



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Renato Bradbury de Oliveira

**Uma leitura de *La invención de Morel*, de A. Bioy Casares, a partir da problemática do
olhar**

Florianópolis,
2020

Renato Bradbury de Oliveira

**Uma leitura de *La invención de Morel*, de A. Bioy Casares, a partir da problemática do
olhar**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de Mestre em
Literatura.

Orientador: Prof. André Fiorussi, Dr.

Florianópolis,

2020.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Oliveira, Renato Bradbury de
Uma leitura de La invención de Morel, de A. Bioy
Casares, a partir da problemática do olhar / Renato
Bradbury de Oliveira ; orientador, André Fiorussi, 2020.
105 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura fantástica rio-platense.
3. Adolfo Bioy Casares. 4. Percepção visual. I. Fiorussi,
André. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Renato Bradbury de Oliveira

**Uma leitura de *La invención de Morel*, de A. Bioy Casares, a partir da problemática do
olhar**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. André Fiorussi, Dr. (UFSC)
PRESIDENTE

Prof^a. Lilitiana Rosa Reales, Dra.
(UFSC)

Prof. Jorge Alejandro Del Valle Bracamonte, Dr.
(Universidad Nacional de Córdoba – Argentina)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. André Fiorussi, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2020.

AGRADECIMENTOS

À minha amada Loren, por todo o apoio e carinho nestes anos, pela leitura atenta de meus escritos, por tudo que compartilhamos nesta “longa estrada da vida”.

Ao professor André Fiorussi pela valiosa orientação, empenho dedicado, sugestões e amizade ao longo de todo o mestrado.

Aos professores Liliana Rosa Reales, Maria Lucia de Barros Camargo, Bairon Oswaldo Velez Escallon e Analía Gerbaudo pelos comentários e sugestões que me ajudaram no desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores cujas disciplinas participei, as leituras e os debates contribuíram para a montagem desta dissertação.

Aos colegas de mestrado pelas conversas, sugestões e pelo contato com suas pesquisas.

À minha querida família, Maurinho, Lili, Rodrigão, Rafa, Carol, Max e Akira, por me incentivarem e me apoiarem de vários modos, sou muito grato.

Aos bons e velhos amigos espalhados por aí, aquele abraço.

Ao CNPq pelo apoio financeiro.

Aos servidores da UFSC e aos terceirizados por garantirem o bom funcionamento de nossa estrutura acadêmica.

À família Café Delícia pelo apoio e pelos bons momentos que compartilhamos.

A todos os conhecidos e desconhecidos que me incentivaram a cursar o mestrado.

Agradeço a todos pelas várias formas de auxílio ao longo desta trajetória que está terminando.

RESUMO

Esta dissertação investiga a importância do aspecto visual no romance *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, a partir da problemática do olhar. Comenta-se a poética bioycasareana da *imaginación razonada* à luz do fantástico rio-platense de vertente cientificista, destacando a interface com a arte cinematográfica. Os conceitos de “percepção” e “realidade”, base do enfoque teórico do fantástico, são examinados a partir do debate sobre a verossimilhança. A análise literária da obra em questão é fundamentada pela perspectiva *stricto sensu* do fantástico literário e por outros aportes que dialogam com o tema do olhar. Este trabalho propõe uma chave de leitura para *La invención de Morel* amparada na “rede de olhares” constelada ao longo da narrativa. Para tanto, esta dissertação está dividida em quatro partes e é amparada por marcos teóricos tais como: i) o debate sobre a renovação do fantástico rio-platense na década de 1940; ii) a crítica ao conceito de “percepção” – tal como trabalhado no debate do fantástico literário; iii) o debate sobre a eternidade a partir da potencialidade técnica do cinema e; iv) a questão da intertextualidade como espelhamento da linguagem.

Palavras-chave: Literatura fantástica rio-platense. Adolfo Bioy Casares. Percepção visual.

RESUMEN

Esta tesis investiga la importancia del aspecto visual en la novela *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, a partir de la problemática de la mirada. Se comenta la poética del escritor, la imaginación razonada, desde el fantástico rioplatense en su variante científicista, destacando la interfaz con el arte cinematográfico. Los conceptos de “percepción” y “realidad”, base del enfoque teórico de lo fantástico, se examinan desde la discusión sobre la verosimilitud. El análisis literario de la obra en cuestión se basa en la perspectiva *stricto sensu* de lo fantástico literario y otras aportaciones que dialogan con el tema de la mirada. Este trabajo propone una clave de lectura para *La invención de Morel* apoyada en la “red de miradas” constelada a lo largo de la narración. Para ello, esta tesis se divide en cuatro partes y se apoya en marcos teóricos como: i) el debate sobre la renovación del fantástico rioplatense en la década de 1940; ii) la crítica del concepto de “percepción” -- como se elaboró en el debate de la literatura fantástica; iii) el debate sobre la eternidad desde el potencial técnico del cine y; iv) la cuestión de la intertextualidad como espejo del lenguaje.

Palavras-chave: Literatura fantástica rioplatense. Adolfo Bioy Casares. Percepción visual.

ABSTRACT

This dissertation investigates the importance of the visual aspect in the novel *La invención de Morel* (1940), by Adolfo Bioy Casares, from the problematic of the look. The bioycasarean poetics, *la imaginación razonada*, is commented in the light of the scientificist *rioplatense* fantastic, highlighting the interface with cinematic art. The concepts of "perception" and "reality", the basis of the theoretical approach of the fantastic, are examined from the debate on verisimilitude. The literary analysis of that novel is based on the *stricto sensu* perspective of the literary fantastic and on other contributions that dialogue with the theme of the look. This work proposes a reading key for Morel's invention supported by the "network of looks" constellated throughout the narrative. This dissertation is divided into four parts and is supported by theoretical frameworks such as: i) the debate on the renewal of the *rioplatense* fantastic in the 1940s; ii) the critique of the concept of "perception" - as worked on in the debate of the literary fantastic; iii) the debate on eternity from the technical potentiality of cinema and; iv) the question of intertextuality as a mirror of language.

Keywords: *Rioplatense* fantastic literature. Adolfo Bioy Casares. Visual perception.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Gravura nº43	24
Imagem 2 - Faustine contempla o pôr-do-sol.....	68
Imagem 3 - Cartografia da ilha misteriosa	72
Imagem 4 - O narrador observa Faustine dormindo.....	83
Imagem 5 - Faustine e Morel passeando juntos	86

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	UM AUTOR DE IMAGINACIÓN RAZONADA	18
1.1	ADOLFO BIOY CASARES	18
1.2	O GÊNERO FANTÁSTICO NA LÍNGUA ESPANHOLA	22
1.3	O FANTÁSTICO RIO-PLATENSE	28
1.3.1	Definindo um gênero	31
1.3.2	<i>La invención de Morel: o fantástico renovado.....</i>	<i>34</i>
2	A PERCEPÇÃO VISUAL NO FANTÁSTICO LITERÁRIO: UMA QUESTÃO DE ENFOQUE	38
2.1	O ENFOQUE DO FANTÁSTICO LITERÁRIO	38
2.1.1	A distinção entre o maravilhoso e o fantástico como base do enfoque teórico do fantástico	41
2.1.2	O conceito de “percepção”	47
2.2	O ASPECTO VISUAL NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS	50
2.2.1	A relação com o sobrenatural.....	52
2.2.2	O aspecto visual nas narrativas fantásticas espanholas do século XIX.....	54
2.2.3	O aspecto visual na vertente cientificista do fantástico rio-platense: de Holmberg até Bioy Casares	56
2.3	A PERCEPÇÃO VISUAL EM BIOY CASARES.....	63
3	A PROBLEMÁTICA DO OLHAR.....	65
3.1	A HEGEMONIA DO DISCURSO CIENTÍFICO E SUA SUBVERSÃO PELA LITERATURA FANTÁSTICA	65
3.2	ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA PROSA BIOYCASAREANA DA DÉCADA DE 1940	69
3.3	A INSULARIDADE DE LA INVENCION DE MOREL	73
3.4	A EXPERIÊNCIA DA SIMULTANEIDADE E A CONSTRUÇÃO DA ETERNIDADE.....	76

3.5	A ETERNIDADE EM LA INVENCION DE MOREL	80
3.6	A CARÊNCIA DO OLHAR	84
3.7	A INTERTEXTUALIDADE COMO PRESENÇA ESPECTRAL	89
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
	REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

O lugar da percepção visual na literatura fantástica é central, pois permite ao escritor trabalhar a “ambiguidade do olhar”: a visão é transgredida pela possibilidade do inexplicável. Dentro do enfoque *stricto sensu* do fantástico literário (RODRIGUES, 1988), aquela ambiguidade pode ser considerada como a quintessência do fantástico, porque permite a composição do mistério inicial, apresentado como uma ameaça (física e/ou psíquica) ao protagonista.

Muitos estudiosos do tema caracterizam o fantástico como um gênero literário que, na língua espanhola, se desenvolveu ao longo do século XIX a partir dos *cuentos legendarios*. Já no entre séculos e início do século XX, há uma variação temática (do folclore ao campo científico experimental) com Eduardo L. Holmberg, Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga, que ajudaram a consolidar uma tradição rio-platense do fantástico. Essa, com Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, é renovada e entra para o cânone literário argentino.

