basural bajo un puente. Señales de tortura en la espalda, en los senos, en el rostro (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 54).

analisamos, encará-lo a partir da literatura ficcional, mostrando então a riqueza crítica e reflexiva existente dentro de materiais que jogam com o não real.

Nesse sentido, também é válido ressaltar de antemão, como foi afirmado no primeiro capítulo deste trabalho, que não há uma intenção moralizante ou um discurso político ideológico explícito nas narrativas *pazsoldianas*, fato que, ao fim, aumenta e enriquece nossas possibilidades de leitura sobre o tema da violência. Isso se explica, ao menos em parte, pelos acontecimentos históricos mundiais ocorridos no planeta durante o último quarto do século XX, como a queda do muro de Berlim, o fracasso da ideologia comunista, as guerrilhas no México e a globalização, que tiveram seus impactos no âmbito da nova criação literária latino-americana. Assim, desde o ponto de vista estético, foi possível presenciar experimentações junto a manifestações de rebeldia por parte de alguns jovens autores que negavam os valores firmados na sociedade e deixavam de lado a militância política tradicional, dando preferência a um compromisso matizado, focado na ironia e no negativo da sociedade, ao mesmo tempo em que se aumentava o desalento com relação ao sonho utópico de porvir (BELLINI, 1997), e também com as novas tecnologias, que ocupam um lugar importante nos romances aqui estudados.

Nota-se, portanto, que essa visão negativista, na literatura, é um sintoma de eventos mundiais relacionados, cada um a seu modo, à violência. E em artigo publicado pela Unesco, Domenach (1981) afirma que essa temática, da qual tanto se comenta nos últimos anos, não se constituiu enquanto objeto de reflexão para grandes filósofos da tradição ocidental, tendo sido Georges Sorel o primeiro a fazer dela o centro de seus estudos. As filosofias grega e latina, como exemplos, tão somente aludiram a ela, demorando a tratá-la por si mesma. Para o autor, o que hoje chamamos de violência se cristaliza progressivamente a partir de três aspectos principais, sendo o primeiro o psicológico — que seria a explosão de uma força, a qual conta com um elemento insensato e, com frequência mortífero —, como vemos nas agressões individuais, resultantes de brigas entre desconhecidos, colegas, amigos, ou até mesmo casais, que extrapolam a discussão verbal e se dirigem ao embate físico.

O segundo, por sua vez, é o moral, aquele que ataca os bens e a liberdade dos outros, conforme pode-se perceber na censura dos governos ditatoriais — seja por meio da repressão às manifestações político-sociais, seja pela perseguição à imprensa —, enquanto o terceiro e último aspecto, o político, é capaz de empregar a força para conquistar o poder e dirigi-lo a fins ilícitos. Nesse caso, os golpes militares latino-americanos ocorridos nos anos sessenta e setenta, em diferentes países como Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, e o



enriquecimento ilegal de políticos, seriam dois exemplos desse traço da violência, o qual, para Domenach, é o predominante ao longo de todo o século XX.

Ainda segundo o intelectual francês, foi o progresso do espírito democrático o responsável por originar esse conceito moderno de violência, não mais limitado à ideia de força ou de política, mas expandido à de liberdade, podendo e devendo ser tanto combatida quanto superada. É que a partir do momento no qual cada pessoa é identificada sob a categoria de cidadã, tendo reconhecidos os seus direitos à felicidade e a ser livre, a violência deixa de pertencer somente à ordem das necessidades físicas, ou a relacionar-se com as hierarquias de direito, passando a referir-se, também, à (im)possibilidade de ir e vir e de ser quem se é. Dessa maneira, Domenach define a violência como o “[...] uso de uma força, aberta ou oculta, com o fim de obter de um indivíduo, ou de um grupo, algo que não quer consentir livremente [...]” (DOMENACH, 1981, p. 36) (tradução minha)<sup>63</sup>, considerando, ademais, a realidade em si enquanto uma violência intolerável.

Assim, percebemos que a violência é vista pelo autor como algo difundido por todo o corpo político-social. Não suficiente, ele a enxerga também na qualidade de especificamente humana, de elemento relacionado ao próprio ser do homem, incluído desde sua origem e presente na formação de sua consciência e na afirmação de sua autonomia. Com isso, ela se difunde rapidamente nos espíritos dos indivíduos, nos espetáculos e na vida cotidiana, vinculando-se a quase todos os aspectos das relações interpessoais, caracterizando-se por um polimorfismo e escapando dos marcos tradicionalmente conhecidos. Seria, por conseguinte, redutivo compreendê-la enquanto uma coisa exterior e estranha a cada um de nós.

Essa visão, como o próprio Domenach afirma, encontra seus ecos nos pensamentos de Hegel, o primeiro filósofo a integrar a violência não apenas na racionalidade da história das sociedades, mas sim na origem da consciência em si. Para estar seguro de que existo, o outro precisa me reconhecer, e a luta pela vida se converte em uma luta pelo reconhecimento, a qual é capaz de fazer arriscar-me a fim de que o outro, pela força se preciso, me dê a prova de que reconhece a minha existência. A filosofia hegeliana não rechaça a violência, mas não a glorifica. Mediante a dialética do amo e do escravo, ela a integra no desenvolvimento humano, colocando-a como condição prévia necessária para a humanização das relações interpessoais e internacionais, passando a considerar a guerra uma expressão normal de relacionamento entre

---

<sup>63</sup> “[...] uso de una fuerza, abierta u oculta, con el fin de obtener de un individuo, o de un grupo, algo que no quiere consentir libremente [...]”

os Estados, ainda que o trabalho e a cultura, por exemplo, constituam expressões mais satisfatórias de relacionar-se.

Em consonância com algumas dessas ideias, Hannah Arendt (2001) afirma, ao passar pela natureza e causas da violência enquanto expressão política, que ninguém que se proponha a meditar sobre a história global consegue ignorar o enorme papel desempenhado pela mesma nas atividades humanas. Para a filósofa, a nossa historiografia — mas em especial a do século XX —, se vê marcada por guerras e revoluções, e é surpreendente que esse tema, durante um longo período de tempo, não tenha sido objeto de consideração por estudiosos. Marginalizada por Clausewitz, que a via como a continuação da política por outros meios, ou por Engels, quem a interpretava na condição de aceleradora do desenvolvimento econômico, o tema da violência era tomado na qualidade de algo óbvio, corriqueiro e, automaticamente, negligenciado, segundo Arendt.

Por outro lado, partindo do pressuposto de que a violência se opõe ao poder — o qual será melhor desenvolvido adiante —, Arendt assinala para a proximidade da primeira com o vigor, sendo esse uma qualidade inerente a uma pessoa, pertencente ao seu caráter e capaz de manifestar-se com relação a outros seres, porém independente deles. Nesse sentido, a violência aparece como um elemento não natural, de caráter basicamente instrumental e capaz de fazer florescer algo inato a todo e qualquer ser humano no intuito de permiti-lo alcançar determinados objetivos. Suas ferramentas específicas, das quais é dependente, nos mostra que ela está sempre à procura de orientações e justificativas para as suas finalidades, apontando também em direção a outra peculiaridade importante: a de não ser nem animalesca e nem irracional.

A racionalidade da violência é possível de ser vislumbrada, por exemplo, nas lutas raciais, uma vez que sua marca assassina se configura como uma consequência lógica do racismo, não resumindo-se a preconceitos vagos de lado a lado, mas sim a um sistema ideológico explícito, sendo que o mesmo vale para outras espécies de embates, como os gerados pela xenofobia, pelos preconceitos sexual, religioso e social, ou a partir da intolerância política, como percebemos na epígrafe que abre este capítulo, extraída de *El delirio de Turing*, a qual faz alusão à ditadura militar comandada anteriormente pelo fictício presidente Montenegro. Nos enganamos, entretanto, se pensamos que a qualidade racional da violência permanece sempre intacta. Ao contrário, quando não alcança os objetivos “capazes” de justificá-la, de preferência a curto prazo, seu lado irracional vem à baila, se expande e se introduz em todo o organismo político, como vemos acontecer nos casos de guerras declaradas (ARENDR, 2001).

Os instrumentos usados pela violência, devido ao progresso técnico ocorrido ao longo dos últimos anos, chegaram a um ponto de desenvolvimento em que nenhum objetivo político poderia corresponder ao seu potencial de destruição ou justificar o seu emprego real em conflitos armados, os quais, para Hannah Arendt, ainda existem não por um desejo secreto de morte da espécie humana, por um irreprimível instinto de agressão ou pelos perigos econômicos inerentes ao desarmamento, mas porque, no cenário político, não apareceu nenhum substituto para esse árbitro final das relações internacionais. Não apenas isso, a filósofa alemã afirma que os sistemas econômicos, as filosofias políticas e a *corpora juris* servem e estendem o sistema bélico, sendo esse o sistema social básico dentro do qual outros conspiram, e a paz nada mais é que a continuação da guerra por outros meios.

Outro eixo de leitura é o proposto por Jiménez-Bautista (2011). Segundo o autor, nos dicionários de língua espanhola, a violência é colocada, em linhas gerais, como uma ação de caráter desmedidamente passional, impetuoso ou colérico, ou seja, na condição de algo que se utiliza da força humana e se opõe a uma paz previamente estabelecida. Dessa forma, se nos limitarmos a esses conceitos dicionarizados, poderíamos pensá-la enquanto as rupturas da ordem e da harmonia preexistentes, as quais classificariam uma sociedade como fracassada, ao passo de que a manutenção das mesmas a colocaria sob o conceito de bem sucedida. Porém, o autor, indo ao encontro de Arendt (2001), refuta o determinismo biológico e considera a violência como algo aprendido ao longo de nossas vidas, com certo grau de racionalidade, evitável e combatível em suas causas sociais.

Ainda segundo o escritor, o cerne do problema da violência como inerente a nós é que, ao longo dos anos, inúmeros estudos apontaram para as suas expressões como o motor mundial, um fenômeno existente desde a sociedade primitiva. Karl Marx, por exemplo, acreditava ser ela a parteira da história, e Clausewitz e Engels, como visto acima, a enxergaram enquanto a continuação da política ou a aceleradora econômica, pensamentos que, em sua totalidade, a legitimaram como uma forma inevitável de progresso econômico, político e sociocultural. Além disso, outras conhecidas correntes teóricas corroboraram dita legitimação: o cristianismo, ao estigmatizar a espécie humana pelo “pecado original” que ela porta, justificativa para as más ações por nós tomadas; o individualismo, ao ressaltar que pensamos e atuamos com independência, buscando apenas benefício próprio, e o darwinismo social, ao defender a tese de que há uma espécie de seleção natural favorecedora de determinados indivíduos.

Desse modo, para melhor explicar sua teoria de que a violência não nos é natural, o escritor aponta primeiramente para a existência, no passado, de comunidades indígenas

americanas que não guerreavam — como os índios missioneiros —, existentes de norte a sul do continente. Esse argumento, segundo ele, assinala que os conflitos armados, ainda que comuns desde as comunidades primitivas, se originam não de uma necessidade humana de guerrear, mas sim de condições materiais surgidas com o passar dos anos, como a escassez de alimentos, de territórios, de animais para caça e de petróleo. A guerra em si, como por ele afirmado, mistura características pessoais — o idealismo e a obediência cega — com atitudes sociais — avaliação de custos, planificação, tratamento da informação, entre outros —, visando um objetivo específico que deverá ser alcançado a partir de uma metodologia adequada e elucidando seu cunho não estritamente instintivo.

Seguindo essa linha de raciocínio, o que Jiménez-Bautista (2011) acredita ser natural ao ser humano é a agressividade, um conceito que indica a inclinação de um indivíduo ou de um coletivo para tomar atitudes violentas com os demais. Teríamos, portanto, uma natureza conflitiva, mas aprenderíamos a violência em si a partir do espaço sociocultural por nós frequentado. Bastaria observar a forma pela qual certas opiniões ou atitudes, como as geradas pelo racismo, machismo e a xenofobia, para citar apenas alguns exemplos, são reproduzidas na grande maioria das vezes: a partir de ensinamentos transmitidos de pais para filhos. Porém, de igual maneira, se podemos aprender a violentar, podemos assimilar também a pacificidade — como o fizeram os índios missioneiros mencionados acima —, ideias essas que levam o autor a defender a necessidade de deixarmos de lado o pressuposto solidificado da nossa sociedade na condição de incapaz de ser, ou de tomar, atitudes não-violentas.

Percebe-se que essa temática, apenas mencionada pela filosofia ocidental durante anos, transformou-se em uma das maiores preocupações dos estudiosos no último século, e com razão, pois por mais que possamos ser pacíficos, não é possível ignorar a violência, em suas diferentes formas, como algo difundido em todo o corpo político-social. Ainda de acordo com Jiménez-Bautista, com os avanços das investigações acerca do assunto, descobriu-se o seu caráter multifacetado, bem como a sua ubiquidade em diversas escalas — micro, macro ou mega — e âmbitos — indivíduos, famílias, grupos, instituições, civilizações —, como observamos a seguir:

Efetivamente, no mundo atual a violência se manifesta nas guerras e em todas as instituições que as suportam ([os] exércitos [com sua] obediência irreflexiva do soldado, castigos fortes, autoritarismos, hierarquização), na economia (falta de recursos, exploração, discriminações, marginalização), na política (domínio de um ou vários partidos, totalitarismo, exclusão dos cidadãos na tomada de decisões, luta armada pelo poder), na ideologia (subordinação da informação a interesses alheios à

"verdade", manipulação da opinião pública, propaganda de conceitos de transfundo violento e discriminador), na família (autoritarismo, discriminação da mulher, subordinação dos filhos), no ensino (pedagogias não libertadoras, autoritarismos pedagógicos, castigos corporais, intransigências, desobediência injustificada), na cultura (etnocentrismo, racismo, xenofobia, discriminação de gênero, androcentrismo, consumismo) (JIMÉNEZ-BAUTISTA, 2011, p. 18) (tradução minha)<sup>64</sup>.

Assim, com essa ampla visão sobre a violência, diferentes conceituações surgiram — como a de violência individual, coletiva, técnica, estrutural, simbólica, cultural, entre tantas outras —, sendo que nem todas serão desenvolvidas em nosso trabalho, como afirmado acima, dado o fato de pretendermos discutir o tema através dos livros *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, o que o colocará automaticamente em situação de subordinação a essas duas obras de ficção. Além disso, como também pontuamos, não constitui nosso objetivo buscar respostas ou soluções para dita problemática. Entretanto, para tratá-la com propriedade é preciso definir o que será para nós a violência. Retomando, então, as reflexões de Domenach (1981), Arendt (2001) e Jiménez-Bautista (2011), as quais conversam entre si, a partir de divergências e semelhanças, propomos a nossa delimitação do termo, usada para esta dissertação.

Consideraremos a violência como algo não natural do indivíduo, conseqüentemente exterior a ele, porém capaz de impulsionar um instinto agressivo inerente ao ser humano. Nesse sentido, a interpretaremos na condição de elemento racional e instrumental que visa, a partir de uma força explícita ou não, alcançar determinados objetivos, como a reinvenção do passado, o cerceamento da liberdade de expressão ou a manutenção da desigualdade socioeconômica. Ponderaremos, ademais, seu caráter polimorfo e sua existência e difusão em todo o corpo econômico, político e sociocultural, por meio de um movimento não unilateral. No entanto, é importante ressaltar que, a sua presença em todos os segmentos da sociedade não pode levar-nos à sua banalização mas, ao contrário, precisa direcionar-nos a um estudo de seus meios, circunstâncias e fins, pois se anteriormente a violência se explicava nas torturas em praças

---

<sup>64</sup> Efectivamente, en el mundo actual la violencia se manifiesta en las guerras y en todas las instituciones que las soportan (ejércitos, armamentismo), en el ejército (obediencia irreflexiva del soldado, castigos fuertes, autoritarismos, jerarquización), en la economía (falta de recursos, explotación, discriminaciones, marginación), en la política (dominio de uno o varios partidos, totalitarismo, exclusión de los ciudadanos en la toma de decisiones, lucha armada por el poder), en la ideología (subordinación de la información a intereses ajenos a la "verdad", manipulación de la opinión pública, propaganda de conceptos de trasfondo violento y discriminador), en la familia (autoritarismo, discriminación de la mujer, subordinación de los hijos), en la enseñanza (pedagogías no liberadoras, autoritarismos pedagógicos, castigos corporales, intransigencias, desobediencia injustificada), en la cultura (etnocentrismo, racismo, xenofobia, discriminación de género, androcentrismo, consumismo).

públicas e nas vítimas de sacrifícios religiosos, agora ela não consegue mais justificar-se por si mesma, como o afirma Domenach (1981).

#### 4.1 Algumas expressões da violência

No terceiro tópico do primeiro capítulo desta dissertação, mencionamos a trama orquestrada por Inés, personagem de *Sueños Digitales*, a fim de conseguir uma foto impactante para seu livro sobre suicidas. Discutida a partir de teorias sobre a fotografia (BARTHES, 1984; SONTAG, 2004), afirmamos que sua atitude apresentava um uso acrítico e antiético das tecnologias, bem como uma espetacularização de imagens violentas. No entanto, essa não é a única imagem que Edmundo Paz Soldán nos apresenta, nessa mesma obra, passível de observar a forma pela qual a sociedade transforma em espetáculo diferentes figuras que expressam a violência, como podemos observar por meio de uma manchete em letras garrafais que diz “SANGUE EM UMA ESCOLA DE NEBRASKA” (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 141),<sup>65</sup> anunciando um tiroteio no qual dois irmãos vitimaram, a queima roupa, nove estudantes e dois professores e, também, no excerto abaixo:

Ao lado do banheiro um computador produzia, incansável, notícias de AP. Paraquedista morre em Huntsville, Alabama, ao cair em uma residência privada e ser atacado por um dobermann. Prendem chefe de uma organização antissequestros no México enquanto jogava em um lote baldio o corpo do chefe de uma organização de sequestradores (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 99)<sup>66</sup>.

Essa classe de notícias, aliás, é a que mais chama a atenção de Junior e Alissa, os novos diretores do jornal *Tiempos Posmodernos*, onde trabalham Sebastián e Inés. Decididos a frear o crescimento de sua maior concorrente, a *Veintiuno*, consolidada em apenas um ano devido às suas reportagens com pouco texto, muitas fotos coloridas e sangue nas imagens, ambos decidem enfrentá-la a partir da mesma metodologia. Assim, o protagonista de *Sueños Digitales*, antes de ver tornarem-se virais seus seres digitais e dedicar-se às alterações fotográficas do passado de Montenegro, recebe incumbências como: aproveitar-se de uma tragédia aérea com duzentos e três mortos e recriar digitalmente os momentos anteriores ao acidente — elaborando algo capaz de cortar a respiração dos leitores —, uma vez que a fotografia do avião em meio aos escombros sairia em todos os demais meios de comunicação e não configuraria, por si mesma, uma novidade.

---

<sup>65</sup> “SANGRE EN UNA ESCUELA DE NEBRASKA”.

<sup>66</sup> Al lado del baño una computadora producía, incansable, noticias de AP. Paracaidista muere en Huntsville, Alabama, al caer en una residencia privada y ser atacado por un dóberman. Arrestan a jefe de una organización antissequestros en México mientras tiraba a un lote baldío el cuerpo del jefe de una organización de secuestradores

As imagens de violência não são espetacularizadas, entretanto, apenas por jornais, revistas ou canais de televisão. Antes de ser revelada sua farsa, Inés explica a Sebastián o que aconteceu quando fotografou o homem que se matou atirando-se da *Puente de los Suicidas*, afirmando que as pessoas ao redor do rapaz lhe pediam que se jogasse:

— E as pessoas... — disse ela, sem olhá-lo —. Eu não acampeei de frente à ponte, que ideia mais estúpida. Estava perto e me chamaram. Quando cheguei, ele já estava sobre a mureta. Havia uns policiais que não sabiam o que fazer, e um círculo de gente. Passavam os minutos, não acontecia nada. Fui buscar o melhor ângulo, predisposta ao pior. O que não vou esquecer são as pessoas. Porque passavam os minutos e não acontecia nada, e alguém gritou que se jogue, e logo alguns repetiram suas palavras, e depois era todo um coro de vozes. Que se jogue, que se jogue. Não queriam ir embora decepcionados, tinham ficado uns vinte minutos para ver o espetáculo. E ele se jogou. Espantoso (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 148)<sup>67</sup>.

A ideia da morte como um espetáculo a ser assistido não é, precisamente, algo recente, como nos mostra Michel Foucault (2017b). Segundo o filósofo, durante a Idade Média, eram comuns os suplícios físicos dos condenados, os quais ficavam expostos nas ruas das cidades e tinham seus corpos transformados em objetos marcados por uma produção quantitativa regulada de sofrimento, que correlacionava o tipo de ferimento, sua qualidade, sua intensidade e seu tempo com a gravidade e a pessoa do crime. Era um ato ostentoso por parte da justiça e marcante para a vítima e para os que a acompanhavam, sendo que esses últimos, muitas vezes com limites, podiam participar do evento, violentando o supliciado a fim de provar sua fidelidade ao rei.

Essas manifestações populares, entretanto, podiam converter-se em proteção a determinado réu, considerado inocente pela sociedade ou vítima, no momento da punição, de abusos por parte da Coroa. Desse modo, havia a possibilidade de ocorrer revoltas durante os suplícios, as quais poderiam transformar, a posteriori, o antagonista em herói. Assim, a espetacularização dos supliciados perdeu sua força paulatinamente, pois passou a ser considerada revoltante para o povo, vergonhosa para o condenado e perigosa para o rei,

---

<sup>67</sup> — Y la gente... — dijo ella, sin mirarlo —. Yo no acampé frente al puente, qué idea más estúpida. Estaba cerca y me llamaron. Cuando llegué, él ya estaba sobre el pretil. Había unos policías que no sabían que hacer, y un círculo de gente. Pasaban los minutos, no ocurría nada. Fui a buscar el mejor ángulo, predispuesta a lo peor. Lo que no voy a olvidar es la gente. Porque pasaban los minutos y no ocurría nada, y alguien gritó que se tire, y de pronto algunos repitieron sus palabras, y luego era todo un coro de voces. Que se tire, que se tire. No querían irse decepcionados, se habían quedado unos veinte minutos para ver el espectáculo. Y él se tiró. Espantoso.



sofrendo reformulações não necessariamente humanas, mas sim economicamente estratégicas, tema no qual não nos aprofundaremos por não ser esse o objetivo de nossa pesquisa.

Percebe-se, de todas as maneiras, que a exposição espetaculosa de imagens violentas, sejam elas consequências de suicídios, assassinatos, acidentes ou condenações, é algo que nos acompanha há anos. Como afirmado no terceiro tópico do primeiro capítulo deste trabalho, Susan Sontag (2004) assinala justamente para a amortização de nossa consciência a partir da exibição excessiva de fotografias “conscientes”, ou seja, que expõem com frequência cenas de desgraça e injustiça no intuito de comover-nos e terminam, ao final, tornando-se corriqueiras, familiares, distantes e, por que não, inevitáveis. Em *Diante da dor dos outros* (2003), a mesma autora já havia tocado no assunto, apontando de maneira mais forte para nosso enrijecimento ante situações atroz e questionando-se sobre as reais possibilidades que temos de fazer algo frente às imagens que denotam cenários de violência. Para Sontag, não há nada que possa ser feito, pois se pudéssemos fazer algo a respeito daquilo que nos é mostrado, talvez não nos preocupássemos tanto com essas questões.

Discordamos, porém, de tal posicionamento. Ainda que nossas ações tenham um alcance reduzido, nos parece pertinente pensar que a exposição e o compartilhamento de imagens violentas, bem como a incitação ao suicídio, não são as melhores formas de agir diante da dor dos demais. A espetacularização da violência vista nessas atitudes só se faz possível a partir do momento em que a mesma se torna difusa e se encontra vinculada a quase todos os aspectos das relações humanas, apresentando uma variedade de aspectos concretos que obrigam os filósofos e sociólogos do tema a encontrarem definições precisas e respostas particulares (DOMENACH, 1981). No nosso caso, como apontado anteriormente, não procuramos soluções para essa problemática, mas se faz necessário assinalar algumas das expressões da violência vislumbradas nas obras de Paz Soldán às quais dedicamos este estudo.

Se retomamos a epígrafe que abre este terceiro capítulo, nos deparamos com uma forma de violência característica de governos ditatoriais — mas não pertencente somente a eles —. O corpo da revolucionária Mirtha, personagem de *El delirio de Turing* e vítima do plano Tarapacá, já não é o objeto supliciado da Idade Média mas, ao contrário, um cadáver mutilado e escondido em meio ao lixo, sem nenhum espetáculo em sua morte. Já em *Sueños Digitales*, em ocasião do suposto suicídio de Merino, líder obreiro e um dos principais opositores da atual administração de Montenegro, é colocada em questão a possível participação do governo nessa morte, o que evidenciaria a ideia de que não são apenas as governanças ditatoriais as capazes de promover o extermínio de sua oposição. No entanto, assim como os desaparecimentos de Nikki e Isabel,

esse caso permanece sem solução, gerando no leitor a dúvida sobre o que realmente pode ter acontecido com o personagem. Tal incerteza se mostra na condição de um novo elo estabelecido por Paz Soldán com a *ficción paranoica* de Ricardo Piglia (1991) — um tipo de romance policial focado nas vítimas, as quais se sentem ameaçadas e deliram em suas interpretações da realidade —, pois, alguns personagens, em especial o protagonista Sebastián, passam a questionar-se sobre a verdade por detrás desse falecimento, sentindo-se ainda mais assustados:

Ainda que tivesse visto Merino jogando-se desde uma ponte, seu corpo em linha reta rompendo o vento e destroçando-se ao contato das rochas do barranco, não teria acreditado que se tratava de um suicídio. Como, como era possível? Merino não podia suicidar-se. O tinham suicidado, como o fariam com qualquer que se opusesse a seus desígnios (o dirigente dos Cocaleiros seria o próximo) (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 173)<sup>68</sup>.

Essas são, entretanto, expressões mais diretas e evidentes da violência exercida — ou não — pelo que chamamos de Estado. De acordo com Jiménez-Bautista (2011), para quem o ser humano não é naturalmente violento, mas ainda assim habita uma realidade carregada de diferentes expressões violentas, as quais corromperam nossas culturas e se integraram em grande parte delas, diferentes estudos realizados ao longo dos anos apontaram para alguns dos possíveis condicionantes desse problema. O primeiro deles seria o instinto, baseado nos estudos de Karl Lorenz e o qual alude, resumidamente, à ideia de que o homem, assim como outros animais, é agressivo por natureza e precisa exercer dita agressividade para a sobrevivência da espécie, enquanto o segundo, calcado na aprendizagem social, assinala para o fato de que a violência engendra violência, e a exposição de jovens às cenas de crimes, por exemplo, os levaria a naturalizar e a realizar esse tipo de ação.

O terceiro condicionante, a frustração, afirma que a não realização de um desejo ou o não cumprimento de um objetivo faria surgir uma atitude violenta por parte do indivíduo frustrado, ao tempo em que o quarto, a massificação, considera uma correlação entre os grandes conglomerados populacionais e a violência, aproximando-se da hipótese da provocação da mesma pelos feromônios — substâncias químicas liberadas pelos animais, incluindo o homem, capazes de influenciar os indivíduos da mesma espécie —. Já o último fator possível, as relações

---

<sup>68</sup> Aunque hubiera visto a Merino tirándose desde un puente, su cuerpo en línea recta rompiendo el viento y destrozándose al contacto de las rocas del barranco, no habría creído que se trataba de un suicidio. ¿Cómo, cómo era posible? Merino no podía suicidarse. Lo habían suicidado, como lo harían con cualquiera que se opusiera a sus desígnios (el dirigente de los Cocaleros sería el próximo).

de classe, passa pela perspectiva marxista e entende a violência dentro do marco das relações primárias entre as classes sociais e o Estado. Os diversos caminhos que tais conjecturas nos indicam fizeram surgir, como afirmado acima, diferentes conceitos, como os de violência individual, coletiva, técnica, simbólica, cultural, estrutural, entre tantas outras, sendo essa última a que agora nos interessa.

A violência estrutural, ainda segundo Jiménez-Bautista, define processos violentos nos que a ação se produz por meio de mediações “institucionais” ou “estruturais”, podendo ser entendida como uma violência indireta e presente, por exemplo, na injustiça social. Esse conceito foi formulado pouco a pouco devido à necessidade dos teóricos de encontrar uma explicação para as práticas violentas nos diversos âmbitos da sociedade, encontrando significativos precedentes nos estudos de Karl Marx — ainda que estes deem mais importância às condições econômicas, ignorando as demais —, na luta racial de Martin Luther King — líder não violento dos negros norte-americanos —, e nas teorias de Johan Galtung, quem mais contribui, com seus escritos, para explicá-lo, difundi-lo e fazê-lo operativo dentro das pesquisas pertencentes às ciências sociais e humanas.

Desse modo, Galtung (1985, apud JIMÉNEZ-BAUTISTA, 2011)<sup>69</sup> considera a violência estrutural a partir do englobamento de três aspectos. O primeiro deles, a pobreza condicionada estruturalmente, se refere à não garantia de acesso a determinados bens básicos, como alimentação, água, roupas, medicamentos e estudo; o segundo, a repressão política, diz respeito a vulnerar direitos relativos à liberdade de expressão, de reunião, de movimentos, de formação de consciência e ao trabalho, enquanto o terceiro, a alienação, é atinente aos obstáculos impostos à satisfação de necessidades tais como a compreensão das condições da própria existência, da comunidade onde se vive, do companheirismo, da amizade, da alegria e do significado da própria vida. Esse conceito, como podemos observar, desvela formas ocultas e estáticas da violência e, não suficiente, as relações que podem existir entre uma e outra modalidade da mesma.

Percebe-se, ademais, que nessa forma de violentar não há um sujeito agressor de fácil identificação, seja ele uma pessoa em específico, um grupo ou uma instituição. Assim, se faz difícil acusar ou penalizar alguém em concreto, uma vez que os indivíduos envolvidos se mascaram em uma trama de decisões tomadas em sistemas ou estruturas injustas. A partir dessa lógica, se torna complicado também, para quem sofre essa forma de violência, desenvolver uma

---

<sup>69</sup> GALTUNG, Johan. *Sobre la paz*. Barcelona: Fontamara, 1985.

consciência mínima da situação na qual se encontra. Portanto, a pobreza, o cerceamento dos direitos mínimos de expressão e a alienação social — ou seja, a violência estrutural —, conseguem em sua permanência e difusão na sociedade tornar a vida de inúmeras pessoas mais vulnerável, difícil de ser vivida e, em alguns casos, até mesmo encurtá-la.

Ao observarmos os diálogos estabelecidos por Edmundo Paz Soldán com o *cyberpunk* da ficção científica — dentro de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* —, nos damos conta de que alguns de seus elementos conversam com o conceito de violência estrutural exposto acima. Como exemplos temos a cidade com seu centro urbano pretensiosamente moderno, onde vemos edifícios inteligentes, cabos elétricos e inúmeros *outdoors* junto a campesinos pedintes, o seu subúrbio escuro e esquecido no qual adolescentes traficam drogas e os seus bairros adjacentes, com casinhas miseráveis que ostentam com orgulho uma antena de televisão em meio à sua pobreza desoladora. E quando nos atentamos um pouco mais à constituição familiar de Kandinsky — um dos personagens principais de *El delirio de Turing* —, essas imagens se potencializam.

Ao sair de Oruro devido ao fechamento das minas, a família do *hacker* se instala em Quillacollo onde, ainda criança, seus únicos momentos de distração e felicidade são os que manuseia aparelhos eletrônicos encontrados no lixo, antes de sua volta diária “[...] à casa escura, às janelas quebradas, ao bebê que chora por falta de leite” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 58)<sup>70</sup>. Já em Río Fugitivo, onde seu pai e sua mãe conseguem trabalho como mecânico e doméstica, respectivamente, Kandinsky estuda em um casarão antigo em ruínas, com alunos que se amontoam em salas adaptadas e paredes pichadas, funcionando mais como um desestimulador e menos como uma instituição que incentiva seus estudantes a seguirem com sua formação regular — ao contrário de outro colégio, o San Ignacio, frequentado pelos jovens pertencentes às classes mais abastadas —. Além disso, a casa na qual vivem, igualmente pobre à anterior, possui janelas quebradas por onde o frio entra todas as noites, enquanto outros personagens, como os Sáenz e Ramírez-Graham, residem em lugares mais cômodos, centrais e com tecnologia de ponta à disposição.

E essa realidade de pobreza não se altera ao longo da narrativa. Antes mesmo de Kandinsky sair de casa, lemos que seu pai “[...] tem sempre a roupa manchada de graxa. Passam os anos, e não há maneira de progredir. Encherá bolas e remendará rodas o resto de sua vida”

---

<sup>70</sup> “[...] a la casa oscura, a las ventanas rotas, al bebé que llora por falta de leche.”

(PAZ SOLDÁN, 2005, p. 62)<sup>71</sup>. E ao retornar, em determinado momento, constata, ao observar seu pai e sua mãe exercendo o mesmo trabalho e sem perspectiva de melhorias, que nada mudou para eles. Em conversa com Esteban, seu irmão mais novo, o qual não frequentou o colégio e trabalha vez ou outra vigiando os carros estacionados em um bulevar, o personagem repara em suas roupas velhas e sujas em meio ao seu quarto malcheiroso, ao mesmo tempo em que ele, com o dinheiro roubado a partir de seu trabalho como *hacker*, apresenta-se com vestimentas novas e limpas. No fragmento que segue, notamos sua impressão sobre a inércia social de sua família:

Todos, pouco a pouco, vamos perdendo peso, nos desintegramos. Se encontrará no corredor com a cara rude do pai, o macacão manchado de gordura, uma camiseta cinza desfiada: lhe dará a mão com frieza.

— Pensei que tinha esquecido de nós.

Tudo lhe parece pequeno e sujo e malcheiroso: aqui havia vivido mais de quinze anos? Como havia podido suportá-lo? Observa as gavetas amontoando-se sobre as gavetas no corredor, a tremente luz da lâmpada na salinha com uma televisão a cores, as paredes enfraquecidas pela humidade, o pôster de São José e a estátua da Virgem de Urcupinha com uma vela acesa a seus pés na cozinha (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 288)<sup>72</sup>.