Enquanto exemplar paradigmático do fantástico rio-platense renovado, o romance *La invención de Morel* (1940) nos apresenta uma poética de *imaginación razonada* que, dentre outras coisas, implica um espelhamento da linguagem graças a uma rede de intertextos. Assim, oitenta anos depois de sua publicação, a leitura da obra supracitada continua suscitando novas questões, já que, nas palavras de Massaud Moisés (1969, p.17, grifo do autor), o ato de (re)ler um texto literário visaria “*justamente*, libertar o texto do peso morto dos preconceitos ou das ideias passadas em julgado, a fim de redescobri-lo vivo, dinâmico, inesgotável e novo”.

Neste sentido, parece que o romance guarda mais do que seu limitado número de páginas sugere, já que *La Invención de Morel* é:

[...] um texto pontilhado de temas e motivos já existentes na literatura fantástica tradicional. A ciência enquanto ameaça aos valores humanistas e à integridade psicológica e física do ser humano já é motivo que norteia Mary Shelley em *Frankenstein* (1818); o duplo ou sócia é *déjà vu* desde Hoffmann e Poe; Oscar Wilde já mostrou em *O retrato de Dorian Gray* (1891) um homem utilizando sua imagem pictórica para alcançar a eterna beleza e juventude (VOLOBUEF, 2000, p.114).

É sintomática, portanto, a variedade de chaves de leitura que povoam as análises daquela obra: uma metáfora do amor em tempos tecnológicos (WERDER, 2016; MASSON, 2007); a escritura como construtora do eterno retorno (ALVES, 2008); uma metáfora da vida

nos grandes centros urbanos (VOLOBUEF, 2000); uma crítica à utopia tecno-científica (NEIRA, 2005); uma metáfora dos mundos paralelos: os limites do real e o mundo das imagens (BAUZÁ, 2014); as ilhas de Bioy como espaços “heterotópicos” fantásticos (MARTÍNEZ, 2015b); uma metáfora do texto novo e da tradição literária (DINIZ, 2017); uma revitalização do “modo gótico” para apontar um futuro incerto (ALONSO-COLLADA, 2012); uma metáfora da instalação do fantástico no real a partir da “montagem filmica” (MENCZEL, 2016); e, enfim, uma crítica à imposição social que atinge o sujeito, pela qual ele se transforma em simulacro de si mesmo (GAMA-KHALIL, 2008).

Quase todas essas leituras sinalizam a presença do fantástico em *La Invención de Morel*, bem como detectam a preponderância do visual dentro da narrativa. O presente trabalho busca contribuir para aquela rede de leituras sobre a ficção bioycasareana, propondo uma chave de leitura amparada na experiência da simultaneidade advinda da cinematografia.

Deste modo, aquela ambiguidade do olhar se torna carência do olhar conforme acompanhamos as tentativas do narrador-personagem em ser olhado pelos estranhos personagens, meras imagens artificiais, que aparecem e desaparecem no mundo insular da narrativa. Com o mistério solucionado, resta ao narrador subverter o aparato técnico que dá vida às imagens para, por fim, atravessar o círculo de indiferença que o separa da imagem da “menina de seus olhos” Faustine. A partir desta busca pela luz dos olhos de Faustine, alguns olhares despontam ao longo da narrativa que, ao serem reunidos sob a forma de uma “rede de olhares”, permitem esta proposta de leitura da obra: as imagens de *La invención de Morel* como espelhamento da linguagem, produzindo uma ilusão de profundidade (virtualidade infinita) que expõe seu caráter artificial.

Para propor esta chave de leitura, esta dissertação está dividida em quatro partes e amparada por marcos teóricos tais como: i) o debate sobre a renovação do fantástico rio-platense na década de 1940; ii) a crítica ao conceito de “percepção” – tal como trabalhado no debate do fantástico literário; iii) o debate sobre a eternidade a partir da potencialidade técnica do cinema e; iv) a questão da intertextualidade como espelhamento da linguagem.

Exponho no primeiro capítulo uma das principais características da poética de Bioy Casares que perpassa sua produção da década de 1940, a *imaginación razonada*, descrevendo a relação dessa poética com a tradição do fantástico rio-platense.

O segundo capítulo é dedicado ao enfoque do fantástico literário, onde apresento o debate teórico que sustenta suas principais categorias. Como resultado, argumento que o enfoque do fantástico mobiliza o conceito de “percepção”, que mobiliza outros conceitos oriundos da matriz de pensamento metafísica. Além disso, sinalizo que o aspecto visual ocupa lugar central nos diversos textos que compõem a história do fantástico europeu e do fantástico rio-platense; para, então, avaliar em que medida Bioy Casares dá continuidade ao que os três escritores rio-platenses já praticavam antes dele: a incorporação do aspecto visual em suas narrativas fantásticas a partir do discurso científico e da invenção técnica.

Com o “terreno” devidamente preparado, faço uma leitura da obra em questão no terceiro capítulo, iniciando com o debate acerca do discurso científico como discurso hegemônico, sua incorporação fora do âmbito acadêmico e sua subversão, operada pela literatura fantástica ao sugerir outras causalidades. Então, apresento algumas características da prosa bioycasareana da década de 1940, articulando-as com dois dos temas presentes no romance *La invención de Morel* (o corpo como limitação aos anseios e a repetição eterna de alguns dias de felicidade). Com a descrição de alguns recursos mobilizados por Bioy Casares, como a rede de olhares, debato sobre a construção da eternidade a partir da cinematografia. Essa eternidade é descrita a partir da problemática do olhar, que atravessa toda a narrativa e adquire significação expressiva com o epílogo.

O último tópico do terceiro capítulo mostra a importância da intertextualidade para a leitura de *La invención de Morel*: enquanto jogo de espelhos da linguagem, a intertextualidade provoca uma distensão no tecido narrativo, criando uma abertura virtual na linguagem que desconhece limites. Daí que a finitude da obra (como imagem), com a constelação de intertextos, é transformada em espaço infinito, um processo ininterrupto de desdobramentos que garante a continuidade ilimitada: eis o eterno retorno da linguagem sobre si mesma.

Por fim, na última parte desta dissertação comento, à guisa de considerações finais, o percurso desta pesquisa, ressaltando que o enfoque adotado nesta dissertação permite uma determinada leitura da obra que, paradoxalmente, nos leva de volta à própria obra: o desfecho do romance *La invención de Morel* nos conduz, seus leitores, de volta até o centro de sua intimidade, esta criação labiríntica que é o relato do relato, a referência à própria imagem.

1 UM AUTOR DE IMAGINACIÓN RAZONADA

Neste capítulo discorro sobre o escritor Adolfo Bioy Casares e sua obra *La invención de Morel* (1940). No primeiro tópico, alguns dados sobre sua trajetória enquanto escritor, e também sobre a presença de suas obras no Brasil, são mobilizados com o intuito de oferecer um pano de fundo à análise de sua obra acima citada. No segundo tópico, o debate se volta para o processo que ficou conhecido como “a renovação literária da narrativa fantástica” na Argentina da década de 1940, já que Bioy Casares participou ativamente dessa renovação a partir de duas obras: *La invención de Morel* e *Antología de la literatura fantástica* (1940) – organizada e publicada em parceria com Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges.

1.1 ADOLFO BIOY CASARES

Bernardo Ruíz (1976, p.5), pesquisador da obra de Bioy Casares, afirma que:

Junto con Silvina Ocampo --su esposa--, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Manuel Rojas, Ernesto Sábato, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti, José Donoso, Eduardo Mallea, María Luisa Bombal y otros, ha hecho de la literatura sudamericana una literatura de primer orden dentro del panorama de las letras contemporáneas.

O nome Bioy Casares está associado à literatura fantástica, seja como autor de narrativas onde há a presença do fantástico ou, também, como estudioso do tema. Certa vez, ele registrou: “*Escribo historias fantásticas porque mi mente me las suministra, porque soy feliz escribiéndolas y porque desde muy temprano sentí como una incongruencia el hecho de que esta vida que tenemos pueda bruscamente cesar*” (BIOY CASARES, 2005, p.5). Ruíz (1976) identificou certos temas recorrentes ao longo de seus escritos ficcionais:

La obra de Bioy como creador, parte fundamentalmente, del sueño, la ciencia y las angustias del hombre y la mujer contemporáneos. Le interesa asombrarse y desconcentrarnos con el espacio; dilucidar el problema de la identidad, unicidad e individualidad de la persona; la invención de maquinarias fantásticas; especular con la muerte o la transustanciación del alma así como con el amor o la vida sensorial de los humanos (RUÍZ, 1976, p.6).

Sua trajetória na ficção¹ foi marcada, inicialmente, por obras de “*imaginación razonada*” (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.13), isto é, onde todas as partes da trama se justificam, já que estão submetidas a uma lógica de funcionamento, tal como um relógio. A analogia se funda na concepção de literatura como “artificio”², ideia defendida por Borges no prólogo à obra *La invención de Morel*. Tanto Borges quanto Bioy Casares se inspiraram na estrutura do romance de aventuras e na narrativa policial para criarem suas histórias na década de 1940 (cf. o tópico 1.3 O FANTÁSTICO RIO-PLATENSE). Além da ficção, o escritor argentino também se aventurou pela resenha³, pelo diário, pela fotografia⁴ e, também, pelo cinema⁵.

Bioy nasceu em 1914, e cresceu numa família abastada no tradicional bairro da Recoleta, na cidade de Buenos Aires. Assim, ainda jovem, pôde se dedicar exclusivamente às letras: após se decepcionar com os estudos acadêmicos, retirou-se para uma estância da família, e ali ficava horas lendo clássicos da literatura universal e escrevendo. Entre 1929 e 1937, Bioy Casares publicou algumas obras que, mais tarde, renegaria⁶. Foi durante aquele período (1929-1937) que o escritor conheceu, na Villa Ocampo (o famoso casarão onde a editora e intelectual Victoria Ocampo reunia figuras importantes do universo literário), Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, duas figuras centrais em sua vida: casou-se com Silvina Ocampo e foi parceiro intelectual de Borges por toda a vida. A partir daí, mas não exclusivamente, Bioy Casares passa a publicar resenhas, traduções e textos literários em periódicos vinculados ou a ele e Borges (*Destiempo*), ou a Victoria Ocampo (*Revista Sur*).

¹ Considera-se que sua trajetória na ficção tenha começado com *La invención de Morel* em 1940, posto que o escritor renegou seus escritos anteriores à publicação dessa obra.

² Suzanne Jill Levine, em *Guía de Bioy Casares* (1982, p.19), defende que a ideia borgiana da literatura como artifício deriva das ideias do escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), que reconhece a arte como artifício.

³ Conferir o levantamento realizado por Daniel Martino (2007), disponível no sítio eletrônico: <http://www.borgesdebioycasares.com.ar/images/02_bioy.pdf>. Acesso em: 14 de Jun. 2019.

⁴ Conferir a obra *Borges* (2006), organizada por Daniel Martino e publicada pela “Imago Mundi”, que reúne mais de 30 anos de diários de Bioy Casares (além de algumas fotografias de sua autoria) sobre sua convivência quase diária com Borges.

⁵ Borges e Bioy Casares escreveram dois roteiros cinematográficos que foram produzidos: “Invasión” (1969), e “Les autres” (1974). Conferir o sítio eletrônico: <<http://www.telam.com.ar/notas/201409/77795-adolfo-bioy-casares-y-el-cine-9-peliculas.html>>. Acesso em: 14 de Jun. 2019.

⁶ São elas: Prólogo (1929), 17 disparos contra lo porvenir (1933), Caos (1934), La nueva tormenta (1935), La estatua casera (1936), Luis Greve, muerto (1937).

O reconhecimento artístico veio com o romance *La invención de Morel*, publicado em 1940 pela editora Losada. A obra, que teve um reconhecimento imediato,⁷ se tornou um clássico da literatura do século XX. A década de 1940 foi produtiva para Bioy Casares, que além de *La invención de Morel* publicou, junto a Borges e Silvina Ocampo, duas antologias: a *Antología de la literatura fantástica* (1940)⁸ e a *Antología poética argentina* (1941). Também publicou em parceria com Borges (sob o pseudônimo de Honorio Bustos Domecq), pela editora da *Revista Sur*, um livro de contos policiais: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). Ainda sob a parceria Bioy Casares-Borges⁹, outra antologia é publicada: *Los mejores cuentos policiales* (1943), ed. Emecé. Em 1944 é publicado *El perjurio de la nieve* (Emecé), e em 1945 é a vez do romance *Plan de evasión*¹⁰ (Emecé). Três anos mais tarde, o livro de contos *La Trama Celeste* (1948) é publicado pela editora da *Sur*. Em 1949 publica *Las víspers de Fausto* (ed. *La Perdiz*).

O autor continuou publicando, em parceria ou sozinho, artigos, resenhas, traduções, diários, romances e contos (além de contribuir com outros projetos editoriais) até 1999, quando faleceu. O primeiro estudo monográfico sobre a obra de Bioy Casares foi realizado em 1963, pela pesquisadora Ofelia Kovacci.¹¹ Mas é a partir da década de 1990 (vale lembrar que no ano de 1990 Bioy ganha o prêmio Cervantes de Literatura – o mais prestigiado da literatura hispânica) que inúmeros estudos sobre Bioy Casares e suas obras são publicados¹².

No centenário de seu nascimento, dia 15 de setembro de 2014, houve uma série de homenagens ao autor de *La trama celeste*: a *Biblioteca Nacional de Maestros*¹³ organizou uma série de conferências em homenagem a Bioy Casares; algumas de suas obras foram reeditadas; o terceiro volume de suas *Obras completas*, organizado por Daniel Martino, foi

⁷ Com *La invención de Morel*, Bioy Casares recebeu o Premio Municipal de Literatura de la Ciudad de Buenos Aires (1941).

⁸ Mais adiante, há um tópico (“1.3 O fantástico rio-platense”) destinado a comentar esta obra em relação ao romance *La invención de Morel*.

⁹ Esta parceria foi carinhosamente batizada, nos anos 1960 pelo crítico Emir Rodríguez Monegal, como: “Biorges” (Bioy + Borges).

¹⁰ Este romance apresenta muitos pontos em comum com *La invención de Morel*, do cenário até o tema dos experimentos científicos controversos.

¹¹ O nome do estudo é *Adolfo Bioy Casares*.

¹² Uma lista de monografias, artigos e obras sobre Adolfo Bioy Casares está disponível no endereço eletrônico: <https://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/bioy_casares_adolfo_bibliografia_2015.pdf>. Acessado em: 15 fev. 2019.

¹³ Cf.: <<http://www.bnm.me.gov.ar/novedades/?p=11745>>. Acesso em: 18 de fev. 2019.

lançado; a *41ª Feria del Libro* de Buenos Aires¹⁴ foi dedicada ao escritor; além de muitas notas e matérias da imprensa, tanto argentina quanto brasileira, prestando homenagem a ele. Aqui no Brasil, o selo Biblioteca Azul da editora Globo publicou o primeiro volume das *Obras completas* do escritor argentino.

No Brasil, o nome Adolfo Bioy Casares é quase desconhecido. A introdução de sua obra por aqui se deu nos anos 1970, pela iniciativa de Vera Neves Pedroso, que além de defender a importância da obra do argentino (BOTTMAN, 2015), ainda traduziu duas de suas obras¹⁵. Somente na década de 1980, outras duas obras de Bioy são traduzidas e publicadas no Brasil: a editora José Olympio publicou em 1981 *O sonho dos heróis* [trad. Andréa Ramal], e em 1987 a L&PM Pocket publicou *Histórias de amor*¹⁶. Depois disso, na década de 2000, várias de suas obras são traduzidas e publicadas pela Cosac Naify e pela Biblioteca Azul.

No Brasil existem poucos estudos acadêmicos sobre a obra de Bioy: uma breve busca no catálogo de teses e dissertações da CAPES¹⁷, a partir da entrada “Adolfo Bioy Casares”, nos traz uma dúzia de pesquisas sobre a obra dele. Se buscarmos a partir da entrada “Jorge Luis Borges” o cenário muda: pode-se verificar, pelo menos, dez vezes mais estudos sobre a obra do autor de *Ficciones*. A comparação com Borges, seu amigo e parceiro literário, não vem à toa: muitos consideram que Bioy ainda permanece à sombra do primeiro¹⁸.

Ainda que obscurecido por Borges, ele continua atual: para o pesquisador Ernesto Montequín, a publicação do diário íntimo de Bioy – que cobre seu convívio com Borges entre 1949 e 1975 –, que foi publicado em 2006 sob o nome *Borges*, nos traz uma nova faceta de Bioy enquanto memorialista, o que poderia suscitar uma “redescoberta” do autor de *La invención de Morel*¹⁹. E, deste modo, provocar novas leituras tanto sobre sua obra quanto

¹⁴ Cf.: <<http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2015/05/04/homenaje-adolfo-bioy-casares-en-feria-del-libro-de-buenos-aires/>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

¹⁵ São elas: *Diário da Guerra do Porco* (1972) e *A máquina fantástica [La invención de Morel]* (1974), ambas publicadas pela editora Expressão e Cultura.

¹⁶ BIOY CASARES, Adolfo. *Histórias de amor*. [Trad.: Remy Gorga, filho]. Porto Alegre: L&PM, 1987.

¹⁷ Cf. o endereço eletrônico <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

¹⁸ O artista Martin Kovensky criou uma charge satirizando isso ao ilustrar a figura de Bioy Casares como a sombra projetada de Borges, estrategicamente posicionadas próximas as ruas que foram batizadas em homenagem aos dois escritores. Um detalhe curioso é que a extensão da rua batizada “Jorge Luis Borges”, em Buenos Aires, tem aproximadamente 1.15 km, ao passo que a travessa batizada “Adolfo Bioy Casares”, no bairro da Recoleta, tem meros 110-115 metros. Cf. o endereço eletrônico da charge:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1515217-no-ano-do-seu-centenario-bioy-casares-sai-da-sombra.shtml>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

¹⁹ Cf. o sítio: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1515217-no-ano-do-seu-centenario-bioy-casares-sai-da-sombra.shtml>>. Acesso: 20 fev. 2019.

sobre sua parceria literária com Borges: segundo consta em seu diário, os dois escritores teriam preparado mais de uma dezena de antologias que nunca foram editadas (COSTA, 2008, p.75).