É perceptível que a família de Kandinsky não prosperou, permanecendo presa à estrutura violenta e desigual ao longo dos anos, tal como parece ser o objetivo do sistema no qual todos estamos inseridos. Sua mãe continua limpando mansões de uma parte da população boliviana que “[...] vive como nos Estados Unidos. Ou como a versão que tem dos Estados Unidos” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 62)<sup>73</sup>, ao mesmo tempo em que o *hacker* melhorou sua condição econômica, aproveitando-se das falhas desse mesmo sistema, criando outros delitos e outras deficiências éticas — como veremos mais adiante — em uma sociedade que toca incessantemente nesse assunto, mas está estruturada justamente sobre a falta de princípios ou valores éticos.

<sup>71</sup> “[...] tiene siempre lar opa manchada de grasa. Pasan los años, y no hay forma de que progrese. Inflará pelotas y parchará llantas el resto de su vida.”

<sup>72</sup> Todos, poco a poco, vamos perdiendo peso, nos desintegramos. Se encontrará en el pasillo con la cara hosca de su padre, el overol manchado de grasa, una polera gris deshilachada: le dará la mano con frialdad.

— Creí que nos había olvidado.

Todo le parece pequeño y sucio y maloliente: ¿aquí había vivido más de quince años? ¿Cómo lo había podido soportar? Observa los cajones amontonándose sobre cajones en el pasillo, la temblorosa luz de la lámpara en una salita con una televisión a colores, las paredes desfondadas por la humedad, el póster del San José y la estatua de la Virgen de Urcupina con una vela encendida a sus pies en la cocina.

<sup>73</sup> “[...] vive como en los Estados Unidos. O como la versión que tiene de los Estados Unidos.”

Essa pobreza condicionada por um sistema injusto, uma das características da violência estrutural, possibilita que parte de suas vítimas, por não poderem apontar um culpado específico, se acostumem a esse *modus operandi* de vida, naturalizando-o, atribuindo-lhe razões aleatórias — a má sorte, o destino, os deuses — e inclusive “contribuindo” para a sua manutenção, de forma indireta, a partir da não resistência (JIMÉNEZ-BAUTISTA, 2011), como vemos acontecer com a família de Kandinsky. Ainda em *El delirio de Turing* encontramos, para além disso, o fechamento de universidades<sup>74</sup> durante o período ditatorial, assim como a repressão policial às manifestações populares contra a privatização da energia elétrica e a retenção de documentos confidenciais, como acontece com os estudos de Ruth já no governo democrático, enquanto outras formas de o Estado violentar estruturalmente seus cidadãos, uma vez que eles se veem impossibilitados de exercerem seus direitos mínimos, como o acesso ao estudo e a liberdade de expressão.

No entanto, como afirmado anteriormente, não há nos livros de Paz Soldán que são nossos objetos de estudo nenhuma intenção moralizante ou pretensão ideológica explícita e, ademais, a violência é considerada por nós a partir de seu caráter polimorfo, seu direcionamento não unilateral e sua presença em todo o corpo social. A partir dessa perspectiva, não podemos limitar-nos a trabalhar com as expressões violentas cometidas pelo que chamamos de Estado — em seu sentido reduutivo, o qual o relaciona tão somente a seu(s) governante(s) — contra a sua população, seja durante uma governança ditatorial ou democrática. É preciso, pois, observar a maneira como determinados personagens de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* se mostram violentos, como vemos a partir de Sebastián, Miguel Sáenz, Albert e o próprio Kandinsky.

Retomando brevemente os conceitos de Christian Ferrer (1996) sobre violência técnica, abordado no terceiro tópico do segundo capítulo desta dissertação, já é por nós sabido que o autor, ao fazer uso do termo, refere-se à exposição intensa de imagens às quais somos submetidos diariamente através de publicidades, televisões e computadores, bem como à construção desenfreada de centros urbanos e às câmaras de vigilância presentes em locais públicos e privados na condição de elementos que nos agridem, cada um de determinada maneira. No entanto, as guerras cibernéticas promovidas pelos *hackers* que, motivados pelas

---

<sup>74</sup> Em *Sueños Digitales* também se menciona o fechamento de universidades. A Ciudadela, onde trabalha Sebastián, é um antigo centro universitário jesuítico, no qual jovens estudantes faziam oposição à antiga ditadura de Montenegro.

suas frustrações políticas invadem sistemas, roubam instituições e colocam em circulação vírus informáticos, são outras formas de fazer uso violento dos tecnicismos ao nosso alcance.

Nesse sentido, o comportamento de Kandinsky, que inicialmente furta bancos e contas correntes de desconhecidos junto a seu amigo Phiber, para depois iniciar sua guerra virtual contra a Câmara Negra e o governo de Montenegro, são também expressões da violência, ao mesmo tempo em que são outras maneiras de fazer política, como afirmamos no primeiro capítulo deste trabalho. Do mesmo modo, Miguel Sáenz e Albert, personagens que usaram, no passado, seus conhecimentos técnicos para vigiar e punir inimigos políticos em apoio a uma governança ditatorial, podem ser incluídos nessa lista de sujeitos que, a seu modo, são violentos; como vemos logo ao início de *El delirio de Turing*, Sáenz recebe a seguinte mensagem codificada: “ASSASSINOTEMASMÃOSMANCHADASDESANGUE” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 23)<sup>75</sup>, devido à sua contribuição como criptógrafo durante a ditadura de décadas anteriores. E com Sebastián não é diferente, já que em seu exercício digital de contra memória, ele violenta a história recente de seu país e a imagem de suas vítimas.

Assim, percebe-se que não é apenas Montenegro o único a exercer a violência. Alguns indivíduos que habitam essas narrativas de Paz Soldán por nós estudadas, pertencentes ou não ao governo, também se mostram, cada um com suas próprias motivações, metodologias e objetivos, capazes de atitudes violentas. Sejam eles Inés, Júnior e Alissa, com seu sensacionalismo; Sebastián, a partir de seus retoques fotográficos; Kandinsky e Phiber, ao cometerem ciber-crimes; Sáenz e Albert, ao usarem da criptografia para perseguir e punir a oposição, e até mesmo os manifestantes populares vistos em *Río Fugitivo*, capazes de atear fogo em alguns estabelecimentos durante as manifestações, todos esses sujeitos se apresentam enquanto seres capazes de violentar outra(s) pessoa(s).

São, evidentemente, expressões da violência tão diferentes entre si que merecem estudos mais avançados, capazes de apontar de maneira ampla suas raízes e assinalar possíveis soluções para esse problema. Porém, reiteramos que nossa intenção se restringe a apresentar algumas de suas manifestações a partir de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* devido à sua constância dentro dessas obras e acrescentamos a sua pertinência para trabalharmos a ideia de sociedade em crise, na qual seus habitantes paranoicos vivem em um cenário caótico, naturalizando e até mesmo espetacularizando uma violência multifacetada que se encontra em rede, ou seja, espalhada por todo o corpo político-social de *Río Fugitivo* a partir de um movimento não-

---

<sup>75</sup> “ASESINOTIENESLASMANOSMANCHADASDESANGRE”

unilateral. Nesse ponto nos deparamos com um questionamento: como os personagens de Paz Soldán, em sua grande maioria seres que esboçam níveis de irracionalidade, podem cometer atos violentos, sendo que a violência é aqui considerada a partir de seu caráter racional?

Para responder a essa pergunta é necessário, primeiramente, reafirmar nosso conceito de paranoia, o qual a coloca no valor de delírios sistematizados com uma lógica intrínseca própria, ou seja, não totalmente irracional. É válido ressaltar, além disso, que as crises paranoicas de Sebastián e Albert, umas das mais agressivas, se desenvolvem pouco a pouco até chegarem a estes pontos coléricos nos quais suas loucuras os levam a um possível suicídio e à internação, respectivamente. Isso significa que antes, quando seus sistemas delirantes eram ainda incipientes, lhes era possível tomar atitudes referentes ao que consideramos enquanto violência técnica, as quais exigem, devido aos seus instrumentos tecnicistas, um grau de racionalidade por parte de quem a comete, argumento que se aplica a toda ciência e tecnologia que se utiliza para a violência.

A concepção da paranoia, bem como as aproximações e os distanciamentos com a ficção científica contemporânea, parecem funcionar, então, como uma base para discussões pertinentes acerca de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, pois surgem ainda no conceito de *cyberpunk* (AMARAL, 2005), para analisar as mentalidades paranoicas dos personagens de ambos os romances e ao relacionar-se aos atos de violência de alguns dos sujeitos em crise de uma sociedade igualmente em crise. Os múltiplos efeitos de sentido conseguidos por Paz Soldán a partir desses tópicos demonstram a riqueza presente em suas narrativas, a qual é possível de se realizar apenas a partir da literatura, o maior argumento que temos para explicar as variadas leituras a partir desses livros. O objeto literário é, como sabemos, alvo de discussões de diferentes teóricos e filósofos, como o francês Jacques Derrida (2014), que o considera uma estranha instituição capaz de dialogar com diferentes áreas do conhecimento, como a política, a história, a sociologia e a psicologia, entre tantas outras, sem identificar-se totalmente com nenhuma delas.

Por outro lado, o escritor e ensaísta argentino Juan José Saer, em diversos escritos reunidos no livro *La narración-objeto* (1999), afirma que, implicitamente ou explicitamente, a noção de objeto está no centro de toda filosofia, e que da mesma maneira, a ficção narrativa comercializa com o âmbito filosófico. Desse modo, é possível afirmar que, de forma implícita ou explícita, a noção de objeto está no centro de todo relato ficcional, assumindo formas diferentes e caracterizando-se como o modo de ser de toda narração. Não apenas isso, para o autor, todo relato, oral ou escrito, se constitui a partir de dois elementos, sendo o primeiro deles



uma série de representações estilizadas pelos signos arbitrários da linguagem, ao passo que o segundo são os marcos convencionais do gênero em si, como a crônica, a epopeia, entre outros.

A ideia defendida por Saer é a do relato como uma construção sensível, e não como um discurso, uma vez que o segundo se apresenta enquanto algo abstrato, unívoco e inteligível, e o primeiro na condição de simulação do empírico, colocando-se à margem dos conceitos universais e organizando-se em concreções únicas formadas por elementos particulares, capazes de existir indefinidamente. É mais seguro considerar a narração no valor de objeto autônomo, um fim em si mesmo do qual só de sua realidade objetificada devemos extrair seu sentido e vivificar seu eterno presente. Toda narração ficcional tende a ser única e a apartar-se dos invariantes de construção e de gênero graças à proliferação, em seu interior, de componentes próprios.

A partir desse raciocínio, Saer afirma que a tarefa/desafio de todo narrador de ficção consiste em invalidar a atribuição pragmática de seus textos em prosa, uma vez que esse formato, ao mesmo tempo em que se traslada para os relatos ficcionais, é também o instrumento por excelência dos estadistas, encarnando a racionalidade por meio de cartas, tratados, revistas, entre outros gêneros assim escritos, e mostrando-se preciso e útil para a sociedade. Assim, se o escritor deve transgredir as barreiras impostas das estruturas fixas, avaliar uma obra literária a partir de seu pragmatismo, de um conceito puramente econômico fundado em sua clareza, coerência lógica e utilidade social não é a maneira mais adequada de analisar a literatura. Devemos acreditar na ficção enquanto tal, e se ela recorre ao falso, se salta em direção ao inverificável, não é para virar as costas à realidade objetiva, mas sim submergir-se em sua turbulência.

Essa última consideração não deve ser entendida como um capricho artístico, mas sim tal e qual a condição primeira da existência ficcional, pois apenas com essa aceitação compreenderemos a ficção na condição de um tratamento específico do mundo por meio de um cosmos singular. Assim percebida, a narração assimila e incorpora à sua própria essência questionamentos importantes, ao mesmo tempo em que se despoja de qualquer ideologia novelesca ou romanceada em absoluto, como viemos reiterando ao longo desta dissertação, ao afirmar que não há intenção moralizante ou exposição ideológica explícita nas obras de Edmundo Paz Soldán que aqui analisamos. A finalidade da ficção é não expedir-se nesse conflito entre o problemático conceito de verdade e a falsidade, mas fazer dele sua matéria, modelando-o a sua maneira. Em outro livro que reúne seus escritos, Saer afirma que:

[...] já nada justifica que o romance possua uma extensão estandardizada, que seja escrito exclusivamente em prosa e que se limite a apreender aspectos parciais da historicidade. Simple estadio histórico da narração, que é uma função inerente ao espírito humano, o romance deve abrir passo a formas imprevisíveis, que ainda carecem de nome, mas que aspiram a ser o lar do infinito (SAER, 1997, p. 131) (tradução minha)<sup>76</sup>.

É seu caráter de objetos amorfos e opacos que nos permite trazer uma gama de leituras para *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*. As narrativas de Paz Soldán que aqui são nossos objetos de estudo, enquanto construções sensíveis constituídas de elementos próprios que as fazem únicas, misturam diferentes gêneros literários, como a ficção científica e o policial, transgredindo suas formas fixas ao apenas flertar com o primeiro e incursionar pela *ficción paranoica* (PIGLIA, 1991), uma variedade do segundo. Essa mescla, ao ser reproduzida na irreal cidade de Río Fugitivo, com todos seus personagens imaginados, se joga em direção ao inverificável, a um mundo próprio que nos permite submergir em uma realidade objetiva caótica e discutir desde uma quase distopia até diferentes expressões da violência, passando pela ética e a construção das subjetividades diante das tecnologias, bem como pela ideia da paranoia.

Esses variados tópicos, se em um primeiro momento parecem estranhos entre si e até mesmo contraditórios, terminam por complementar-se. É essa, portanto, a ideia do romance como o lar do infinito, que não se esgota em si mesmo e se renova a cada leitura. Jorge Luis Borges (1970), ao escrever *A biblioteca de Babel*, epígrafe de *El delirio de Turing*, já havia flertado com dita ideia ao tratar a biblioteca enquanto um espaço interminável, no qual seus livros, quase todos de natureza informe e caótica, são em si labirintos, objetos a serem criptografados e passíveis de bifurcarem caminhos e mais caminhos. E como último trajeto a ser por nós percorrido, faremos alguns breves apontamentos sobre o poder dentro das obras de Paz Soldán que aqui estudamos, pois se a violência se exerce em rede, percorrendo todo o corpo social, isso se deve ao fato de o poder também funcionar a partir de sua microfísica.

---

<sup>76</sup> [...] ya nada justifica que la novela posea una extensión estandarizada, que sea escrita exclusivamente en prosa y que se limite a aprehender aspectos parciales de la historicidad. Simple estadio histórico de la narración, que es una función inherente al espíritu humano, la novela debe abrirle paso a formas imprevisibles, que carecen todavía de nombre, pero que aspiran a ser el hogar de lo infinito.

## 4.2 Apontamentos sobre o poder

Em meio às leituras conjuntas dos livros de Edmundo Paz Soldán aqui analisados, uma não presença salta aos olhos: a de Montenegro. O fictício presidente, ainda que constantemente mencionado nas duas obras, não chega a aparecer em nenhum momento, podendo ser considerado um sujeito sem corpo e voz próprios, um alguém ao fundo de todos os acontecimentos que se desenrolam nessas narrativas, uma espécie de “deus”, Mágico de Oz ou Big Brother — do já mencionado *1984*, de George Orwell (1948) —. Em *Sueños Digitales*, quando a imagem de Montenegro é distorcida e reinventada, sua ausência potencializa a ideia do personagem enquanto um ser moldável e digitalizável; mas quando essa falta permanece em *El delirio de Turing*, trama que não se desenrola em torno da recriação do governante, outra ideia, exposta de maneira implícita e ligada diretamente à parte anterior deste capítulo, passa a surgir.

Seria essa ausência a evidência que corrobora o pensamento do poder difundido pela sociedade e não concentrado nas mãos de apenas uma pessoa? Na história protagonizada por Sebastián, somos levados a pensar que ele, juntamente à Isabel, sua superior na Ciudadela, são os únicos responsáveis pela reconstrução da figura de Montenegro, sendo que, em determinado momento, o fotógrafo digital se dá conta de seu real papel nesse plano: importante, mas não protagônico, como vemos abaixo:

Isso o levou a deduzir uma verdade fundamental, à qual podia ter chegado muito antes se utilizasse um pouco de senso comum: alguns como ele estavam manipulando fotos de Montenegro, [...] outros, por que não, sua imagem capturada em fitas de vídeo. Isabel havia massageado seu ego, sua vaidade, e lhe havia feito acreditar que ele era a peça principal do projeto, quando na realidade era tão somente uma peça a mais (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 159-160)<sup>77</sup>.