1.2 O GÊNERO FANTÁSTICO NA LÍNGUA ESPANHOLA

No final do século XVIII, o artista Francisco de Goya retratava os vícios da sociedade espanhola a partir de suas gravuras da série *Los caprichos* (1799). Dessas gravuras, é a de número 43 – conhecida como “El sueño de la razón produce monstruos” –, a escolhida para ilustrar a capa do volume que reúne os trabalhos apresentados no Congresso Internacional “*La narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*”²⁰, o qual ocorreu na *Universitat de Lleida* em abril de 1996.

Esta aproximação entre Goya e a narrativa fantástica hispano-americana do século XIX se dá por dois motivos: i) em primeiro lugar, busca-se relacionar o teor crítico da gravura 43 às críticas presentes nos relatos ficcionais que compõe o *corpus* dos estudos²¹; e, ii) em segundo lugar, faz alusão ao trabalho de Louis Vax *L'art et la littérature fantastiques* (1960), em que o estudioso francês vê em Goya um representante do fantástico moderno na pintura.

As limitações culturais apontadas por Goya na gravura 43 se dirigem ao projeto iluminista presente em sua época, com seu culto à razão que, no século XIX, é retomado pelos positivistas. Vê-se na gravura (Imagem 1) o artista representado em sua escrivaninha, debruçado sobre a mesa como quem “caiu no sono”; algumas figuras noturnas o rodeiam – corujas, morcegos e felinos –, como que ilustrando a frase que estampa a lateral do móvel: “*El*

²⁰ Jorge Urrutia vai propor uma mudança na frase da gravura de nº43 de Goya, para melhor expressar o teor do Congresso em questão: “El cartel anunciador de este congreso internacional sobre la narrativa fantástica en el siglo xix reproduce una conocida obra de Goya en la que puede leerse ‘El sueño de la razón produce monstruos’. Me pregunto si el tema del encuentro no debiera haber exigido decir ‘El dueño de la razón produce monstruos’. Y me lo pregunto porque es posible plantearse el estudio de la literatura fantástica desde el contenido, desde la mayor o menor relación de lo narrado con la realidad experimental (los monstruos), o bien desde el sujeto que ve y que cuenta (el dueño de la razón). [...] A mi entender, lo característico del relato fantástico radica en la contradicción que se da entre un tipo de propiedad y una zoología, entre el dueño y los monstruos. Es decir: la palabra importante en nuestra frase pseudo-goyesca, ‘El dueño de la razón produce monstruos’, no es ni dueño ni monstruos, sino produce. Es la noción de producción la que importa” (URRUTIA, 1999, p.345-346).

²¹ Assim, John Wilcox vai comparar um escritor do período em questão com Goya: “Con Fernando y Constanza [dois personagens], Gustavo Adolfo Bécquer —como Goya en sus retratos— captó la grandeza y la vileza de sus personajes, y logró sugerir las limitaciones culturales de su tiempo y su lugar” (WILCOX, 1999, p.187).

sueño de la razón produce monstruos”. A proximidade entre as palavras “razón” e “*monstruos*” nos traz a ambiguidade da Razão, que será tema literário recorrente ao longo do século XIX e XX – sobretudo nas narrativas fantásticas que aludem ao conhecimento científico.

Imagem 1 - Gravura nº43



(Da série *Los caprichos* (1799), do artista espanhol Francisco de Goya, também conhecida como “El sueño de la razón produce monstruos”. Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._43_-_El_sueño_de_la_razon_produce_monstruos.jpg>).

A interpretação de Vax sobre as pinturas de Goya ilustra a mudança detectada na literatura fantástica europeia, onde se deixam de lado as figuras monstruosas das histórias góticas para povoar o mundo ficcional com este fantástico mais sutil, invisível, que Ítalo Calvino (2004, pp.13-14) nomeia “o fantástico cotidiano”²². Pode-se ler em Vax que: “*El arte fantástico moderno que se remonta a Goya tiende menos a poblar las telas de vampiros, hombres-lobos, hipogrifos, quimeras, arpias y otras criaturas compuestas, que a hacer surgir de la realidad lo fantasmal que en ella oculta*” (VAX, 1963, p.52).

Portanto, é neste território onírico da literatura fantástica que a expressão monstruosa da razão (lembramos do conceito freudiano *Unheimlich*) emerge sob formas outras – figuração da estranheza do não-familiar. Estamos do outro lado do espelho, junto às sombras do projeto iluminista. Neste sentido, Goya se torna o signo da narrativa fantástica dos fins do século XIX e começo do século XX. Dois escritores, um norte-americano e outro alemão, influenciaram os escritores hispano-americanos daquele período.

Na língua espanhola, argumenta Enriqueta Morillas (1999), há registros de narrativas da segunda metade do século XIX que foram diretamente inspiradas pelos contos fantásticos de E. A. Poe e E.T.A. Hoffmann²³, os quais foram traduzidos para o espanhol a partir de 1830. Aquelas narrativas, prossegue a autora (1999, p.33), embora propendam mais ao maravilhoso do que ao fantástico, são apreciadas pela crítica, o que acabou criando modos de leitura do texto fantástico. Como representante do período, a autora cita a “*novela*”²⁴ *Morsamor* (1859) do espanhol Juan Valera (1824-1905).

²² No próximo capítulo tratarei mais detalhadamente deste tema (cf. 2.2 O ASPECTO VISUAL NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS).

²³ Como, p. ex.: *Hilda, cuento fantástico* (1867), do espanhol Eugenio de Ochoa.

²⁴ A “*novela*”, na língua espanhola, teria seu equivalente na língua portuguesa no “romance”. Diz respeito à uma composição em prosa, que na modernidade é associada a uma forma literária independente e elástica, à diferença do conto e da “*novela*” (“*novela corta*” em espanhol) que seriam mais limitados. Nos diz Massaud Moisés, que dentro do “perímetro do romance” cabem “todas as metamorfoses do real, todas as formas de conhecimento [...]”, o que o transforma numa “espécie de síntese ou superfície refletora da totalidade do mundo” (cf. o verbete “Romance” em *Dicionário de termos literários*, 2013, ed. Cultrix, pp.411-417).

Morillas é enfática: tanto na Espanha quanto na América Latina, a difusão do espiritualismo²⁵ foi importante para dar um impulso imaginativo ao relato fantástico finissecular:

La narración fantástica se nutre de las nuevas lecturas acerca de los fenómenos psíquicos y parapsíquicos y también, como es el caso de Valera, Holmberg y Lugones, del anhelo de integración de las ciencias espirituales y racionales. El arte parece ser el territorio donde concurren para transfigurar su convergencia, territorio privilegiado que se les aparece como vehículo o canal apropiado, como ámbito alquímico y mágico. El texto literario, el ámbito capaz de referirlo (MORILLAS, 1999, p.34).

A influência das ideias espiritualistas na literatura ganha força com a publicação das obras kardecistas²⁶, também com *Defesa do espiritualismo moderno* (1874) do naturalista Alfred Russel Wallace, e *Cosmogonia dos fluídos* (1866) do escritor espírita Antoinette Bourdin – dentre outras obras que têm em comum a difusão ou o comentário da doutrina espiritualista (MORILLAS, 1999, p.36). A autora (*idem*) ainda cita Herbert Spencer e Charles Darwin como autores lidos no período. Com este panorama, Morillas (1999, p.36-37) conclui:

Este ambiente actúa de marco y favorece la narración fantástica y su propensión hacia la sobrenaturaleza y los fenómenos del más allá. Conseguirá inficionar las creaciones menores y mayores, estableciendo referentes simbólicos que sustentan la tradición del relato fantástico que se producirá en el siglo xx. [...] La peculiar convivencia genérica y las tendencias estéticas sincréticas decimonónicas se intensifican en el texto del fin del siglo. Abruptamente, la mirada abarcadora concita en el mismo texto la religión y la ciencia, el saber de Oriente y el cristianismo, la magia, el animismo, los prodigios de la ciencia moderna y la presencia del fantasma.

Neste sentido, a autora traça uma linha sucessiva entre os escritores argentinos Eduardo Ladislao Holmberg (*El ruiseñor y el artista*, de 1876) e Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, de 1906), a partir de certo modo de contar o relato fantástico. Morillas (1999, p.38) chega a considerar aquele conto de Holmberg como: “*el relato paradigmático del fin de siglo, revelador de las corrientes estéticas y preocupaciones de la generación modernista*”.

²⁵ No espiritualismo moderno, derivado das ideias de Emanuel Swedenborg, há a crença da comunicação dos espíritos com o mundo visível. Isto é, não existiria apenas o plano da realidade material, mas vários níveis entre o visível e o divino, mediado pelos espíritos das pessoas que já morreram. Sir Arthur Conan Doyle, em *História do Espiritismo* (Editora Pensamento, 2011), se refere a Swedenborg como o “pai” dos novos conhecimentos sobre os fenômenos sobrenaturais.

²⁶ Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869) publicou, sob o pseudônimo “Allan Kardec”, as seguintes obras espíritas: *Le Livre des Esprits* (1857), *Qu'est-ce que le spiritisme? Introduction à la connaissance du monde invisible* (1859), *Le Livre des médiums* (1861), *L'Évangile selon le spiritisme* (1864), *Le Ciel et l'Enfer* (1865), *La Genèse selon le spiritisme* (1868).

Como resultado daquele panorama de difusão das ideias espiritualistas e sua incorporação na ficção de Holmberg, a literatura fantástica do modernismo hispano-americano, conforme registra Luis Sáinz de Medrano (1990, p.18-19), teria produzido uma tendência nomeada de cientificismo, entendida como uma das três variantes essenciais do conto fantástico modernista, e definida como a variante “*que incorpora elementos del discurso científico o pseudocientífico para afirmar su propia semántica*”. De modo geral, os relatos dessa variante cientificista estão relacionados com “*doctrinas más o menos esotéricas, con algún soporte pretendidamente racional*”²⁷ (SÁINZ DE MEDRANO, 1990, p.19).

Dessa variante cientificista, Sáinz de Medrano (1990, p.19-20) destaca três nomes: o nicaraguense Rúben Darío, o argentino Leopoldo Lugones e o uruguaio Horacio Quiroga. Se no primeiro a alusão ao científico pretende dar suporte ao misterioso, nos outros dois o discurso científico é mobilizado para fundamentar suas invenções, de modo a racionalizar eventos aparentemente misteriosos.

O autor, então, questiona se o cientificismo de Lugones e Quiroga teria algo de naturalista: “*Estaríamos, así, ante una pervivencia naturalista con una nueva orientación de esfuerzos análogos al empeño puesto por los discípulos de Zola para señalar qué miserias humanas vienen dadas por inexorables leyes biológicas*” (SÁINZ de MEDRANO, 1990, p.20). Entretanto, prossegue o autor (*idem*), as funções daquele cientificismo vão mais além de uma busca por verossimilhança – tal como no caso dos naturalistas –; o cientificismo intensificaria o efeito buscado pelos autores:

[...] el horror es más grande en estas narraciones que en las viejas historias góticas en que lo macabro, carente de fundamentación lógica, se disipaba como mero producto de la fantasía; no se anclaba, en fin, en el reino de este mundo. Desde ahí se está abriendo paso a objetivaciones más complejas, como las desarrolladas por Borges o las de Bioy Casares.

A próxima fase da literatura fantástica do século XX, em sua variante rioplatense, será comentada no próximo tópico. Antes disso, porém, vale destacar que a variante cientificista, sobretudo com Lugones, concede um espaço privilegiado para a técnica, já que amplia os limites do possível. Neste sentido, Enriqueta Morillas localiza sua obra (*Las fuerzas...*) dentro do campo da “*fantaciencia*”²⁸:

²⁷ Sáinz de Medrano cita como exemplo o tema do hipnotismo apoiado em observações de um suposto cientista, no conto *Thanothopia*, de Rúben Darío.

²⁸ O termo *fantaciencia*, introduzido por Leopoldo Lugones, seria análogo ao termo *science-fiction*, de H. G. Wells (ZBUDILOVÁ, 2007, p.140)

En los textos en los cuales lo prodigioso se torna posible por la técnica nos acercamos y acabamos dando en el campo de la fantaciencia. Es allí donde la ciencia materializa los sueños seculares de los hombres sin impedir ni evitar la melancolía por lo no resuelto (las aporías científicas, la soledad, la incomunicación) (MORILLAS, 1999, p. 39).

É possível aproximar essa definição de *fantaciencia* com o fantástico que Bioy Casares desenvolve na década de 1940, sobretudo em *La invención de Morel* (1940) e *Plan de evasión* (1945), já que ambas as narrativas se revestem da técnica e do discurso científico para racionalizar os fatos misteriosos e, também, ambos os casos apresentam consequências melancólicas pelo mau uso do saber técnico e científico.

A partir do que foi exposto neste tópico, pode-se dizer que o pano de fundo à época permitiu aos escritores rio-platenses desenvolverem certos temas a partir de relatos que aproximam a ciência da religião, da magia e dos fenômenos *del más allá*,²⁹ quando se alude, a partir de um referente científico, às questões que envolvem certos fenômenos sobrenaturais (como a comunicação com os mortos, em voga até então). Neste sentido, a partir de E. Holmberg, L. Lugones e, mais tarde, H. Quiroga, o relato fantástico rio-platense adquire seus primeiros contornos cientificistas, que serão a base para as novas narrativas fantásticas de *imaginación razonada* do século XX. Assim, é possível verificar aí uma continuidade histórica que nasce no final do século XIX e ganha novo impulso no século XX, em parte graças ao papel ativo de figuras como A. Bioy Casares e Jorge L. Borges.

1.3 O FANTÁSTICO RIO-PLATENSE

La invención de Morel [...] traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.

Jorge Luis Borges, *La invención de Morel*, 1975.

Com “Aproximação a Almotásim”, com “Pierre Menard, autor do Quixote”, com “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges criou um novo gênero literário, que partilha do ensaio e da ficção; [...]

Adolfo Bioy Casares, *Antologia da literatura fantástica*, 2013.

²⁹ Isto é, fenômenos do além-morte, tema básico das investigações sobrenaturais do espiritualismo moderno.

Os dois trechos dos prólogos acima citados convergem para o mesmo lugar: a criação de um gênero novo. Todavia, sabe-se que o relato fantástico já era cultivado anteriormente³⁰. Portanto, qual seria a novidade desse “gênero inédito” nas terras rio-platenses?

A pesquisadora Soledad Quereilhac (2015) comenta que, de maneira geral, os estudos críticos sobre a história da narrativa fantástica rio-platense concedem maior valor literário as narrativas dos escritores próximos à revista *Sur* (como Borges e Bioy Casares) do que aos primeiros praticantes do gênero (Holmberg, Juana Manuela Gorriti, Lugones e Quiroga). Além disso, ela prossegue, também predomina nos estudiosos do fantástico a opinião de que: “*el verdadero nacimiento de lo fantástico en la literatura argentina se produce en estos años [década de 1940] y no hacia el último tercio del siglo XIX, cuando publicaron, en todo caso, los imperfectos ‘antecedentes’ del género*” (QUEREILHAC, 2015, p.50).

Quereilhac (2015, p.50) ainda argumenta, antes de defender sua hipótese³¹, que a imposição daquele consenso crítico se deu, em parte, graças ao papel ativo de Bioy Casares e Jorge Luis Borges:

[...] con su sistema de antologías, prólogos y reseñas mutuas, en las que arraigaron la impresión de que su literatura llegaba a una tradición magra o poblada de obras desestimables. En su Prólogo a *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, Borges no dudaba en afirmar: “En español, son infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonada” (1999:10), y sólo admitía como excepciones algunos relatos de *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones, y otros de Santiago Davobe. Asimismo, en la *Antología de la literatura fantástica*, publicada ese mismo año por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, sólo un relato de Lugones fue incluido dentro del lote de escritores argentinos de entresiglos, a diferencia de la mayor cantidad de firmas contemporáneas que se incorporaron tanto en la primera como en la segunda edición de 1965.

Não à toa, na primeira edição da *Antología...* há uma presença maior da tradição literária de língua inglesa do que da literatura hispânica:

La antología [de 1940] abre con “Enoch Soames” de Max Beerbohm, y cierra con “El cuento más hermoso del mundo” de Rudyard Kipling, dos de los textos más sólidos que se incluyen. Son cuentos preocupados por una poética y una estética de lo fantástico; por lo tanto, su posición en el libro sugiere una preocupación que se confirma con la inclusión del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges en la

³⁰ Sobre o “fantástico decimonónico”, cf.: *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, ABRAHAM, Carlos. Ed. Ciccus: Buenos Aires, 2015. Cito, a título de exemplo, alguns relatos anteriores à década de 1940: *El ruiseñor y el artista*, e *La pipa de Hoffmann* (1876), de Eduardo Holmberg; *Una visita al manicomio* (1876), de Juana Manuela Gorriti; os contos de *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones e as narrativas de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), de Horacio Quiroga.

³¹ Grosso modo, a hipótese da autora é a de que haveria nas obras de Bioy Casares, publicadas na década de 1940, um cientificismo residual que o aproximaria do fantástico praticado por Horacio Quiroga, sobretudo em suas produções da década de 1920.

primera edición [...]. En 1940, los antólogos centran su selección en textos de la tradición fantástica anglosajona; los hispano-americanos incluidos son Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, Santiago Dabove, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta (BALTERSTON, 2004, p.218-219).

Esta preferência pela tradição literária inglesa tem relação com a concepção de fantástico que Borges, Bioy Casares e S. Ocampo parecem compartilhar em *Antología de la literatura fantástica*. Algumas características daquela concepção podem ser vislumbradas em algumas notas introdutórias dos textos que compõem a antologia:

De María Luisa Bombal se dice que ha publicado dos “novelas fantásticas”, de Dabove que “su especialidad es el cuento fantástico”, de Poe que “renovó el género fantástico”, de Wells que “la literatura fantástica le debe muchos ejercicios coherentes” (BALDERSTON, 2004, p.218).