Essa condição de ser uma peça a mais em meio a tantas outras é perceptível também quando observamos os personagens que trabalham na Câmara Negra, em *El delirio de Turing*. Miguel Sáenz, Albert, Ramirez-Graham e até mesmo Ruth e Cardona, já sem ligações com o governo, se mostram ou se mostraram na condição de engrenagens de uma maquinaria governamental complexa, mas nem todos com o mesmo grau de consciência de sê-lo. O fato de

---

<sup>77</sup> Eso lo llevó a deducir una verdad fundamental, a la que pudo haber llegado mucho antes si utilizaba un poco de sentido común: algunos como él estaban manipulando fotos de Montenegro, [...] otros, por qué no, su imagen capturada en cintas de video. Isabel había restregado su ego, su vanidad, y le había hecho creer que él era la pieza fundamental del proyecto, cuando en realidad era tan solo una pieza más.

o poder apresentar-se espalhado entre vários indivíduos não significa, claro está, que Montenegro não o exerça, mas sim que ele apenas não o detém por completo. Pela sua ausência, pode até ser considerado um álibi para os verdadeiros “detentores” do poder, que usam sua figura e seu impacto no povo para mascarar os autênticos donos do país. Dito isso, faz-se pertinente trazer algumas teorias sobre o poder a partir de agora.

Opondo-se à visão redutiva de que o poder pode se concentrar nas “mãos” de uma única pessoa, Hannah Arendt (2001) afirma que há de se acrescentar hoje o conceito de domínio de ninguém, uma vez que estamos intrincados em uma burocracia, em um sistema de órgãos no qual homem algum pode ser o responsável absoluto pelo que está sendo feito em termos políticos — configuração essa que, justamente devido à sua organização não centralizada, é passível de ser considerada a mais tirânica de todas —, pois é impossível solicitar a alguém específico que preste contas por todo o sucedido. O poder, então, é considerado por Arendt não como propriedade ou responsabilidade individual, mas sim a partir do valor da habilidade humana de atuar em uníssono, existindo apenas a partir da união de um grupo com interesses coincidentes. Dizer que alguém está “no poder” significa afirmar que ele foi, por um número determinado de pessoas, dele investido para atuar em nome delas, e, se essa comunidade investidora desaparece, ele igualmente se extingue. Assim, de caráter expansionista por natureza, o poder pode manter-se apenas por meio de sua propagação, retraindo-se e morrendo caso ocorra o contrário.

Michel Foucault (1994; 2017a), em consonância com essa ideia, afirma que o grande problema do século XX é o poder — tema que permeou algumas de suas obras, como *A História da Loucura* (1961), *Vigiar e Punir* (1975) e *Microfísica do poder* (1979) —, seja ele o exercido pela razão sobre a loucura, ou em diferentes instituições, como as fábricas, os hospitais, as unidades militares, as escolas e os presídios. Para o filósofo francês, ninguém é titular do poder, nem mesmo os governantes, pois em sua condição de não-objeto, ele não se possui, se dá, se troca ou se toma, e tampouco se localiza no aparelho estatal, ao contrário do que tende a imaginar a população em geral, a qual o relaciona com os efeitos de dominação ligados ao Estado ou a determinados aparelhos do Estado — como o exército, a polícia e a justiça —. Precisamos olhar, então, para os mecanismos que funcionam por fora, por baixo, ao lado do poder, em seu nível mais elementar e cotidiano, já que ele se exerce não apenas nas instâncias superiores, mas também nas extremidades, nas suas últimas ramificações, tornando-se capilar e alcançando seus pontos mais rasos, como a família ou a vizinhança.

Como afirma Foucault, há na expansão microfísica do poder, uma penetração profunda e sutil em toda a trama social, da qual nós fazemos parte. Ao falar-se, por exemplo, de tópicos cotidianos como a sexualidade ou o conhecimento, do mesmo modo se fala de poder, pois se na Idade Média se controlava a masturbação de jovens, hoje em dia há uma perseguição — estatal ou não — a LGBTs e, não apenas isso, o saber produzido em determinadas instituições, como as escolas, serve entre outras coisas para o controle, a avaliação, a hierarquização e a divisão dos estudantes. As relações de poder permeiam toda a sociedade e se exercem entre professores e alunos, entre um homem e uma mulher, ou entre pais e filhos, a partir de diferentes métodos e técnicas, os quais são variáveis de acordo com o tempo e o tipo da relação, sendo que nem todos nos interessam para o desenvolvimento deste trabalho, como veremos no decorrer das próximas páginas.

Retomemos, agora, a última citação extraída de *Sueños Digitales*, em diálogo com o primeiro traço caracterizador de poder aqui adotado: sua condição de objeto não possuído, mas de algo exercido por vários sujeitos e espalhado pelo corpo social. Ainda no mesmo livro de Paz Soldán, sob ordens governamentais, Isabel comanda uma numerosa equipe que reconstrói a figura presidencial, da qual faz parte Sebastián, quem descobre, em determinado momento, não ser o único responsável por alterar a figura do presidente de seu país, recebendo a ajuda de outros tantos jovens, os quais modificavam, lenta e pausadamente, todos os registros do período ditatorial de anos anteriores; o poder de violentar a história oficial de uma nação por meio de seus tecnicismos está difundido, assim, entre várias mãos, característica que também dificulta a responsabilização dos culpados quando ocorrem as trocas entre os grupos que se alternam no exercício do poder. Em outro momento, anterior a esse, ao perceber a vigilância excessiva da Ciudadela — lembremos de sua mania de perseguição, tema abordado no terceiro tópico do segundo capítulo desta dissertação —, o editor se incomoda com uma segurança considerada por ele desproporcional e lemos que:

Ou é que o poder se havia movido sub-repticiamente e agora seu núcleo sólido se concentrava atrás das paredes dos indivíduos que manejavam as estatísticas, que através de pesquisas de opinião conheciam de cor as reações populares ao mais mínimo gesto do líder, e que planejavam a forma de vender a imagem do governo, as campanhas publicitárias que fariam digerir o indigesto (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 94)<sup>78</sup>?

---

<sup>78</sup> ¿O es que el poder se había movido subrepticiamente y ahora su núcleo sólido se concentraba detrás de las paredes de los individuos que manejaban las estadísticas, que a través de encuestas conocían al dedillo las reacciones populares al más mínimo gesto del líder, y que planeaban la forma de vender la imagen del gobierno, las campañas publicitarias que harían digerir lo indigesto?

Já em *El delirio de Turing*, o poderio da Câmara Negra, como afirmado anteriormente, se divide entre Ramirez-Graham, um estadunidense com ascendência boliviana, e outros tantos funcionários, como o paranoico Baez, que se mata para proteger o verdadeiro Kandinsky, e Miguel Sáenz, o Turing, sendo que, no passado, a professora universitária Ruth e o juiz Cardona também fizeram parte dessa teia, ocupando postos de bastante importância: o de criptógrafa e Ministro da Justiça, respectivamente. Enquanto a primeira auxiliava, no período ditatorial, a decodificar as mensagens dos grupos de esquerda que se opunham à Montenegro — e que posteriormente eram presos, torturados e assassinados —, o segundo fazia parte de um plano anticorrupção em um país marcado justamente por um sistema corrupto que já se erigia, também, a partir das esferas superiores. Ainda na mesma obra, Albert afirma, em uma de suas crises paranoicas, que para a manutenção do governo: “Necessitamos de militares e paramilitares. Gente treinada para matar...Mas também necessitamos de criptólogos...Gente treinada para pensar. Ou para decifrar o pensamento de outros...” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 97)<sup>79</sup>.

Não suficiente, ainda são mencionados “[...] rumores de que a esposa de Montenegro é a mão negra detrás da corrupção na aduaneira” (p.183)<sup>80</sup>. É perceptível, portanto, que as redes de poder dessas duas narrativas de Edmundo Paz Soldán atravessam boa parte de seus personagens, até o momento todos ligados ao governo, corroborando o já elucidado acima: o presidente não possui o poder em suas mãos, sendo ele exercido por diferentes sujeitos, os quais o executam uns sobre os outros, tanto em sua governança atual, democrática, quanto na ditatorial:

Nos julgamentos de responsabilidades contra os ditadores, os advogados se concentraram em levar à justiça as cabeças visíveis, os militares que deram as ordens, os paramilitares e soldados que apertaram o gatilho. Se esqueceram de toda aquela grande infraestrutura que sustenta e permite uma ditadura, os burocratas que não manchavam as mãos de sangue, mas que ao participar do Governo, de certa forma aceitaram os crimes. Se esqueceram daqueles que, atrás de seus escritórios na Câmara Negra, decifravam os códigos ou interferiam em sinais secretos de rádio que levavam a algum foco subversivo, políticos na clandestinidade que encontravam a morte, universitários idealistas que desapareciam sem saber como os haviam descoberto (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 55-56)<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> “Necesitamos militares y paramilitares. Gente entrenada para matar...Pero también necesitamos criptólogos...Gente entrenada para pensar. O para descifrar el pensamiento de otros...”

<sup>80</sup> “[...] rumores de que la esposa de Montenegro es la mano negra por detrás de la corrupción en la aduana.”

<sup>81</sup> En los juicios de responsabilidades contra los dictadores, los abogados se han concentrado en llevar a la justicia a los cabecillas visibles, a los militares que dieron las órdenes, a los paramilitares y soldados que apretaron el gatilho. Se han olvidado de toda aquella infraestructura que sostiene y permite a una dictadura, los burócratas que no se mancharon las manos de sangre pero que al participar del Gobierno en cierta forma aceptaron los crímenes.

Expandido por entre indivíduos ocupantes de variados postos político-sociais, o poder se exerce a partir de táticas diversificadas, como pelo convencimento das vantagens que o dinheiro dele advindo podem fazer surgir, um dos argumentos usados por Isabel para persuadir Sebastián, em *Sueños Digitales*, a modificar as fotos de Montenegro: “— Pois claro, lhe pagaríamos muito bem [...] Muito mais do que ganha atualmente. E pela metade do tempo (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 97)<sup>82</sup>. Além disso, percebe-se que o exercício do poder também se dá por meio da violência, seja ela a técnica — alterações digitais, decodificação de mensagens criptografadas —, a estrutural — a repressão das manifestações populares, o confisco dos estudos de Ruth sobre a ditadura — ou a mais direta, como vemos na epígrafe que abre este capítulo e descreve o assassinato de Mirtha, prima de Cardona, décadas atrás, em *El delirio de Turing*.

Hannah Arendt (2001), como afirmado no início deste capítulo, opõe poder e violência. Segundo a filósofa, há um estranho consenso entre os teóricos políticos de direita e de esquerda, os quais consideram a violência como a mais flagrante manifestação do poder. Voltaire, por exemplo, declara que o poder consiste em fazer os outros agirem como eu quero; Weber, que ele se encontra presente onde eu possa impor a minha própria vontade contra a resistência dos demais; Jouvenel, por sua vez, o interpreta a partir da relação entre dar ordens e ser obedecido, enquanto Passerin d’Entreve o expõe no valor da força qualificada ou institucionalizada. Essas ideias, ainda de acordo com Arendt, coincidem com termos da antiguidade grega para definir suas formas de governo e devem muito à concepção de poder absoluto que acompanhou o surgimento do Estado-nação europeu soberano, cobrando sentido apenas se seguimos a ideia marxista do mesmo como instrumento de opressão nas mãos das classes dominantes.

No entanto, como já mencionado acima, a filósofa alemã acredita que hoje devemos acrescentar a ideia de domínio de ninguém, pois estamos inseridos em uma intrincada burocracia que não nos permite responsabilizar um único indivíduo por tudo o que acontece. Para a autora, o poder é expansivo por natureza, sobrevivendo apenas por meio de sua difusão e não dependendo, necessariamente, do instrumentalismo racional da violência, igualmente difundida por todo o corpo social, para existir — ainda que ambos apareçam geralmente juntos —. Em realidade, conforme apontado por Arendt, quando as ordens de quem está no comando

---

Se han olvidado de aquellos que, detrás de sus oficinas en la Cámara Negra, descifran los códigos o interferían señales secretas de radio que llevaban a algún foco subversivo, políticos en la clandestinidad que encontraban la muerte, universitarios idealistas que desaparecían sin saber cómo habían dado con ellos.

<sup>82</sup> “— Por supuesto, le pagaríamos muy bien [...] Mucho más de lo que gana actualmente. Y por la mitad del tiempo.”

já não são mais obedecidas, ser violento não é de utilidade alguma, pois isso pode até mesmo colocar o poder em maior crise e destruí-lo pouco a pouco, já que:

[...] politicamente falando, é insuficiente dizer que poder e violência não são o mesmo. Poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em risco, mas, deixada a seu próprio curso, ela conduz à desaparecimento do poder. [...] A violência pode destruir o poder; ela é absolutamente incapaz de criá-lo (ARENDRT, 2001, p. 44).

Dessa maneira, enquanto opostos, Arendt considera toda a diminuição do poder como um convite à violência, rechaçando a ideia comum de que esta seja a mais latente expressão daquele. Porém, o que vemos em *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, as narrativas aqui estudadas, é o contrário: um poderio que naturaliza as diferentes expressões da violência — como a técnica e a estrutural —, assentando nelas as suas bases, consolidando-se e envolvendo inúmeros indivíduos em um sistema violento e corrupto. É interessante observar, nesse sentido, o caso da professora universitária e pesquisadora Ruth, agora disposta a expor as duvidosas ações do próprio marido, Miguel Sáenz, mas que no passado: “Não tinha terminado os estudos graças a Montenegro ter fechado as universidades. Não tinha conseguido nunca o diploma oficial de historiadora. Graças ao seu trabalho no regime conseguiu que lhe dessem um diploma falso” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 158)<sup>83</sup>.

A ideia de poderio difundido e exercido a partir de metodologias variadas estabelece um diálogo direto com o tópico anterior deste capítulo, pois a violência também perpassa — em um movimento múltiplo e a partir de suas diferentes expressões — as múltiplas camadas sociais da cidade de Río Fugitivo, concentrando-se fora das mãos do Estado, esse em seu sentido mais estrito. Aqui, se faz pertinente retomar uma das principais ideias de Hannah Arendt (2001), em suas elucubrações sobre violência e poder. Mesmo aparecendo geralmente juntos, esses dois elementos são diferentes, sendo que as ações violentas perdem seu caráter instrumental e racional ao não alcançarem seus objetivos a curto prazo, podendo destruir o poder ao invés de criá-lo, mantê-lo e sobrepujá-lo, como observamos nos casos de guerras declaradas. Portanto, para além de sua condição de algo não possuído por ninguém, mas exercido por várias pessoas e difundido pelo corpo social, pode-se considerar a vulnerabilidade do poder diante de um

---

<sup>83</sup> “No había terminado los estudios gracias a que Montenegro había hecho cerrar las universidades. No había sacado nunca el título oficial de historiadora. Gracias a su trabajo en el régimen había logrado que le consiguieran un título falso.”



excesso de violência enquanto a segunda de suas características, ainda que ele assente suas bases na e naturalize a violência, como dito acima.

Elias Canetti (1995), em suas reflexões psicológicas acerca do poder, afirma que a psicologia da captura e da incorporação é um objeto de estudo ainda inexplorado dado o fato de tudo, nesse campo, ser-nos aparentemente óbvio. Porém, para o autor, a aproximação de uma criatura humana rumo à outra — a qual se inicia com o ato de espreitar a presa, seguida de um primeiro contato físico, logo da captura em si, da pressão exercida sobre a vítima e seu posterior esmagamento e trituração, levando-a a ser incorporada pelo algoz — é antiga, complexa e compartilha semelhanças com hábitos animais, o que não a tornou, ainda assim, mais espantosa para nós. Nos interessa aqui, em especial, um apontamento feito pelo escritor búlgaro sobre a metamorfose, muitas vezes realizada pelo capturador para lograr aproximar-se de sua presa, já que amiúde lhe falta força suficiente para agarrá-la de forma direta.

Em determinados contextos de incapacidade de captura rápida e abrupta, quem deseja capturar se disfarça ao aproximar-se, imitando a seu modo o animal de que está atrás, dizendo-lhe que ele pode deixá-lo permanecer por perto, pois ambos são iguais. Entretanto, a necessidade da simulação aponta, segundo Canetti, para uma falta de poder do perseguidor sobre a criatura desejada. O leão, felino de rapina símbolo de um poderio absoluto, não precisa metamorfosear-se para obter sua presa, conseguindo-a na qualidade dele mesmo, rugindo antes de partir para o ataque, ação essa que o deixa reconhecer-se e revela, desde o princípio, sua real intenção. O poder, em seu cerne e ápice, despreza a metamorfose, bastando-se a si mesmo.

Nesse sentido, é possível considerar que, em *Sueños Digitales*, Montenegro passa por uma espécie de metamorfose digital a partir dos retoques fotográficos realizados por Sebastián e das alterações de áudios antigos feitas por outros jovens, o que desvela, de certo modo, sua falta de poder, potencializada pela sua não aparição. O governante, para aproximar-se novamente da população de seu país após a ditadura por ele comandada em anos anteriores, precisa disfarçar-se, fingir que foi e que é um democrata benevolente para, assim, conquistar a confiança dos cidadãos. Essa última, a partir do momento em que é adquirida, lhe permite pressionar e “esmagar” aqueles que a ele se opõe, seja por meio da violência estrutural, a qual inclui a repressão policial em Río Fugitivo — como vemos em *El delirio de Turing* —, seja através de ações mais diretas, como o assassinato de opositores. No excerto abaixo, lemos algo que resume bem essas ideias:

Essa propaganda de Montenegro na televisão, dando a mão a um mendigo nas portas do Santuário da Virgem de Urcupinha, levava às lágrimas e podia fazer esquecer, ainda que momentaneamente — disso se tratava, comerciais de quinze segundos que iam somando-se até tomar o dia —, todos os gases lacrimogêneos atirados nos professores, todas as medidas de repressão contra os cocaleiros (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 179)<sup>84</sup>.