No que diz respeito às ideias borgianas sobre o fantástico enquanto gênero, as resenhas (publicadas na *Sur* nos números 18 e 39) que Borges fez sobre algumas obras de Bioy Casares (*La estatua casera e Luis Greve, muerto*) registravam que:

[...] el género fantástico (como el relato policial) es ante todo una cuestión de maestría técnica y narrativa; algunas de las críticas que hace a Bioy tienen que ver con la falta de una estructura coherente, con elementos que aparecen como desvíos [...] (LOUIS, 2001, p.412).

Se naquelas duas obras de Bioy Casares, publicadas na década de 1930, Borges verificava alguns desvios em relação a sua concepção do gênero fantástico, em *Morel* ele verificou uma obra literária de *imaginación razonada* (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.13). Algo que seria, para Borges, raro e infrequente no idioma espanhol. Nesse prólogo à obra de Bioy Casares, verifica-se que Borges dá grande importância ao argumento numa narrativa, já que trata da literatura como um “artificio” e da ficção como uma “arte de narrar”.

Talvez seja esse o critério que o autor de *Ficciones* se utiliza para comparar as ficções de índole policial, o romance de aventuras e as histórias fantásticas (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.13-14). Essas últimas, especialmente *La Invención de Morel*, o interessam na medida em que conseguem solucionar o fato misterioso sem apelar a lugares-comuns, como a explicação natural (a alucinação); a sobrenatural; ou, ainda, a explicação pelo símbolo:

Las ficciones de índole policial – otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos – refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra

mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.14).

De modo geral, ao tomarmos como referência os dois prólogos (de *Morel* e da *Antología...*), bem como a própria seleção e tradução de textos que resultaram na *Antología...*, fica claro que os escritores compartilhavam de uma poética que dá crédito à literatura enquanto um objeto artificial que não pretende ser uma “*transcripción de la realidad*” (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.12).

Então, pode-se dizer que a organização e a tradução que o trio de autores realiza na *Antología de la literatura fantástica* parecem dotadas de uma atenção à “*textura del significante*” (GERBAUDO, 2016, p. 248). Essa “textura” faz referência à metáfora que Jacques Derrida³² utiliza para pensar algumas de suas operações de leitura e escritura: “*a saber, el cuidado en no perder el hilo elegido entre los que forman la trama de un texto, en especial cuando se trabaja, como lo hacen los traductores (como lo hace todo lector), con más de um tejido a la vez*” (GERBAUDO, 2016, p.249).

Neste sentido, a tradução que Bioy Casares, Borges e Ocampo realizam perfazem uma operação de leitura e de escritura, cujo “fio condutor” é a própria poética dos autores:

Em 1982, quando foi publicada uma edição italiana da *Antología*, Borges afirmou: “Não traduziram nossa antologia: procuraram as fontes e traduziram. Agiram assim em prejuízo do leitor, naturalmente. Não deveriam ter escolhido um livro de autores que se distinguem por suas transcrições e citações infieis”. (Em A. Bioy Casares, *Borges*. Barcelona: Destino, 2006, p.156.) (BAPTISTA in BIOY CASARES; BORGES; OCAMPO, 2013, p.21).

Assim, a “propaganda” que Borges faz de Bioy Casares no prólogo de *Morel*, e vice-versa no prólogo da *Antología...*, ilustra a partilha de um programa de renovação da tradição do gênero fantástico na Argentina. De modo que, como fica evidente com a *Antología...*, os autores estavam interessados em criar novas coordenadas para o gênero que, até então na Argentina, exibia pouca visibilidade (MARTÍNEZ, 2015a).

1.3.1 Definindo um gênero

Gerárd Genette, em *Figuras V* (2005, p. 38), se pergunta: *¿se puede amar un género?* O autor sustenta que um gênero é uma entidade abstrata de ordem genérica, e que, por isso

³² Muitas palavras comuns do vocabulário têxtil foram emprestadas para o textual, tais como: enredo, fio narrativo, trama, desenlace etc.

mesmo, não pode ser apreciado do mesmo modo que se aprecia uma obra singular. Portanto, “amar um gênero” expressaria a extrapolação de uma constatação empírica em direção a uma categoria abstrata:

[...] considerando que la relación estética (de *gusto*) que podemos mantener con un género no es nunca relación con un objeto concreto *in praesentia* del que se pueda gozar, sino siempre con una clase abstracta, por definición más bien ausente que presente, y por lo mismo sustraído a todo goce efectivo: “amar” un género puede ser un sentimiento muy intenso, pero, una vez más y como muchas otros, más bien del orden del deseo que del placer, y cuyo contenido consiste sobre todo en buscar la satisfacción que procuraría la relación efectiva con una obra afiliada a dicho género. Sin embargo existe, por supuesto, una manera de placer genérico: está en la satisfacción estética que procura, en (la ocasión de) la relación con una obra, el sentimiento –fundado o no, simple o complejo, directo o indirecto– de su pertenencia a un género; este tipo de relación –relación con lo genérico a través de un singular paradigmático que lo ejemplifica “por excelencia”– es la ilustrada tan a menudo, ya lo hemos visto, por la *Poética* de Aristóteles o la *Estética* de Hegel, y teorizada, en el primer caso, en la noción de “placer propio” de un género (GENETTE, 2005, p.79).

O *placer genérico*, então, estaria ligado à relação de pertencimento de uma obra a um gênero: única via de acesso à apreciação estética do último. É neste sentido que Borges elogia *Morel* como um exemplo paradigmático de uma narrativa fantástica, que inaugura um gênero novo (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.15). Seguindo a mesma lógica, os três autores da *Antología...* enaltecem a literatura fantástica, defendendo que ela corresponde a um anseio do homem: “ao desejo inesgotável de ouvir histórias” (BIOY CASARES, 2013, p.19). A partir dessa ideia, os autores organizam a antologia, seguindo este “critério hedônico” de reunir os textos da literatura fantástica “que nos parecem melhores” (BIOY CASARES, 2013, p.16).

Os escritores argentinos desenvolvem seus argumentos e entram num debate internacional que envolve, de um lado, o escritor escocês R. L. Stevenson³³ e, de outro, o crítico José Ortega y Gasset. O ponto em questão diz respeito à possível mudança nos leitores do fim do século XIX e do começo do século XX, quando se deixa de lado o romance de aventuras – cujo prazer seria, segundo Ortega y Gasset, inexistente ou pueril – para se desfrutar do romance psicológico (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.11).

³³ Vale citar que alguns textos (ensaios e ficções) de R. L. Stevenson, selecionados por J. L. Borges e por A. Bioy Casares, foram recentemente publicados numa antologia, cf.: STEVENSON, Robert Louis. *An anthology: selected by Jorge Luis Borges & Adolfo Bioy Casares*. Ed.: Kevin MacNeil. Edimburg: Polygon, 2017.

Esse “comum parecer” atravessa de 1882 até 1940 (data da publicação de *Morel e Antología...*) e é contestado por alguns escritores, dentre os quais Bioy Casares – defende Borges (in BIOY CASARES, 1975, p.11). No *post-scriptum* do prólogo da *Antología...* (assinado por Bioy Casares), o trio Bioy Casares, Borges e Ocampo reavalia aquele embate (romance psicológico *versus* romance de aventuras) após vinte e cinco anos da publicação da obra:

Quando compilamos esta antologia, nós acreditávamos que o romance, em nosso país e em nossa época, sofria de uma grave fraqueza na trama, porque os autores tinham esquecido o que poderíamos chamar de propósito primordial da profissão: contar histórias. [...] Por exigirmos adversários menos ridículos, investimos contra os romances psicológicos, aos quais imputávamos falta de rigor construtivo [...] Naturalmente, o romance psicológico não correu riscos por conta de nossos embustes: tem sua subsistência garantida, pois reflete, como um espelho inesgotável, rostos diversos nos quais o leitor sempre se reconhece (BIOY CASARES, 2013, p.17-18).

E mesmo a narrativa fantástica, reconhece Bioy Casares (2013, p.19), “também não corre riscos por conta do desdém daqueles que pedem uma literatura mais séria, que traga alguma resposta às perplexidades do homem – não se detenha aqui minha pena, estampe a prestigiosa palavra –: moderno”.

Mesmo assim, daquele embate suavizado resultou *La invención de Morel*, onde Bioy Casares se apropria da estrutura narrativa do relato policial e do romance de aventuras para construir um argumento rigoroso. Esse, por sua vez, se inspira no poder literário que as narrativas fantásticas possuem em satisfazer o desejo constante na vida de um homem de ouvir histórias, sem recorrer à falta de rigor construtivo que se associava aos romances psicológicos, onde “psicologicamente, tudo é possível e mesmo verossímil” (BIOY CASARES, 2013, p.18).

Assim, a publicação das duas obras e seus paratextos convergem para a transformação da tradição literária anterior. Conforme expõem sua perspectiva sobre a literatura fantástica, os autores a definem enquanto uma categoria genérica com novas coordenadas. Deste modo, agem com o intuito de renovar a narrativa fantástica, trazendo elementos de outras tradições literárias (sobretudo a da língua inglesa) e de outros gêneros (narrativa policial e romance de aventuras) para dentro da própria tradição do conto fantástico argentino. Esse gênero renovado, que podemos nomear “fantástico rio-platense da década de 1940”, tem nas próprias obras dos autores (a relação prólogo – narrativa em *Morel* torna isso explícito) seus exemplares paradigmáticos.

E, portanto, com o intuito de estudar alguns aspectos da obra *Morel*, mobilizo o estudo de Carlos Dámaso Martínez (2015a) sobre a poética da renovação do fantástico na obra de Bioy Casares, onde o pesquisador defende que o estudo do “fantástico literário” como um “gênero”³⁴ apresenta a vantagem de acompanhar seu desenvolvimento histórico, isto é, permite reconhecer em suas mudanças distintas poéticas. Desta forma, abre-se um panorama que abrange do “fantástico finissecular” de Holmberg, imerso em uma poética que congregava tanto um positivismo cientificista quanto preocupações estéticas modernistas; passando pelo “fantástico” do começo do século XX de Lugones e Quiroga; até chegar ao “fantástico” da década de 1940, de Bioy Casares, S. Ocampo e Borges.

1.3.2 *La invención de Morel: o fantástico renovado*

Como visto no tópico anterior, o “fantástico rio-platense” da década de 1940, teve como um de seus exemplares paradigmáticos o romance *La invención de Morel*. Pois tal obra seria como uma via de acesso estética ao gênero, de ordem abstrata por excelência. Neste tópico trago alguns dos elementos da tradição do relato fantástico argentino, que teriam sido renovados com a publicação da obra de Bioy Casares.

Martínez, em *Una poética de la invención: la renovación del fantástico en Bioy Casares* (2015a), nos apresenta um panorama geral sobre as principais intervenções estéticas operadas por Bioy Casares através de suas obras da década de 1940, como parte de um programa (executado ao lado de Borges e S. Ocampo) que visava renovar a tradição literária do relato fantástico na Argentina. Para tanto, o pesquisador toma como pressuposto a distinção realizada por Pampa Arán (1999, p.13) entre “*lo fantástico*” como categoria epistemológica e “*el fantástico*”, que remete à oposição, na literatura, com o realismo:

Mientras el realismo, como técnica de la representación, disimula su condición ficcional y hace del lenguaje una transparencia, el fantástico la exhibe, haciendo de esa exhibición y de la opacidad del lenguaje una ley genérica y un contrato de lectura que amenaza convertirse en un “desciframiento”.

Neste sentido, Martínez (2015a, p. 94) nos traz três características presentes em *La invención de Morel* que marcariam uma renovação do relato fantástico rio-platense:

³⁴ Martínez (2015a, p.17) considera o fantástico enquanto um “gênero” a partir das definições que Mikhail Bakhtin e, também, Fredric Jameson, dão ao termo.

El cruce de géneros que implica la concurrencia de lo fantástico con las convenciones de la novela de aventura y el policial, más cierta influencia del modelo del lenguaje cinematográfico con el imaginario fantástico y el de la invención técnica en la composición de *La invención de Morel*, son rasgos que determinan el carácter renovador ya señalado de su identidad narrativa.

Sobre o primeiro ponto, a confluência de gêneros em *La invención de Morel*, Martínez (2015a, p.88) assinala que a articulação do fantástico com o “romance de aventura” e com a “narrativa policial”³⁵ tem relação com a poética ficcional de Bioy Casares, que “*rechaza el realismo, ya que entiende que lo fantástico no establece una relación de mimesis con su referente*”. Como já exposto (cf. o tópico 1.3 O FANTÁSTICO RIO-PLATENSE), Bioy Casares e Borges tratam da arte como artifício e, portanto, dão mais valor à construção do argumento e à lógica interna da narrativa do que à relação mimética entre enunciado e referente extralinguístico. É por isso que certas modalidades narrativas – como o romance de aventura, a narrativa policial, o relato fantástico e a narração maravilhosa tradicional – são apreciadas pela dupla de escritores: trata-se da construção do mistério, da preponderância da ação do protagonista na narrativa e da adoção da narração em primeira pessoa.

Neste sentido, Borges (*in* BIOY CASARES, 1975, p.14), no prólogo de *Morel*, vai sinalizar que nas ficções de índole policial carece certo rigor na invenção de argumentos. Quer dizer, há a presença de fatos misteriosos que logo são racionalizados mediante uma explicação natural; no prólogo de *Antología...*, Bioy Casares (2013 p.12) cita a fórmula de Chesterton (“um fato, num lugar limitado, com um número limitado de personagens”) para aludir a um erro recorrente das narrativas policiais: a presença de muitos elementos que reforcem a atmosfera de mistério, mas que não são explicados mediante um único postulado. Isto é, a explicação do mistério deve ser rigorosa.

Se a *Antología...* contribuiu para a renovação da narrativa fantástica argentina, o mesmo pode ser dito de outra antologia organizada por Borges e Bioy Casares (com a ajuda de Silvina Ocampo nas traduções), intitulada *Los mejores cuentos policiales* (1943):

Como sucede con la selección del fantástico, estos textos traducidos [sobretudo da tradição anglo-saxã] son también una apropiación de este otro género. Y en este proceso, igualmente que con el fantástico, se hace un traslado programático de un género, el policial (que en el campo literario argentino de esos años, pese a ser ya transitado por escritores como Holmberg, Quiroga y Arlt, no era muy tenido en cuenta), hacia el centro del sistema literario, en un claro gesto de cuestionamiento al canon del realismo narrativo dominante (MARTÍNEZ, 2015a, p.91).

³⁵ Martínez (2015a, p.91) se refere ao romance de aventura e a narrativa policial dos séculos XIX e XX, sobretudo o da tradição anglo-saxã.

Quanto aos outros dois elementos da renovação literária em questão (a influência da linguagem do cinema e a invenção técnica na composição da narrativa), Martínez (2015a, p.73) argumenta que a imagem espectral, recorrência clássica do gênero fantástico a partir de espelhos, reflexos ou visões deformadas, em *La invención de Morel* recebe um tratamento inédito: são fantasmas produzidos a partir da invenção técnica, que remonta ao cinematógrafo. Deste modo, a dimensão fantástica em *Morel* é criada a partir da invenção técnica. O interesse de Bioy Casares pelo fantástico e sua fascinação tecnológica, defende Martínez (2015a, p.74), se deve a sua formação e gostos literários – ligados à leitura de escritores europeus, sobretudo os de língua inglesa, como H.G. Wells; pela preferência de Bioy Casares pelas vanguardas poéticas da década de 1920; e, também, pela atração do escritor ao cinema.

Há um outro aspecto presente no romance bioycasareano que teria sido inspirado no fenômeno cinematográfico, trata-se da “*estrategia del discurso narrativo*”, onde se pode observar: “*una correspondencia con convenciones que son propias de la representación del lenguaje filmico*” (MARTÍNEZ, 2015a, p.80). Assim, o autor sinaliza em *La invención de Morel* um exemplo daquela correspondência entre linguagem literária e linguagem cinematográfica:

Al comienzo del relato y desde la focalización del ex presidiario que se oculta en los pantanos se presenta una visión general de la parte alta de la isla y se visualiza a los supuestos veraneantes que se encuentran allí en ese momento. El concepto de plano en relación al tamaño del enfoque de la figura humana es un elemento fundamental en el lenguaje cinematográfico. En este segmento del relato podemos encontrar una similitud en el enfoque con lo que en cine se conoce como plano general, es decir, el que presenta a los protagonistas de cuerpo entero y a una distancia considerable que permite además apreciar el espacio en donde se encuentran (MARTÍNEZ, 2015a, p.82).

“*Plano geral*”, “*panorámica*”, “*travelling*”, “*planos detalles*”, “*cuadro*”: esses termos, da linguagem filmica, são mobilizados por Martínez (2015a, pp.83-89) para demonstrar aquela proximidade entre a escritura bioycasareana e o cinema, que seria inédita dentro do panorama da narrativa fantástica argentina. E, portanto, outro aspecto a ser levado em conta no que se refere ao processo de renovação estética do fantástico rio-platense.

Com base no que foi exposto neste capítulo 1, pode-se afirmar que a obra literária *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, está correlacionada com o processo de renovação da literatura fantástica rio-platense. É neste sentido que Borges, no famoso prólogo àquela obra, vai defender a “perfeição” de sua trama, pois entende que seu amigo e parceiro intelectual traz algo inédito ao panorama das letras argentinas: uma obra de *imaginación*

razonada, sem defeitos na trama e que se inspira no romance de aventura e no relato policial – sobretudo aqueles da tradição anglo-saxã.

2 A PERCEPÇÃO VISUAL NO FANTÁSTICO LITERÁRIO: UMA QUESTÃO DE ENFOQUE

Neste capítulo, exponho o enfoque do fantástico literário e suas categorias fundamentais. Também apresento um panorama, do final do século XIX até a década de 1940, no que diz respeito ao aspecto visual presente em algumas narrativas fantásticas rio-platenses. Por fim, sinalizo a pertinência de algumas categorias para o estudo da obra *La invención de Morel*.