Porém, partir da lógica de que, mesmo aparecendo frequentemente em conjunto, o excesso de violência pode destruir o poder, ao fazer uso da violência técnica, da estrutural ou da mais direta, se comprovaria a debilidade governamental de Montenegro, ainda que em ambos os finais de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, os ambientes trágicos e desesperançosos prevaleçam, seja por meio do possível suicídio de Sebastián, seja pela derrota de Kandinsky. De todos os modos, fica reiterado que o governante criado por Paz Soldán não detém o poder que aparentemente possui em suas mãos, o qual, ademais, dada a sua ineficiência, corrupção e impopularidade, se encontra em crise e procura manter-se por meio dos atos violentos parcialmente por ele perpetrados. Ou seja, ainda que não estejamos tratando o poder e a violência enquanto opostos, como o faz Hannah Arendt (2001), é válida a sua teoria sobre o segundo ser capaz de destruir o primeiro.

Para além do poder envolvendo os diferentes sujeitos com ligação direta com o governo de Montenegro, é possível vislumbrá-lo na relação pessoal entre Sebastián e Nikki — de *Sueños Digitales* —, percebendo que há, em meio a esse conturbado relacionamento, um poder exercido pelo jornalista digital sobre sua esposa, ou ao menos uma vontade de exercê-lo; afinal, para Michel Foucault (1994; 2017a), o poder chega em seus níveis mais baixos, como nas relações entre familiares ou vizinhos. Conforme afirmado no terceiro tópico do segundo capítulo deste trabalho, os ciúmes excessivos do protagonista dessa obra o fazem duvidar da fidelidade de sua cômpute, verificando com frequência os e-mails por ela mandados, chegando a persegui-la e até mesmo a lhe dar ordens:

Sebastián elevou o tom de voz e lhe disse que não era uma sugestão, merda, ela devia voltar a casa ou se não...  
— Ou se não o que? — disse ela —. Está bêbado, Sebas. Melhor tomar uma ducha fria e se tranquilizar.  
— Se não...se não...vou e te trago. [...]

---

<sup>84</sup> Esa propaganda de Montenegro en la televisión, dándole la mano a un mendigo a las puertas del Santuario de la Virgen de Urcupina, movía a lágrimas y podía hacer olvidar, aunque sea momentáneamente — de eso se trataba, comerciales de quince segundos que se iban sumando hasta copar el día —, todos los gases lacrimógenos tirados a los maestros, todas las medidas de represión contra los cocaleiros.

Chamou um radiotáxi, que apareceu em cinco minutos. Deu o endereço a um velho calvo que fedia a chicha. Começou maldizendo Nikki e terminou generalizando seus insultos a todas as mulheres. A nova geração se dava uns insuportáveis ares de grandeza, tinha que colocá-las em seu lugar (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 89-90)<sup>85</sup>.

Observa-se, não apenas no comportamento desse personagem, mas no de tantos outros, um desejo por “ter” o poder e exercê-lo sobre os demais. Dita vontade de demonstrá-lo em cima de outras pessoas pode ser entendida a partir de um terceiro aspecto. Segundo Foucault (1994; 2017a), o poder não pode ser visto apenas na condição de algo negativo. Ao definir o seu entendimento a partir de um viés repressor, tem-se uma concepção puramente jurídica do termo, identificável com uma lei estreita, esquelética, fundamentada na proibição, que apenas diz não e, mesmo assim, é aceita majoritariamente pelo senso comum. A questão, para o filósofo, é que se o poder se caracterizasse tão somente por sua negatividade, ele não seria obedecido. Desse modo, Foucault o interpreta enquanto uma força que permeia sujeitos, produz discursos, forma saberes e induz ao prazer, construindo, em sua rede difusa por todo o corpo social, uma malha também positiva; a noção de poder repressivo não é capaz de dar conta desse complexo conceito.

Como exemplos de produtos do poder, tem-se os corpos dóceis, obedientes e rentáveis produzidos por diferentes instituições, como as escolas, as fábricas e os presídios; os conhecimentos postos em circulação por aparelhos de saber, como as universidades, os quais necessitam, para exercerem-se a partir de mecanismos sutis, do poder, e o controle da masturbação, no início do século XVIII, que produzia não somente a vigilância negativa sobre os indivíduos, mas igualmente a intensificação dos desejos de cada um pelo próprio corpo. Inclusive, o entendimento que hoje temos sobre ele, sua fisiologia e seu sistema orgânico só foi possível de se constituir através de um conjunto de disciplinas militares e escolares, ou seja, a partir de um poderio exercido sobre o corpo em si mesmo.

Pois bem, se o poder é capaz não apenas de repreender, mas de produzir diferentes coisas, como o controle de corpos, o desejo e o saber — em *El delirio de Turing* lemos que: “CONHECIMENTO É PODER” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 108) —<sup>86</sup>, é plausível pensá-lo no

<sup>85</sup> Sebastián elevó el tono de voz y le dijo que no era una sugerencia, mierda, ella debía volver a casa o si no... — ¿O si no qué? — dijo ella —. Estás borracho, Sebas. Mejor tómate una ducha fría y tranquilízate.

—Si no... si no... voy y te traigo. [...]

Llamó a un radiotaxi, que apareció a los cinco minutos. Le dio la dirección a un viejo calvo que hedía a chicha. Comenzó maldiciendo a Nikki y terminó generalizando el insulto a todas las mujeres. La nueva generación se daba unos insoportables aires de grandeza, había que ponerlas en su lugar.

<sup>86</sup> “CONOCIMIENTO ES PODER.”

valor de algo desejável pelo ser humano, como percebe-se nas duas narrativas aqui estudadas. Em *Sueños Digitales*, por exemplo, é repetida diversas vezes a vontade de Sebastián de se deslizar pelos corredores do jornal em que trabalha durante a madrugada e reinventar, a seu gosto, as fotos e as seções da próxima edição de *Tiempos Posmodernos*, assim como exercer poder sobre toda a cidade de Río Fugitivo em anonimato, em uma zona de sombra, dentro de seu próprio escritório, sem que ninguém, nem mesmo sua esposa Nikki, o saiba. O protagonista criado por Paz Soldán afirma que: “Quería ser mais um desses inofensivos vizinhos dos quais ninguém nunca sabia nada e que, entretanto, regiam impérios.” (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 130)<sup>87</sup>.

Em *El delirio de Turing*, por sua vez, outros personagens afirmam o prazer pessoal que lhes confere o exercício do poder, como o juiz Cardona, ao assumir ter se vinculado ao governo de Montenegro, no passado, por desejar ser como o governante, seus aliados e levar a mesma vida que eles, participando de festas e eventos privados, dando ordens aos subalternos e, claro, ser capaz de “[...] reunir-se com Montenegro nos jardins povoados de magnólias da residência presidencial, tratar de impor sua marca ao destino torcido do país” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 113)<sup>88</sup>. Além dele, é possível observar uma similar fetichização em Ramírez-Graham, quem reconhece as facilidades obtidas pelo poder, como o acesso constante ao vice-presidente — as quais o fizeram permanecer em Río Fugitivo e não regressar ao seu país de origem —, e em Miguel Sáenz, o Turing, sempre confortável em sua posição de “importante” criptoanalista da Câmara Negra, mas agora preterido e relegado ao subsolo do prédio.

Esse prazer não sexual gerado pelo poder — vale lembrar que Michel Foucault (1994; 2017a) comenta sobre o prazer gerado pelo controle da masturbação na Idade Média —, a vontade de exercê-lo sobre os outros e sentir-se importante, se liga à megalomania, uma das características centrais da paranoia, a qual mais uma vez aparece nas tramas de Paz Soldán. Nota-se, com isso, que não apenas Sáenz encontra-se afetado por uma mania de grandeza, mas também outros personagens, desejosos ou crentes de serem mais importantes do que são. Afinal, conforme afirmado no segundo capítulo deste trabalho, os delírios paranoicos são comuns aos seres humanos, e os personagens de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, muitas vezes delirantes, são o reflexo de uma sociedade que se encontra em crise devido ao ambiente caótico

---

<sup>87</sup> “Quería ser uno más de esos inofensivos vecinos de los que uno nunca sabía nada y que sin embargo regían imperios.”

<sup>88</sup> “[...] reunirse con Montenegro en los jardines poblados de magnolias de la residencia presidencial, tratar de imponer su sello al destino torcido del país.”

onde vive, às conturbadas relações estabelecidas entre ser humano e tecnologia, à investidura atribuída a alguns deles, à violência difundida a partir de suas diferentes expressões, naturalizada e até mesmo espetacularizada, e ao desejo de poder.

Tem-se, portanto, três aspectos referentes ao poder nesta abordagem: seu funcionamento em rede, assim como a violência, na qual ele assenta suas bases e se consolida; sua vulnerabilidade ante o excesso dessa mesma violência, capaz de evidenciar sua fraqueza, colocá-lo em crise e destruí-lo; e seu caráter também positivo, o qual gera, em certos personagens, uma grande vontade de exercê-lo. Repetimos, assim, que o presidente criado por Paz Soldán não possui o poder, estando ele difundido por entre diferentes pessoas, as quais o exercem umas sobre as outras, ainda que a figura desse personagem é o que acaba garantindo o funcionamento do poder. Assim, a partir do instante em que o poderio se encontra difundido pelo corpo social — perpassando as mais variadas relações humanas e não pertencendo a ninguém — é possível que diferentes sujeitos violentem e sejam violentados, seja por meio de uma violência técnica, estrutural ou outra qualquer, em razão de todos “terem” poder para tal. Conforme colocado no final de *El delirio de Turing*, não apenas as mãos de Miguel Sáenz estão sujas de sangue, mas “[...] estão as de quase todos os habitantes do país durante essa década, cúmplices por obra ou omissão do que ocorria em seu entorno (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 334)”<sup>89</sup>.

Além disso, insistimos que a perseguição aos revolucionários opositores da ditadura nas décadas passadas, a reconstrução da imagem de Montenegro por meio de alterações digitais, os desaparecimentos de personagens como Nikki e Isabel, de *Sueños Digitales* — paranoia ou não? —, a pobreza estrutural e a repressão policial podem ser vistos como maneiras de tentar manter um poderio governamental enfraquecido, as quais, ademais, potencializam os sistemas já paranoicos de determinados personagens, que se sentem perseguidos e amedrontados em certos casos, como no de Sebastián. Não apenas isso, a realização do espetáculo baseado em imagens violentas, como pode-se observar nas manchetes do *Tiempos Posmodernos*, bem como as mortes misteriosas de Merino, Vivas, Padilla ou Ridley — os três últimos comparsas de Kandinsky, de *El delirio de Turing* —, corroboram a sensação de que os sujeitos criados por Paz Soldán vivem em um ambiente violento, em um perigo constante advindo de diferentes lugares e pessoas. Por isso, talvez, muitos desejem exercer poder sobre outros, em uma esperança de defender-se das variadas expressões da violência que permeiam Río Fugitivo pois,

---

<sup>89</sup> “[...] están las de casi todos los habitantes del país durante esa década, cómplices por obra u omisión de lo que ocurría en torno suyo.”

por mais que elas sejam capazes de destruir o poder, este as naturaliza justamente como estratégia para manter-se, ao menos por algum tempo, intacto.

Desse modo, a significativa quantidade de ações violentas que partem do corpo governamental colocam em evidência o colapso do poder comandado por Montenegro e, não suficiente, sua naturalização e espetacularização potencializam a ideia da cidade de Río Fugitivo como uma sociedade em crise. Essas elucubrações vão ao encontro de algo explanado desde o início desta dissertação: não há nas narrativas de Edmundo Paz Soldán a realização de um manifesto político explícito ou uma ideologia marcada. Além disso, conforme apontado na introdução do presente trabalho, um dos temas que mais lhe interessam é o da violência — uma síndrome de nossas sociedades —, e o concernente aos problemas por ela trazidos, seja por meio de conflitos históricos ou por pontos de referências diários.

Porém, como comenta Juan José Saer: “A obra de um escritor tampouco deve definir-se por suas intenções, mas sim por seus resultados” (SAER, 1997, p. 273)<sup>90</sup>. Os maiores escritores da América Latina, segundo o ensaísta argentino, pouco ou nada possuem em comum, opondo-se uns aos outros e construindo, cada qual, um produto pessoal a partir de um discurso único, não limitando-se à noção de intencionalidade da narrativa ou a nomenclaturas generalizantes como a de literatura latino-americana, corrente nos meios de difusão e na obediente crítica universitária. Um grande problema dessa terminologia, aliás, é que ela não se limita somente a informar a origem dos escritores, vindo carregada de intenções estéticas e valores e pressupondo determinados temas e estilos “próprios” à região, como a paixão excessiva e nossa suposta relação privilegiada com uma natureza exuberante.

Não suficiente, outro perigo que se aproxima a esse termo é a consideração da literatura enquanto instrumento imediato de mudança social. Para Saer, por mais que o terrorismo do Estado, a exploração do homem pelo homem, o uso do poder político contra as classes populares e contra o indivíduo em si, entre tantas outras problemáticas, peçam um câmbio rápido e absoluto, não é o objeto literário quem poderá realizá-lo, mesmo sendo capaz de evidenciar e discutir essas questões. Os problemas da América Latina são de ordem histórica, política, econômica e social, exigindo soluções precisas a partir de instrumentos adequados, os quais o romance, em sua condição de gênero literário, por si só não possui.

É possível, então, estabelecer um diálogo entre o exposto por Juan José Saer e o trabalho aqui desenvolvido. Primeiramente, se reafirma o distanciamento de Edmundo Paz Soldán ao

---

<sup>90</sup> “La obra de un escritor tampoco debe definirse por sus intenciones sino por sus resultados.”

conceito de literatura latino-americana enquanto produções literárias com características preestabelecidas, movimento iniciado ainda no século passado e que encontrou, no grupo McOndo, um de seus principais representantes. Isso não significa, vale lembrar, um rechaço dos autores mais contemporâneos com relação aos surgidos nos anos sessenta. O próprio autor de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, como já explicitado, afirma admirar Gabriel García Márquez, por exemplo — há, inclusive, uma referência direta a uma obra do autor colombiano, a *Mamá Grande*, em um dos livros que aqui trabalhamos —, mas ter preferido distanciar-se de sua forma de escrever.

Em segundo lugar, mesmo colocando em evidência temas de cunho político-social, como a violência naturalizada e espetacularizada na contemporaneidade, o escritor não o faz na intenção de lhes buscar soluções. Em verdade, o destaque dado a essas temáticas, a partir das aproximações e distanciamentos estabelecidos com a ficção científica, em especial com o *cyberpunk*, é escolha do autor desta dissertação. Assim, partindo dessa relação concebida com um gênero literário relegado pelos estudos acadêmicos e cotejando-a com a psicanálise, a literatura policial — com destaque para a *ficción paranoica*, de Piglia (1991) — e estudos filosóficos, percebe-se a riqueza de leituras possíveis de serem feitas através destes objetos de análise, capazes de perpassar por tópicos pertinentes de discussão, como as relações possíveis de serem arquitetadas entre violência e poder, eixo principal deste terceiro e último capítulo.

É válido retomar, a modo de breve conclusão, que temas inicialmente díspares se tornam convergentes. A cidade de Río Fugitivo — estratificada, dividida entre um centro urbano pretensiosamente moderno e um subúrbio escuro, esquecido após a ponte, marcada pela atuação de um governo nacional decadente, o qual tenta reinventar-se em um exercício de contra memória, e habitada por outros tantos personagens que, igualmente, tomam atitudes violentas e desejam exercer o poder —, é um lugar em crise cujo um dos sintomas principais é, justamente, os seus habitantes, cada um à sua maneira, paranoicos. E uma leitura como essa, capaz de desvelar e reunir diferentes teorias, só é possível se tomamos como base essa estranha instituição chamada literatura, como diz Jacques Derrida (2014).

Objeto opaco, como o afirma Juan José Saer (1997), a literatura é essa matéria densa, de difícil compreensão, a qual não termina em si mesma e se mostra, além disso, passível de se reinventar a cada leitura, bifurcando diferentes caminhos, conforme diz Borges (1986) em *A biblioteca de Babel*, sendo essas ideias já expostas anteriormente, ao final da segunda parte deste capítulo. Ao dialogar com diferentes áreas do conhecimento sem pertencer a nenhuma delas, como a filosofia, a história e a psicologia, o jogo literário realizado por Paz Soldán coloca

nossos conhecimentos sobre diversas questões a prova, permitindo-nos arriscar teorias ao pensá-las — nesse caso a de Ríó Fugitivo como uma sociedade em crise —, o que outros gêneros textuais, dada sua objetividade, não nos permitem fazer.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Lhe disse que na literatura encontrava  
inspiração...Como dizer o mais óbvio com as  
palavras menos óbvias...Como ocultar o sentido  
em um bosque de frases...A literatura é o código  
dos códigos [...] É um modo de ver o mundo. De  
enfrentar o mundo.*

*(Edmundo Paz Soldán)<sup>91</sup>*

Parte de uma geração de escritores latino-americanos que começou a publicar durante a década de noventa do século passado, o boliviano Edmundo Paz Soldán, conforme afirmado na introdução desta dissertação, escreve desde a infância — quando criava jornais e transformava romances já consagrados em contos, distribuindo-os entre familiares e amigos —, hábito este que, com o passar dos anos, se transformou em uma profissão. Com diferentes influências literárias, as quais variavam entre Agatha Christie, Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Mario Vargas Llosa, o autor de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* optou por, ainda ao princípio de seu trabalho enquanto escritor de ficções, distanciar-se do que ele considera a sombra deixada por Gabriel García Márquez — um dos maiores expoentes literários latinos a nível mundial —, mesmo admirando sua forma de escrever.

O distanciamento da literatura que a crítica especializada costuma chamar de realismo-maravilhoso fez Paz Soldán se aproximar e integrar o grupo McOndo, o qual lançou uma antologia de contos homônima, em 1996 — entre os dezessete textos que configuram essa obra, se encontra *Amor a la distancia*, do autor que aqui estudamos —. Com uma proposta mais urbana e cosmopolita, os *mcondistas*, sempre considerados menores, tinham como principal eixo de trabalho a produção de narrativas sem fronteiras, inseridas em um ambiente globalizado, tecnológico e o mais distante possível dos ambientes rurais que permearam obras anteriores. Naquele momento, a utopia neoliberal parecia tomar conta dos jovens escritores que viviam uma etapa pós-ditaduras militares latino-americanas, substituindo o pensamento utópico socialista de outrora, como o afirma Moraes (2016).

---

<sup>91</sup> Le dije que en la literatura encontraba inspiración...Cómo decir lo más obvio con las palabras menos obvias...Cómo ocultar el sentido en un bosque de frases...La literatura es el código de los códigos. [...] Es un modo de ver el mundo. De enfrentarse al mundo (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 163-164).

No entanto, as inúmeras críticas recebidas durante e após a sua existência, que apontavam, entre outras coisas, para a não presença de mulheres, de negros ou de indígenas entre os participantes do grupo, enfraqueceram esse movimento, considerado por Mario Jurisch Durán (2016) frívolo e composto por homens burgueses com pouca noção da produção literária latino-americana. Além disso, de acordo com o que foi apontado anteriormente, os integrantes de McOndo foram acusados de criar um novo estereótipo — o da literatura da América Latina essencialmente urbanizada, repleta de *shoppings centers* e de classe média alta — no intuito de romper com o padrão literário anteriormente vigente: o representativo da nossa região na condição de um lugar rural e, por vezes, entendido como mágico.

Ainda assim, não se pode negar o impacto literário que os *mcondistas* tiveram naqueles tempos. Edmundo Paz Soldán (apud MORAIS, 2016) afirma que, mesmo com suas incongruências e composto por escritores com projetos distintos, McOndo conseguiu captar os anseios daquela época, sendo o principal deles o de mostrar uma literatura latino-americana menos “exótica”. Ou seja, apesar de sua apresentação precipitada e alguns equívocos, esse grupo de jovens autores foi e ainda pode ser considerado importante por ter apresentado ao grande público uma produção literária até então pouco conhecida e, ademais, por lançar ao mercado novos nomes — poderíamos citar, para além de Paz Soldán, o chileno Alberto Fuguet e o argentino Rodrigo Fresán como escritores que iniciaram seus passos no mundo das letras neste mesmo momento —.

No que tange a Edmundo Paz Soldán, sabe-se que, para além de seu trabalho como escritor de ficções, o autor boliviano, natural de Cochabamba, atua também como professor de Literatura Latino-Americana na Universidade de Cornell, Ithaca, Nova Iorque, e enquanto colaborador periódico dos jornais *La Tercera* (Chile) e *El Deber* (Bolívia). E as duas obras que aqui são nossos objetos de estudo — *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* —, lançadas ao início dos anos 2000, foram pouco estudadas pela crítica literária especializada, sendo que tais estudos se limitaram, em sua grande maioria, a artigos e ensaios cujas interpretações de ambas as narrativas partiram da interação conflituosa entre ser-humano e tecnologia (AMAR SÁNCHEZ, 2008; BROWN, 2010; MONTOYA JUÁREZ, 2013), não adentrando em outros tópicos.

O vazio teórico e crítico dessas poucas abordagens, como afirmado na introdução do presente trabalho, não nos fez ignorar o que por esses textos já havia sido tratado, mas nos levou a outros pensamentos dentro desse mesmo campo de ideias — as teorias sobre a fotografia (BARTHES, 1984; SONTAG, 2004) e a internet como a nova ágora do contemporâneo

(GROYS, 2014), por exemplo —. Não suficiente, outras temáticas pertinentes e presentes tanto em *Sueños Digitales* como em *El delirio de Turing* — a cidade estratificada, pretensiosamente moderna e caótica; as diferentes paranoias de vários personagens; a violência difundida e naturalizada e o poder — foram levantadas no intuito de trabalhar a ideia de Río Fugitivo na condição de um lugar em crise com habitantes também em crise, o que ainda não havia sido abordado pelos estudiosos.

Pois bem, cabe agora retomar o essencial da teoria sobre a ficção científica, pela qual Edmundo Paz Soldán sempre manteve grande interesse — especialmente a concernente às distopias urbanas, como *1984* (1948), de George Orwell —, tema discutido no primeiro capítulo desta dissertação. Ieda Tucherman (2004) afirma que esse gênero, nascido após a Revolução Industrial, procurava em seus primórdios pensar e antecipar as consequências do desenvolvimento técnico e científico na vida cotidiana. Porém, dada a sua nomenclatura confusa, que mescla a ideia do não real com a da ciência dura e verdadeira, ele acabou por gerar desconfiança do grande público e dos estudiosos acadêmicos, os quais acabaram relegando-o e considerando-o um subgênero, algo direcionado a jovens sem familiaridade com obras complexas, preconceito este que, de um modo ou de outro, permanece vigente.

No entanto, e ainda de acordo com Tucherman, hoje podemos considerar a ficção científica como representação do mundo contemporâneo, uma vez que inúmeros produtos técnicos, bem como os advindos de laboratórios e centros de pesquisa, fazem cada vez mais parte do nosso dia a dia, afastando-se do que antigamente era o campo do inimaginável e entrando para o da realidade cotidiana. Basta observar alguns dos eventos ocorridos ao longo dos últimos anos, em todo o mundo: reproduções *in vitro*, clonagem animal, criação de robôs capazes de se sobreporem intelectualmente a seres humanos, entre outros, nos mostram uma real hibridização entre o orgânico e o maquínico. As tecnologias — que ganham importância nas narrativas por nós trabalhadas —, como é perceptível, deixaram de ser algo futurístico ou supérfluo e passaram a fazer parte direta de nossas vidas presentes, influenciando nossas ações e, inclusive, nossas construções identitárias.

Entre diferentes teóricos por nós trabalhados (AMARAL, 2005; LEMOS, 2004; OLIVEIRA, 2017; RAYMONDS, 1988), nos interessa, agora, a abordagem dos dois primeiros sobre o *cyberpunk* da ficção científica — uma vez que nossos objetos de estudo se relacionam com dita etapa, a qual didaticamente pode ser compreendida entre as décadas de oitenta e noventa do século XX —. Assim, o conceito de *cyberpunk* por nós adotado foi o de um subgênero pertencente à ficção científica que mistura, em seus romances, diferentes elementos,

como a cultura *pop*, as altas tecnologias — com especial foco para os computadores e o ciberespaço —, a cultura pertencente ao submundo *hacker* — sujeitos periféricos contestadores do *establishment* — e um ambiente pós-apocalíptico mas, ao mesmo tempo, moderno.

Entretanto, como afirma Lemos (2004), a desordem urbana e a forte presença das altas tecnologias passaram a ser um lugar comum no nosso dia a dia, e essa literatura, que antes se propunha a pensar o porvir distópico — lembremos também das principais características de distopia, termo extraído de Ayres (2015): *topos* fechado e repressivo, comandado por um Estado Totalitário, localizado em um futuro apocalíptico e com finais trágicos —, passou a criticar a ciência contemporânea por não resolver os problemas sociais conforme o prometido e a parodiar o presente. Ou seja, as obras do *cyberpunk* deixaram de ser representativas de um possível depois, passando a dialogar diretamente com o agora, o que já havia sido afirmado por Tucherman (2004) e pelo próprio Paz Soldán (2014), em entrevista concedida à revista de literatura *Pliego Suelto*.

Mas, como vimos, *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* se aproximam e, concomitantemente, se distanciam dos conceitos aqui expostos, sendo livros “com” e não “de” ficção científica. A cidade de Río Fugitivo, dividida entre um centro urbano pretensiosamente moderno e um subúrbio escuro, atingida diretamente pela administração de um governo federal corrupto e com ares despóticos e, por vezes, marcada por uma luta armada entre policiais e populares — como vemos na segunda narrativa —, se apresenta como um lugar localizado não em um futuro pós-apocalíptico, mas sim em um tempo presente similar ao que Josefina Ludmer (2013) afirma ser o confirmador do fim da história, do porvir e da utopia. Nessa temporalidade, encontramos um presente eterno e indeterminado, sem continuidade, que dá voltas sobre si mesmo, absorvendo passados e futuros, engolindo-os, corroendo-os e justapondo-os.

A convivência da alta tecnologia — a Câmara Negra — junto à opulência de prédios antigos — a Ciudadela — e à pobreza estrutural que assola boa parte do país — vista nos mendigos que pedem esmola no centro da cidade, em *Sueños Digitales*, e, principalmente, a partir da família de Kandinsky, em *El delirio de Turing* —, em um momento em que o ex-ditador Montenegro regressa ao poder por vias democráticas e reaviva parte traumática da história nacional recente, anulando as chances de um real progresso, demonstram esse presente em forma de *déjà-vu*, sem direção e que bloqueia o futuro. Dito cenário, mesmo não conformando-se enquanto distópico, é o suficientemente caótico para colocar em evidência e discussão governanças apenas teoricamente democráticas, assim como a problemática e contraditória modernização latino-americana, que Rojo (2014) demonstra ter fundamentado

suas bases em matrizes europeias ou estadunidenses e nas relações puramente técnicas, em detrimento das sociais.

O enfoque tecnicista de nosso processo modernizador incide negativamente não apenas na estratificação de cidades desordenadas, como Río Fugitivo, mas também nas relações complexas que nós estabelecemos com as tecnologias ao nosso dispor, dado que, em muitos casos, não somos capazes de manejá-las de maneira crítica e ética, mesmo elas estando inseridas em nosso dia a dia. Neste ponto, cabe lembrar os casos de Sebastián e Inés, de *Sueños Digitales*. O primeiro, como já sabido, passa a trabalhar para o governo federal, modificando diversas fotos de Montenegro no intuito de reinventar sua imagem enquanto presidente benevolente, honesto e que muito fez pelo seu país, ao tempo em que a segunda, para conseguir exclusividade sobre os retratos de um jovem suicida, trama com a namorada do rapaz para flagrá-lo jogando-se da *Puente de los Suicidas*, a mesma que separa o centro luminoso do subúrbio escuro.

Conforme colocado no terceiro tópico do primeiro capítulo deste trabalho, a fotografia sempre é inautêntica por enquadrar, escolher e excluir diferentes elementos, seja da pessoa fotografada, seja de uma paisagem qualquer (BARTHES, 1984; SONTAG, 2004). No entanto, a ideia barthesiana do indivíduo como espectro — aquele que se metamorfoseia, a partir de poses, feições e trocas de roupas, ao momento em que o fotografam — é levada à sua máxima potência nas falsificações feitas por Sebastián. Aqui, não se forja uma imagem por meio de gestos ou enquadres, mas sim pelo apagamento digital de sujeitos que podem comprometer a nova figura de Montenegro desenhada já em seu segundo governo, como as dos narcotraficantes locais.

Esse exercício de contra memória, capaz de reinventar a história recente de um país, conversa diretamente com um fenômeno mundial que ganhou maior espaço e características específicas a partir do maior uso das redes sociais nos últimos anos: as *fake news*. Definidas anteriormente como notícias forjadas no intuito de gerar pânico social, de evidenciar ou, muitas vezes, desonrar a imagem de sujeitos políticos ou grupos sociais específicos, gerando uma história favorável a seus opositores, elas tiveram considerável importância para o desenrolar das eleições presidenciais brasileiras do último ano, tendo sido usadas por diferentes lados, mas sistematicamente por alguns sujeitos políticos, os quais fundamentaram nelas as suas campanhas. Não apenas isso, o sensacionalismo e sangue frio de Inés traz à baila nosso enrijecimento diante de imagens violentas, como já o havia apontado Susan Sontag (2004), ainda nos anos setenta.

Ainda assim, e de acordo com o afirmado também no nosso primeiro capítulo, para além do uso acrítico e antiético de determinados aparatos tecnológicos, encontramos, especialmente em *El delirio de Turing*, a maneira como os mesmos podem incidir na construção das identidades humanas. Os duplos de Flavia/Erin e Rafael/Ridley — que chegam a manter relações sexuais no plano virtual, ação que incide no real —, ou o caso do *hacker* Kandinsky/BoVe, de quem desconhecemos a identidade verdadeira e, no final da trama, passa a ser conformado por mais de um sujeito, nos mostram de que maneira as tecnologias e, nesse caso em especial, os computadores com seu ciberespaço, influenciam não apenas nossas ações, mas nossas construções identitárias enquanto sujeitos políticos, tema desenvolvido a partir das ideias de Boris Groys (2014) sobre a ágora no contemporâneo. A internet, na trama de *El delirio de Turing*, ganha maior espaço e se transforma em um campo de batalha que não exige a presença imediata e física de seus “soldados”.

De todas as maneiras, percebe-se, entre aproximações e distanciamentos, uma relação estabelecida por Edmundo Paz Soldán — tanto em *Sueños Digitales* como em *El delirio de Turing* — com elementos da ficção científica contemporânea, mais precisamente com o *cyberpunk*, seu caos urbano e suas relações entre ser humano e tecnologias, os quais nos permitem refletir acerca de temas atinentes à contemporaneidade. Desde a modernização latino-americana em *media res*, passando pelos governos aparentemente democráticos, pelos usos acríticos e antiéticos de algumas tecnologias e chegando às novas formas de se fazer política — *WikiLeaks* foi anteriormente citada como um exemplo —, a cidade de Río Fugitivo parece funcionar enquanto o microcosmo de sociedades em crise, seja ela política, econômica, ética ou identitária. E essa ideia é potencializada pela grande quantidade de personagens paranoicos em ambos os romances, cada qual com sua crise específica.

A paranoia é, para Amaral (2005), algo comumente visto nas tramas de ficção científica contemporânea. Desse modo, ao início do segundo capítulo, delimitamos nosso conceito sobre este termo, a retomar: enfermidade comum aos personagens de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, que se caracteriza a partir de delírios sistematizados em série, possuidores de uma lógica intrínseca própria, capazes de multiplicar os significados percebidos a partir do real e não necessariamente agressivos ou aptos a afetar o intelecto do sujeito. Ademais, suas principais expressões se dão a partir dos ciúmes excessivo, da mania de perseguição, da erotomania, da megalomania e, em poucos casos, por meio de alucinações auditivas e visuais (BERSANI, 1989; LAPLANCHE; PONTALIS, 2004; MELMAN, 2008; MOREIRA; PEIXOTO, 2010; SANTNER, 1997).

Além disso, tratamos os casos específicos de Sebastián — protagonista de *Sueños Digitales* — e de Turing — um dos personagens centrais de *El delirio de Turing* —, levando em consideração a noção da investidura de Bourdieu (2008), anteriormente abordada por Santner (1997) a fim de explicar a mentalidade paranoica do alemão Daniel Paul Schreber. Como visto, nomear alguém é investir um sujeito específico de atributos, transmitindo-lhe a ideia de que ele possui certas propriedades, impondo-lhe determinadas características e cobrindo-lhe de uma obrigação performática, a qual deve se dar com base na repetição constante de ritos pré-definidos. Não suficiente, esse ato de nomeação deve, obrigatoriamente, ser proferido por um superior que fala por todo um grupo, em situação legítima, diante de interlocutores legítimos e a partir de um enunciado em formas sintáticas e fonéticas também legítimas.

Assim, quando se vê comparado a Picasso e passa a trabalhar diariamente na Ciudadela, reconstruindo antigas fotos de Montenegro, o sistema já paranoico de Sebastián — anteriormente afetado pelos delírios celotípicos e pela mania de perseguição — se potencializa ao não adaptar-se completamente ao novo cargo no governo nacional e às obrigações dele advindas, como aconteceu com Schreber, no plano real. Dessa forma, ao final de *Sueños Digitales*, o editor fotográfico passa a ter alucinações visuais e auditivas, jogando-se da *Puente de los Suicidas* e aparentemente se matando. Com diferenças, a megalomania de Miguel Sáenz, o Turing, é também causada pela investidura que ele recebe de seu superior, Albert, a qual o faz acreditar, ao longo de toda a sua carreira, ser possuidor de uma importância profissional nunca existente. No entanto, o personagem de *El delirio de Turing* se adapta completamente à nomeação a ele dada, fato este que termina por influenciar seu sistema paranoico, jamais agressivo. Afinal, como colocado na epígrafe que abre o segundo capítulo deste trabalho, alguns delírios terminam por ser mais inofensivos que outros.

A esses personagens em crise psíquica, somam-se tantos outros, em ambas as obras aqui trabalhadas: Nikki, em seus devaneios sobre o presente, passado e futuro; Pixel, com sua vontade de recuperar a imagem de seu pai doente; Braudel, atormentado pelo fato de ter assassinado a própria mãe; Kandinsky, com sua desconfiança excessiva e seu *ciberutopismo*; Baez, capaz de matar-se por uma causa; Cardona, em sua busca por vingança; Ruth, com sua hipocondria; e Albert, uma espécie de homem-máquina que delira em seus momentos finais de vida. E aproveitando a ideia de Gilman (1993, apud SANTNER, 1997) e Geller (1992; 1994, apud SANTNER, 1997) sobre o caso Schreber — a de que o sistema paranoico do alemão era representativo de uma Alemanha LGBTfóbica, machista, antisemita e cruel com o

adoecimento —, é possível pensar na somatória dos corpos paranoicos das narrativas estudadas enquanto expressivos de uma sociedade que se encontra em crise, como vimos no primeiro capítulo.

A cidade caótica e dividida entre um centro pretensiosamente moderno e um subúrbio escuro, o governo corrupto e opressor e as complexas relações estabelecidas entre homem e tecnologia parecem incidir diretamente na saúde mental dos habitantes de Río Fugitivo, os quais se sentem, em determinados casos, até mesmo perseguidos. Aqui, podemos retomar o final de *Sueños Digitales*, com os inconclusos desaparecimentos de Isabel e Nikki e os aparentes suicídios de Merino — principal opositor de Montenegro —, e Sebastián, sendo este último colocado em questão em fragmento de *El delirio de Turing*, tema abordado no nosso segundo capítulo. Talvez, toda a mania de perseguição do fotógrafo digital criado por Paz Soldán tivesse um sentido, uma razão de ser. Quiçá, não fosse nem mesmo paranoia...

Não apenas isso, essa abordagem acerca dos corpos paranoicos dialoga não somente com o conceito psicanalítico do termo paranoia ou com algumas abordagens mais filosóficas sobre suas causas e significados, mas também com sua definição, na literatura, do que Ricardo Piglia (1991) definiu como *ficción paranoica*. Esse gênero ficcional, derivado do romance policial, foca não no assassino ou no detetive, mas sim nas suas vítimas, as quais se sentem constantemente ameaçadas e acabam por delirar nas interpretações da realidade — o azar, para os personagens dessas tramas, não existe —, empreendendo, a fim de solucionar os mistérios que as rondam, investigações um tanto perigosas. Isso nos mostra, então, como Edmundo Paz Soldán, em *Sueños Digitales* e em *El delirio de Turing*, joga não apenas com a ficção científica contemporânea.

Pois bem, essa imagem de cidade em crise com personagens em crise se potencializa quando observamos algumas expressões da violência presentes nos dois romances por nós estudados. Tema do terceiro capítulo da presente dissertação — mas que apareceu, direta ou indiretamente, nos dois anteriores —, a violência foi definida como não natural aos indivíduos, mas capaz de dar pulsão a um instinto agressivo intrínseco ao ser humano. Além disso, a colocamos enquanto elemento racional e instrumental cujo seu objetivo, explícito ou não, pode ser o de reinventar o passado, cercear a liberdade de expressão ou manter a desigualdade socioeconômica a partir de seu caráter polimorfo, bem como por meio de sua existência e disseminação não unilateral em todo o corpo econômico, político e sociocultural de Río Fugitivo (ARENDR, 2001; DOMENACH, 1981; JIMÉNEZ-BAUTISTA, 2011).



A começar pela violência mais direta, exemplificada a partir do assassinato da revolucionária Mirtha, de *El delirio de Turing*, pudemos observar nas narrativas de Paz Soldán nas quais nos debruçamos, ademais, o que hoje conhecemos como violência estrutural e violência técnica, justamente a partir das aproximações e distanciamentos que seu autor estabelece com elementos da ficção científica contemporânea. De acordo com Jiménez-Bautista (2011), a primeira se define a partir de processos violentos produzidos por mediações “institucionais” ou “estruturais”, sendo entendida, também, no valor de uma violência indireta possível de ser vislumbrada nas injustiças sociais. Nesse sentido, essa forma de violentar retira direitos básicos de cidadãos, tornando suas vidas mais vulneráveis, difíceis e, até mesmo, curtas, a partir de ações que não nos permitem acusar ou penalizar alguém em concreto, já que todos os sujeitos nelas envolvidos se mascaram em uma trama de decisões partidas de estruturas ou sistemas injustos.

A constantemente mencionada estratificação de Río Fugitivo, bem como a pobreza da qual não consegue sair a família do *hacker* Kandinsky seriam, portanto, dois grandes exemplos de violência estrutural dentro de nossos objetos de pesquisa. Somam-se a isso o fechamento de universidades durante a ditadura de Montenegro de décadas anteriores — mencionada em ambas as obras —, a repressão policial diante das manifestações populares — explorada em *El delirio de Turing* —, assim como a situação pela qual passa Ruth Sáenz, ao final da mesma narrativa, quando seus estudos históricos aparentemente são confiscados pela polícia local. Porém, como reiterado ao longo deste trabalho, a violência aparece disseminada por todo o corpo social, em um movimento não unilateral e a partir de diferentes expressões, o que nos compele a abordá-la para além da cometida pelo que chamamos de Estado.

Aparece, assim, a já citada violência técnica (FERRER, 1996) — colocada anteriormente para abordar parte da paranoia de Sebastián e Pixel, de *Sueños Digitales*, no segundo capítulo —. Aqui, percebemos que o exercício de contra memória realizado pelo fotógrafo digital, as decodificações de mensagens de Albert e Turing e inclusive os ataques virtuais perpetrados por Kandinsky e seus aliados são também formas de violentar, a partir dos tecnicismos contemporâneos, outros sujeitos, grupos, instituições e, claro, a história recente de uma nação, reiterando a importância das tecnologias para o entendimento dessas narrativas. Junto a essas expressões da violência, cabe ressaltar a sua espetacularização, feita tanto pela fotógrafa Inés, quanto por Junior e Alissa — os donos do jornal *Tiempos Posmodernos* — a fim de alcançar um maior número de vendas de seus produtos, o que demonstra, uma vez mais, nossa amortização diante de cenas bárbaras.

Se a violência se encontra em rede, isso se deve ao fato de o poder também apresentar-se espalhado por toda a sociedade, ramificando-se até as relações mais íntimas — como as familiares e as entre vizinhos — e não pertencendo a nenhum sujeito em específico, nem mesmo aos governantes, como apontado por Arendt (2001) e Foucault (1994; 2017a). E tanto em *Sueños Digitales* como em *El delirio de Turing*, vimos que o poder torna natural diferentes expressões da violência, assentando nelas as suas bases, consolidando-se e envolvendo diferentes indivíduos em um sistema que se caracteriza por ser violento e corrupto. O poder não está, portanto, concentrado nas mãos de Montenegro — que nem sequer aparece nos romances, sendo apenas mencionado —, mas disseminado por entre diferentes personagens, como Sebastián, Isabel, Miguel Sáenz, Albert, Ramírez-Graham, entre outros.

No entanto, como também colocado por nós ao longo do terceiro capítulo, o excesso de violência desvela, a partir de certo ponto, a debilidade do poder, podendo inclusive destruí-lo (ARENDRT, 2001). Nessa linha de pensamento, todas as ações violentas perpetradas por Montenegro e seus aliados — a reinvenção do passado, a repressão às manifestações populares, a manutenção das desigualdades sociais, entre outras — demonstram a fraqueza de seu governo, de um poderio que se encontra também em crise. Ainda assim, o poder continua sendo algo desejado por diversos personagens, ávidos por exercê-lo sobre os demais ou crenes de serem mais importantes do que realmente são — pensamento que se aproxima a um dos principais traços característicos da paranoia, a megalomania —, o que pode ser considerado, talvez, uma tentativa de sobreviver nessa cidade violentada e que, ao mesmo tempo, violenta, seja por meio de sua estrutura desordenada, de seu governo ou de seus próprios habitantes.

Percebe-se, a partir de nossa abordagem sobre *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, que temas aparentemente desconexos — as aproximações e distanciamentos com a ficção científica contemporânea, os sistemas paranoidicos de vários personagens e as relações entre violência e poder — se entrecruzam a partir da ideia de Río Fugitivo enquanto uma cidade em crise com pessoas em crise, as quais são, precisamente, o reflexo de um ambiente caótico, estratificado, violento, afetado por uma governabilidade desonesta e apenas aparentemente democrática. E as relações entre seres humanos e as tecnologias, a ideia da paranoia e o tema da violência são, em especial, três tópicos que permeiam todo este trabalho, levantando questionamentos pertinentes que encontram seus ecos na política e na sociedade contemporâneas.

A questionável modernidade das cidades latino-americanas; a existência de governos teoricamente democráticos, mas com ares totalitários; as formas acrílicas e antiéticas com as

quais muitos lidam com os aparelhos tecnológicos, cada vez mais presentes em nossas vidas, bem como a maneira como eles influenciam nossas atitudes e construções identitárias; as novas formas de se fazer política a partir do ciberespaço; a paranoia — ou não — gerada por essa sociedade desigual e pela noção da investidura; as diferentes expressões da violência, espalhada por todo o corpo político social e, até mesmo, espetacularizada pelas pessoas e mídia e o desejo pelo poder. Essas seriam as temáticas levantadas ao longo da presente dissertação e que, juntas, conformam a ideia de *Río Fugitivo* como a representação, o microcosmo de sociedades em crise.

Esse tipo de abordagem só se torna possível quando tomamos como objeto de estudo a literatura como tal, essa estranha instituição que, como afirma Jacques Derrida (2014), é amorfa e capaz de dialogar com diferentes áreas do conhecimento, como a sociologia, a filosofia, a história e a política sem, no entanto, identificar-se com nenhuma delas. Afinal, segundo vimos, Juan José Saer (1997) aponta para a não capacidade do objeto literário de assinalar soluções para os diversos problemas existentes nas sociedades, por mais que ele seja capaz de trazê-los à tona e promover interessantes reflexões sobre eles. Ao submergir-nos, então, na fictícia e turbulenta *Río Fugitivo* e nos enredos de seus personagens, não procuramos e nem encontramos respostas para tantos temas, mas somos capazes de “decodificar” os códigos desse lugar e de seus habitantes imaginários, propondo uma leitura sobre o mundo, questionando-o e até mesmo enfrentando-o, como colocado na epígrafe que abre essas considerações finais.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana. *Iberoamericana*, América Latina/Espanha/Portugal, v.8, n.29, p. 91-104, 2008. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/834>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- AMARAL, Adriana. *Visões perigosas*. Uma arque-genealogia do *cyberpunk* — do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick. 2005. 328 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <[https://tecnos.cienciassociais.ufg.br/up/410/o/Uma\\_arque-genealogia\\_do\\_cyberpunk\\_do\\_romantismo\\_g%C3%B3tico....pdf](https://tecnos.cienciassociais.ufg.br/up/410/o/Uma_arque-genealogia_do_cyberpunk_do_romantismo_g%C3%B3tico....pdf)> Acesso em: 07 fevereiro 2018.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad.: André Duarte. 3. ed. Rido de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: *Todos os romances consagrados: volume 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. AYRES, Fernando Guilherme. Distopias futurísticas: aproximações e distanciamentos entre 1984, de G. Orwell, e V de Vingança, de Alan Moore e David Lloyd. In: CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo. *Os retornos das utopias: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edufal, 2015. p. 237-264.
- BARRINI, Beatriz. *Utopia, Utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora Educ, 1997.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1984.
- BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. Madrid: Editora Castalia, 1997.
- BERSANI, Leo. Pynchon, paranoia and Literature. *Representations*, Califórnia, s/v, n.25, 1989, p. 99-112. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2928469>. Acesso em: 04 jul. 2018.
- BERTELLI, Michelle. La guerra interminable: 15 años de lucha por el agua en Bolivia. *El País* [Em linha], Cochabamba, 30 jul. 2015. Disponível em: [http://elpais.com/elpais/2015/07/13/planeta\\_futuro/1436796771\\_984802.html](http://elpais.com/elpais/2015/07/13/planeta_futuro/1436796771_984802.html). Acesso em: 10 agosto 2016.
- BIANCO, Adriana. Edmundo Paz Soldán. Walking the tightrope. *Americas (English Edition)*, s/1, v. 63, s/n, p. 62-63, 2011.

BILLARD, Henri. McOndo contra Macondo: Uma confusão de gêneros? *Revista Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, 2009, p. 19-30. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/79/55>. Acesso em: 10 jul. 2018.

BIOY CASARES, Adolfo. *Dormir al sol*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1973.

BLOCH, Ernst. Mais sobre a função utópica: o sujeito contido nela e o contragolpe na existência imperfeita. In: BLOCH, Ernst (Org.). *O princípio esperança I*. Trad.: Das Prinzip Hoffnung. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 146-149.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad.: Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A., 1986.

BOURDIEU, Pierre. Linguagem e poder simbólico. In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas linguísticas*. O que falar quer dizer. Trad.: Sérgio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Denice Barbara Catani, Paula Monteiro, José Carlos Durant. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2008.

BROWN, J Andrew. Chapter 4: Neoliberal Prosthetics in Postdictatorial Argentina and Bolivia: Carlos Gamerro and Edmundo Paz Soldán. In: \_\_\_\_\_. *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 201-218; p. 281-298; p. 337-448.

CARRERA, Isabella. Por que Alan Turing influenciou sua vida sem você sequer notar. *Revista Época* [Em linha], Rio de Janeiro, 30 jan. 2015. Disponível em: <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/01/bpor-que-alan-turing-influenciou-sua-vidab-sem-voce-sequer-notar.html>. Acesso em: 20 ago. 2018.

CLARK, Steven. Marcando la literatura posmoderna: Globalización y tecnología en *El delirio de Turing* por Edmundo Paz Soldán. *Divergencias*, s/l, v. 8, n. 2, 2010, p. 101-109. Disponível em: <https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/ClarkGlobalizacionPazSoldan.pdf>. Acesso em: 23 out. 2018.

CORDIVIOLA, Alfredo. O amor nos tempos da Colônia Cecília. In: CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo. *Os retornos das utopias: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edefal, 2015. p. 99-112.

DEMENTIA PRAECOX. *White Deer Park*. Papa vs Pretty. Produzido por Dave Trumfio. Sydney: Universal Music Australia, 2014. (5 min). Faixa 14.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura – Uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad.: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

- DOMENACH, Jean-Marie. La violencia. In: BOULDING, Elise; DOMENACH, Jean-Marie; GALTUNG, Johan et. al. *La violencia y sus causas*. Paris: Editorial de la Unesco, 1981. p. 33-45.
- DURÁN, Mario Jursich. McOndo: el fantasma absoluto. *Revista Arcadia* [Em linha], Bogotá, 26 agosto 2016. Disponível em: <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/mcondo-macondo-sergio-gomez-alberto-fuguet-gabriel-garcia-marquez-medellin/53517>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- DZIUBINSKYJ, Aaron. The Birth of Science Fiction in Spanish America. *Science Fiction Studies*, Indiana, v. 30, n. 1, 2003, p. 21-32. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4241138>. Acesso em: 06 abr. 2018.
- ECO, Umberto. Alto, médio, baixo. In: \_\_\_\_\_. *Apocalípticos e integrados*. Trad.: Pérola de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Editora perspectiva, 2008. p. 33-206.
- FERRER, Christian. *Mal de ojo*. El drama de la mirada. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017a.
- \_\_\_\_\_. Outros espaços (Conferência). In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e pintura, Música e Cinema. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. 2009, p. 410-422.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. Trad.: Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2017b.
- FRESNOT, Daniel. *A terceira expedição*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Studienausgabe*. Frankfurt: Fischer, 1982.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori S.A., 1996.
- GALTUNG, Johan. *Sobre la paz*. Barcelona: Fontamara, 1985.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. 9. ed. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Os funerais da mamãe grande*. Trad.: Édson Braga. 7. ed. Rio de Janeiro, Editora Record, 1962.
- GELLER, Jay. Freud v. Freud: Freud's Readings of Daniel Paul Schreber's Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken. GILMAN, Sander et al. (Org.). *Reading Freud's Reading*. New York: New York University Press, 1994, p. 180-221.
- \_\_\_\_\_. The Unmanning of the Wandering Jew. *American Imago*, v. 49, n. 2, p. 227-262, 1992.

- GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad.: Fábio Fernandes. 5. ed. São Paulo, Editora Aleph, 1984.
- GILMAN, Sander. *Freud, Race and Gender*. Princetown: Princetown University Press, 1993.
- GOORDEN, Bernard. Nuevo Mundo, mundos nuevos. In: Bernard Goorden, Alfred E. van Vogt (Comp.) *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*. Barcelona: Ed. Martinez Roca, 1982. p. 6-8.
- GROYS, Boris. *Volverse Público – Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad.: Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2000.
- JIMENEZ-BAUTISTA, Francisco. Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad. *Convergencia*, Toluca, v. 19, n. 58, p. 13-52, 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405143520120001001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405143520120001001&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 01 nov. 2018.
- KITTLER, Friedrich. *Discourse Networks. 1800/1900*. Trad.: Michael Metteer e Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- LACAN, Jacques. Primeiros escritos sobre a paranoia. In: \_\_\_\_\_. *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*. Trad.: Aluisio Menezes, Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 373-381
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. Conceitos da vida cotidiana. In: \_\_\_\_\_. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad.: Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora. São Paulo: EDUC – Editora da PUC-SP, 2002. p. 45-49.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. Paranoia. In: \_\_\_\_\_. *Diccionario de Psicoanálisis*. Trad.: Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2004. p. 270-271.
- LEMOS, André. Ficção científica cyberpunk. O imaginário da cibercultura. *Com Ciência Online* [Em linha], s/l, s/v, s/n, 2004. Disponível em: <http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/2004/10/11.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- LLANO, Alejandro. La otra cara de la globalización. *El País* [Em linha], Madri, 27 jun. 2001. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2001/06/27/opinion/993592810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/06/27/opinion/993592810_850215.html). Acesso em: 07 mai. 2017.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina*. Uma especulação. Trad.: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

- MANNHEIM, Karl. A mentalidade utópica. In:\_\_\_\_\_. *Ideologia e utopia*. Trad.: Sérgio Magalhães Santeiro. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 216-285.
- MATIAS, Marcus Vinícius. A gênese do mal: distopia e violência na ficção detetivesca. In: CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo. *Os retornos das utopias: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edufal, 2015. p. 285-314.
- MELMAN, Charles. *Como alguém se torna paranoico?* Trad.: Telma Queiroz. Porto Alegre: CMC Editora, 2008.
- MEMÓRIAS DE UM DOENTE DOS NERVOS. Direção: Julian Hobbs. Intérpretes: Jefferson Mays; Bob Cucuzza; Lara Milian; Job Columan. 1DVD (80min.), colorido, legendado.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. Tecno-ficción boliviana: imagen y tecnología en la obra de Edmundo Paz Soldán. *Dissidences*, Brunswick, v. 5, n. 9, 2013, s/p. Disponível em: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss9/4>. Acesso em: 16 ago. 2016.
- MORAIS, Maria Carolina. Quando acordou, Macondo ainda estava lá. *Suplemento Pernambuco*, Recife, s/v, n.127, p.10-15, Set. 2016.
- MORALES, Ed. The New America's Virtual Truth. *Críticas*, s/1, s/v, s/n, p. 21-23, Summer 2001.
- MORE, Thomas, Sir, Santo. *Utopia*. Trad.: Luís de Andrade. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- MOREIRA, Juliano; PEIXOTO, Afrânio. A paranoia e as síndromes paranoides. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 17, supl. 2, p. 539-561, 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702010000600016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702010000600016&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 11 jul. 2018.
- NIEDERLAND, William. *The Schreber Case: Psychoanalytic Profile of a Paranoid Personality*. Hillsdale, Analytic Press, 1984.
- O ABUTRE. Direção: Dan Gilroy. Produção: Jennifer Fox; Jake Gyllenhaal; Tony Gilroy; David Lancaster; Michel Litvak; Gary Michael Walters. Intérpretes: Jake Gyllenhaal; Bill Paxton; Rene Russo; Riz Ahmed; Eric Lange; Jonny Coyne. Produtores executivos: Betsy Danbury; Gary Michael Walters. Direção de fotografia: Robert Elswit. Roteiro: Dan Gilroy. Música: James Newton Howard. Bold Films c2014. 1DVD (117min.), colorido, legendado.
- O JOGO DA IMITAÇÃO. Direção: Morten Tyldum. Produção: Black Bear Pictures; Bristol Automotive. Intérpretes: Benedict Cumberbatch; Keira Knightley; Matthew Goode; Charles Dance; Rory Kinear; Mark Strong. Produtores executivos: Nora Grossman; Ido Ostrowsky; Teddy Schwarzman; Direção de fotografia: Óscar Faura. Roteiro: Graham Moore. Música:



Alexandre Desplat. StudioCanal; The Weinstein Company c2014. 1DVD (114min.), colorido, legendado.

OLIVEIRA, Juliano de. A significação na música de cinema. 2017. 403 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: file:///C:/Users/usuario/Downloads/JULIANODEOLIVEIRA VC.pdf. Acesso em: 30 jul. 2018.

ONETTI, Juan Carlos. *A vida breve*. Trad.: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

ORTEGA, Belén Ramos. Avatares literários: Edmundo Paz Soldán o las nuevas tecnologías en la narrativa actual. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Madrid, s/v, s/n, 2008, p. 225-231. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/avatares-literarios-edmundo-paz-soldan-o-las-nuevas-tecnologias-en-la-narrativa-actual/>. Acesso em: 01 ago. 2016.

ORWELL, George. *1984*. Trad.: Alexandre Hubner e Eloísa Jahn. 29.ed. Companhia das Letras, 2016.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. Amor a la distancia. In: FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio (Orgs.). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mandadori S.A., 1996. p. 73-78.

\_\_\_\_\_. *De cerca*. Bolívia: Red PAT, 13 mar. 2000. (55 min). Entrevista concedida a Carlos Mesa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=INNKFHHzsc>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. Edmundo Paz Soldán: “Tomo la ciencia ficción como un modo de narrar las ansiedades del presente”. *Pliego Suelto* [Em linha], Barcelona, 20 abr. 2014. Entrevista concedida a Leticia Rovecchio, Antón. Disponível em: <http://www.pliegosuelto.com/?p=12049>. Acesso em: 20 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. *El delirio de Turing*. 3. ed. Buenos Aires: Santillana de Ediciones, 2005.

\_\_\_\_\_. *La materia del deseo*. 2. ed. Barcelona: Alfaguara, 2001.

\_\_\_\_\_. *Río fugitivo*. 3. ed. Cochabamba: Editorial Nuevo Milenio, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sueños Digitales*. La Paz: Santillana de Ediciones, 2000.

PEVERONI, Gabriel. *El exilio según Nicolás*. Montevideu: Ediciones Santillana, 2004.

PIGLIA, Ricardo. La ficción paranoica. *Clarín* [Em linha], Buenos Aires, 10 out. 1991. Disponível em: [https://issuu.com/ele\\_arg/docs/la\\_ficcion\\_paranoica\\_clarin\\_1991](https://issuu.com/ele_arg/docs/la_ficcion_paranoica_clarin_1991). Acesso em: 01 ago. 2018.

- RAVETTI, Graciela. Adolfo Bioy Casares: Dormir al sol, a ficção biomédica como performance ética. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 23, n. 1, 2016, p. 160-178. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7992.2016v23n1p160>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- REDAÇÃO GALILEU. 17 fatos e curiosidades sobre a vida do Alan Turing. *Revista Galileu* [Em linha], Rio de Janeiro, 07 jun. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/06/17-fatos-e-curiosidades-sobre-vida-do-alan-turing.html>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- RODRIGUES, Elsa Margarida. *Ecos do mundo zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues*. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.
- ROJO, Grínor. Para una historiografía cultural de América Latina. In: \_\_\_\_\_. *Los gajos del oficio*. Santiago: Lom Ediciones, 2014. p. 11-27.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 9-18; p. 127-132; p. 232-241; p.265-277.
- \_\_\_\_\_. *La narración objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. p. 15-31; p. 55-63.
- SANCHIZ, Ramiro. *La vista desde el puente*. Montevideo: Estuario Editora, 2011.
- SANTNER, Eric. *A Alemanha de Schreber: a paranoia à luz de Freud, Kafka, Foucault, Canetti, Benjamin*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Trad.: Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Trad.: Marilene Carone. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1984.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo: o mouro de Veneza*. Trad.: Hildegard Feist. 10.ed. São Paulo: Scipione, 1995.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad.: Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Diante da Dor dos Outros*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Schwarcs LTDA, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SILVA, Ana Beatriz Barbosa. *Corações descontrolados. Ciúmes raiva impulsividade. O jeito borderline de ser*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2010.
- TUCHERMAN, Ieda. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. *Com Ciência Online* [Em linha], s/l, s/v, s/n, 2004. Disponível em:

<http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/2004/10/09.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.

URBANO, Henrique. Introducción. La tradición andina o el recuerdo del futuro. In: \_\_\_\_\_. *Tradición y modernidad en los Andes*. 2. ed. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1997. p. VII – L.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. 18. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.

WILLIAMS, Raymond. Science Fiction. *Science Fiction Studies*, Indiana, v. 15, n. 3, 1988, p. 356-360. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4239903>. Acesso em: 01 jul. 2018.

WOLFENZON, Carolyn. Urbanismo y política en Río Fugitivo: la ciudad imaginaria de Edmundo Paz Soldán. *Confluencia*, s/l, v. 32, n. 1, 2016, p. 86-100. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5806808>. Acesso em: 22 out. 2018.

Y TAMBIÉN LA LLUVIA. Direção: Iciar Bollaín. Produção: Juan Gordon. Intérpretes: Luís Tosar; Gael García Bernal; Raúl Arévalo; Karra Elejalde; Juan Carlos Aduviri; Carlos Santos. Produtora executiva: Pilar Benito. Direção de fotografia: Alex Catalán. Roteiro: Paul Laverty. Música: Alberto Iglesias. Morena Films, Mandarin Films, Televisión Española e Vaca Films c2010. 1 DVD (104 min.), colorido.

## APÊNDICE A - ENTREVISTA

A entrevista abaixo foi realizada pelo autor desta dissertação, por e-mail, no mês de abril de 2018, a fim de obter maiores informações sobre Edmundo Paz Soldán, suas influências em seu processo de escrita e acerca dos dois livros que aqui estudamos.

**Eulálio Marques Borges:** En 1996 fue lanzado el libro de cuentos *McOndo*, que tenía una propuesta considerada moderna, arrojada y que deseaba romper con los estereotipos regionalistas de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, la euforia del primer momento se deshizo y hoy, más de dos décadas después del lanzamiento de la antología, parte de la crítica la considera limitada, con textos de baja calidad y ultrapasada. ¿Cómo veía usted al grupo McOndo, (y el libro homónimo) en aquellos años y cómo los ve hoy día?

**Edmundo Paz Soldán:** El gran error de *McOndo* fue combatir un estereotipo –América Latina como el continente donde lo maravilloso es extraordinario– con otro estereotipo –América Latina como el continente urbano, lleno de centros comerciales y chicos que se drogan. Sí logró captar algo del cambio cultural que estaba ocurriendo en el continente, pero de manera exacerbada. A mí me sirvió para ver cómo los escritores de mi generación estaban intentando narrar ese paisaje cambiante. Creo que lo más importante son algunas voces que están en la antología y siguen vigentes un par de décadas después, desde Rodrigo Fresán hasta David Toscana, Ray Loriga o Alberto Fuguet.

**EMB:** ¿De qué manera la generación McOndo influyó en la literatura que escribía usted en aquellos años? ¿Cree que todavía hay alguna huella de estos escritores en la literatura que escribe hoy?

**EPS:** Yo escribía cuentos muy marcados por Borges, en los que el paisaje del presente latinoamericano, las voces de la calle, las canciones y las series de televisión que se veían, apenas aparecía. Mi mundo era mucho más libresco. *McOndo* me hizo prestarle más atención al presente. Seguro que queda algo, pero creo que, más que el paisaje pop –que está en una novela como *Los vivos y los muertos*– a mí me ha interesado el impacto de las nuevas tecnologías, la aparición de nuevas subjetividades marcadas por ese cambio tecnología. Algo de eso había en *McOndo*, pero no tanto.

**EMB:** En 2008, Gustavo Faverón y usted editaron el libro *Bolaño Salvaje*, que cuenta con textos críticos acerca de la obra de Roberto Bolaño. ¿Le parece que Bolaño deja, hoy día, una sombra similar a la que dejaban los escritores del realismo mágico y realismo maravilloso

décadas atrás? Es decir, ¿hay una influencia literaria de Bolaño en los escritores contemporáneos y, más precisamente, en sus obras?

**EPS:** Creo que es la presencia más vital. Lo puedes ver en autores tan dísimiles como Álvaro Bisama (*El brujo*) o Mónica Ojeda (*Nefando*). Algunos siguen la inspiración de Nocturno de Chile, otros de *Los detectives salvajes*. Lo cierto es que hoy por hoy Bolaño es inevitable.

**EMB:** En la década de 1990, empezó usted a trabajar como profesor universitario en Estados Unidos. ¿De qué manera su trabajo como profesor y crítico literario influye en su labor como escritor de ficciones?

**EPS:** Tengo una visión más crítica de la tradición literaria, y esa tradición influye en todo lo que escribo. Ahora mismo, por ejemplo, estoy escribiendo una novela ambientada en la selva amazónica, en la frontera entre Bolivia y Brasil, y de inmediato me sirve como intertexto una novela como *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Mi novela dialoga con el presente, pero también, gracias a mi trabajo de profesor y crítico, con la tradición literaria.

**EMB:** ¿De qué manera su vivencia en Bolivia, durante su niñez y juventud, y la situación política nacional, como el regreso de Banzer a la presidencia del país y la Guerra del Agua, influyeron en la escrita de *Sueños Digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003)?

**EPS:** *Sueños digitales* parte de una idea que me parecía inconcebible: la posibilidad del regreso del dictador Banzer a la presidencia, esta vez a través de elecciones democráticas. Mi infancia la marcó Banzer, fue una presencia determinante, y la novela es un intento de ficcionalizar esa posibilidad de borrar el pasado para poder reinventarse como demócrata, que me parecía que estaba ocurriendo con Banzer. *El delirio de Turing* toma como punto de partida la guerra del agua (2000), que fue vista como un gran triunfo de las fuerzas antiglobalizadores. Como yo estaba muy metido en cosas tecnológicas, pensé en transformar esa guerra del agua en una guerra de la electricidad. Puedes decir que la política y la historia boliviana eran en esos años mis principales interlocutores, los puntos de partida de mi ficción. Yo inventaba a partir de lo que decía el poder, las novelas eran respuestas críticas al poder.

**EMB:** Montenegro, que puede ser leído como una alusión a Hugo Banzer, es constantemente mencionado en *Sueños Digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003), pero en ningún momento aparece y gana la importancia que Sebastián, Nikki, Miguel, Flavia o Kandinsky poseen. ¿Mencionarlo y no figurarlo fue una elección o no?

**EPS:** Sí, fue intencional. Quería que apareciera como una imagen, algo que podía ser manipulado y recreado, no como un personaje real. Años después intenté meterme de verdad en el personaje de un presidente y escribí *Palacio Quemado*, que es una novela ambientada en

el palacio presidencial de Bolivia y toma como punto de partida los últimos días del presidente Sanchez de Lozada y la crisis del modelo neoliberal.

**EMB:** Los jóvenes y el manejo de las nuevas tecnologías ganan mucho espacio en *Sueños Digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003). ¿Cómo interpreta usted la relación entre la población más joven de América Latina y la forma como lidian con las novedades tecnológicas, siendo que, en toda la región, bien como en otras partes del mundo, la globalización ha sido más técnica que social?

**EPS:** Yo creo que esas novedades han estado trabajando ya durante mucho tiempo en nuestro inconsciente. Siempre recuerdo un aforismo de Nietzsche: “nuestros instrumentos de escritura están trabajando en nuestros pensamientos”. En ese sentido yo creo que la globalización sí ha sido social: esas máquinas nuevas han moldeado nuestra subjetividad. Por eso me ha interesado tanto la figura del hacker, la figura de quien hace un uso político de esas nuevas tecnologías, porque me da la sensación de que hemos aceptado acríticamente esas nuevas tecnologías, no nos hemos puesto a analizar si son verdaderamente útiles o no.

**ANEXO A – DEMENTIA PRAECOX**

*A switch in my brain, a valve released*

*Like a woman being laid down within me*

*All heavy hands now, pleasure in all sorts*

*I'm feeling it all*

*The lie that I've been keeping so far away*

*Walked through the door*

*I've prayed to the Lord but he never talks back*

*Last night, I swear I heard his voice ringing through rays of light*

*Could speak through the patterns, could not tell what mattered*

*For my mind, it was lost*

*The lie that I've been keeping so far away*

*Walked through the door*

*Dementia praecox, good morning*

*Dementia praecox, good morning*

*Dementia praecox, good morning*

*I can't wait to hear your philosophy*

*I want to see you frame the universe*

*I want to see you claim that you know everything*

*And that you read it in a book the size of a purse*

*Well, you say it's a sin to commit suicide*

*To hang your head at breakneck speed*

*Oh, from the distorted perspective of somebody that's living*

*In a world's that dying slowly*

*Sounds precious from you*

*Dementia praecox, good morning*

*Dementia praecox, good morning*

*Nice to meet you*

*Nice to meet you*

*When the darkness comes to me*

*It will be all mine to keep*

*From the well-dressed dogs in university halls*

*Keeping their well-trained lunacy*

*I saw a teenage mother nature calling out, out to God*

*In a spider web of knives, a network of words*

*I had seen enough to know that it's real*



*Dementia praecox, good morning*

*Dementia praecox, good morning*

*Nice to meet you, hey*

*Dementia praecox, good morning*

*Dementia praecox, good morning*

*Nice to meet you*

*Nice to meet you*

– Por Papa vs Pretty, no álbum *White Deer Park* (2014), produzido por Dave Trumfio.