2.1 O ENFOQUE DO FANTÁSTICO LITERÁRIO

Neste tópico, discorro sobre duas das categorias que compõem o enfoque a partir do fantástico literário (“percepção visual” e “realidade”), avaliando em que medida podem contribuir para a análise de *La invención de Morel*. Este breve exame crítico tem como objetivo situar, metodologicamente, os marcos teóricos que sustentam esta pesquisa.

A presença do fantástico na literatura é estudada, principalmente, de duas maneiras: i) *lato sensu*: como uma propriedade narrativa de textos que fogem ao realismo estrito; ou, então, ii) *stricto sensu*: como um gênero literário (RODRIGUES, 1988). No primeiro caso, textos de data e locais diversos podem ser considerados fantásticos, desde a *Odisseia* de Homero ou as fábulas e os contos de fada, até provérbios chineses antigos. Todavia, o escopo se restringe a um local e século de origem quando se dedica ao estudo do fantástico como um gênero específico. Mesmo entre aqueles que estudam o fantástico a partir de um ponto de vista *stricto sensu*, argumenta Rodrigues (1988, p.17), não há um consenso, mas:

A maioria, creio eu, entretanto, considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX: H. Mathey (1915), Joseph Restinger (1973), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Nöel (1971), Lefèbve (1974), J. Baronian (1977), Jacques Finné (1980), Irène Bessière (1974) etc.

Segundo a autora (RODRIGUES, 1988, p.17), dentro daquela perspectiva *stricto sensu*, considera-se que o texto fantástico estabelece um jogo com o debate sobre o real presente no contexto do escritor. Como exemplo disso, Rodrigues (1988) cita Arvéde Barine³⁶ que, no

³⁶ Arvéde Barine era o pseudônimo de Louise-Cécile Vincens (1840-1908).

final do século XIX, correlacionou os avanços provenientes das investigações científicas ao “renascimento” da literatura fantástica:

Nosso século [XIX] foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados (BARINE, 1908 [p.3] *apud* RODRIGUES, 1988, p.17).

Chama a atenção nesse trecho, retirado de *Poètes et névrosés* (1908), a relação estabelecida por Barine entre a percepção do “mundo real” e o desenvolvimento dos conhecimentos científicos. Quer dizer, supõe-se uma exterioridade em relação ao ser humano, cuja percepção aparece como limitada. Seguindo essa linha de raciocínio, a ciência ampliaria os limites da percepção humana na medida em que postula uma variedade de outras percepções.

A começar por sua etimologia, o fantástico encerra em si a oposição entre a imaginação e o real, que o fundamenta. O termo “fantástico” vem do latim *phantasticu* que, por sua vez, deriva do termo grego *phantastikós*. Uma breve sondagem nos dicionários³⁷ nos revela que o termo faz referência aos produtos da imaginação, isto é, tudo aquilo que não é real. O “real”, por sua vez, se define em oposição à imaginação como aquilo “que existe de fato”³⁸. Portanto, como já verificou Rosalba Campra (2008, p.17), fantástico e real são dois polos que remetem um ao outro em uma oscilação permanente; contudo, há uma assimetria aí:

[...] mientras para ‘real’ se suele postular una autonomía, el concepto de fantástico se define sólo en negativo: es aquello que no es. Lo fantástico presupone pues, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: simplemente es.

Contudo, é preciso ter em conta que, a partir de Aristóteles, “o assunto de teatro – e, extensivamente, de toda ficção – não é nem o verdadeiro e nem o possível, mas o verossímil” (GENETTE, 1974, p.8). A *Poética*, conforme Paulo Pinheiro,

[...] nos remete, antes de tudo, à produção do *mímēma*, ou, para sermos ainda mais precisos, à produção de uma imagem poética – verossímil ou mesmo necessária –

³⁷ Foi verificado o verbete “fantástico” nos seguintes dicionários: Novo Dicionário Eletrônico Aurélio 5.0, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online] e Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa [online].

³⁸ Cf. verbete “real” no Novo Dicionário Eletrônico Aurélio 5.0.

que não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações, pois encontra a sua medida não apenas no objeto da representação mas também, e sobretudo, no efeito mimético produzido (PINHEIRO, 2017, p. 8).

Desta maneira, a partir da distinção entre verossimilhança e verdade, Gérard Genette (1974, p.12) argumenta que:

O discurso narrativo é, portanto, um discurso cujas ações respondem [...] a um corpo de máximas aceitas como verdadeiras pelo público ao qual se dirige; mas essas máximas, pelo próprio fato de serem admitidas, ficam frequentemente implícitas. A relação entre o discurso narrativo verossímil e o sistema de verossimilhança a que se sujeita é, pois, essencialmente mudo: as convenções de gênero funcionam como um sistema de forças e restrições naturais, às quais o discurso narrativo obedece como se não as percebesse, e *a fortiori* sem nomeá-las.

Assim, prossegue Genette (1974), um discurso narrativo poderia criar sua própria verossimilhança artificial como justificação *a posteriori* do encadeamento de ações que compõem o enredo; pois, sendo a ideologia (*doxa*) a referência da mimesis, torna-se desejável que o discurso narrativo consiga, a partir do saldo entre função e motivação,

[...] *realizar* (no sentido de fazer passar por real) a ficção, dissimulando o que tem de *concertado*, como diz Valincour, isto é, de artificial. A reversão da determinação que transforma a relação (artificial) de meio e fim numa relação (natural) de causa e efeito é o próprio instrumento desta *realização*, evidentemente necessária para o consumo corrente, que exige esteja a ficção presa a uma ilusão, mesmo imperfeita e enganosa, de realidade (GENETTE, 1974, p.33).

A relação entre a “percepção” e a “realidade”, dentro do enfoque *stricto sensu* do fantástico literário, portanto, diz respeito não só à relação entre o texto ficcional e o contexto sócio-cultural do(a) escritor(a), mas também às exigências internas do próprio discurso narrativo (sua economia) e seu pertencimento a um modelo de escritura (neste caso, o gênero fantástico).

O uso das categorias “realista” e “fantástico” (na ficção) foi iniciado, de modo mais ou menos sistemático, a partir do século XIX (CAMPRA, 2008, p.20). Esse uso estaria subordinado à lógica da representação: um texto ficcional realista deveria se esforçar para tentar “representar” a “realidade”, e isso dependeria do uso de técnicas miméticas; muitos autores de textos considerados fantásticos, ao longo do século XIX, tomam para si o modo de expressão realista e, com efeito, incorporam o cotidiano no mundo ficcional. Esta perspectiva veio a se tornar um paradigma da linguagem literária até o início do século XX, quando, então, o estatuto ontológico da obra de arte é colocado em questão.

Para o crítico francês Roland Barthes, houve uma ruptura entre os regimes de verossimilhança (o clássico e o moderno), e o resultado disso é o nascimento desta nova

verossimilhança que é o realismo: “Entenda-se todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente” (2004, p.189). Essa nova verossimilhança estaria fundada naquilo que Barthes chama de “ilusão referencial”:

[...] suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 2004, pp.189-190, itálicos do autor).

Assim, para Torres (2015, p.111), a injunção realista implica que a linguagem literária se coloque num “circuito de invisibilidade, ocultando seus desígnios, dissimulando uma referência à exterioridade. Ela, em última instância, ocultaria sua estrutura, muito embora, não a pudesse anular”. Em resumo, a linguagem buscaria a ordem do visível (“dizer o mundo”) enquanto se camufla na ordem do invisível (o efeito de transparência em relação ao referente extralinguístico).

Tornar visível o mundo mediante o invisível da linguagem sinaliza algo de paradoxal: a ficção já é, em sua definição lexical, fantástica na medida em que imagina o que não existe de fato; mas, ao mesmo tempo, as ficções realistas também o seriam pois, em todo caso, são produtos da imaginação. Assim, conforme argumenta Campra (2008, p.21), quando se faz uso da categoria fantástico para descrever textos que fogem às injunções do realismo, isso gera uma ambiguidade e simplificação, como se o texto pudesse ser um espaço de reprodução do real, e não um espaço de produção.

Como um espaço de produção, a literatura fantástica, a partir do final do século XIX, cria no tecido da linguagem mundos ficcionais que se assemelham aos discursos sobre o real de dado contexto específico, isto é, a suposição de que exista um mundo extralinguístico. Só que, ao contrário do que ocorre no segundo, o mundo intratextual do fantástico é assaltado por algum acontecimento impossível, isto é, nunca testemunhado no mundo concreto, do cotidiano.

2.1.1 A distinção entre o maravilhoso e o fantástico como base do enfoque teórico do fantástico

Muitos teóricos do fantástico³⁹ parecem convergir neste ponto: o acontecimento insólito da narrativa fantástica causa um estranhamento “infamiliar” [*Unheimlich*] (FREUD, 1996), derivado da confusão entre o “natural” e o “sobrenatural”, a partir apagamento da fronteira entre o “imaginário” e o “real”. Assim, o sonho, ao lado da loucura e do uso de drogas, cumpre papel importante nas narrativas fantásticas⁴⁰, pois instaura uma ambiguidade entre a realidade daquilo que se vê e a possibilidade de um outro mundo (sobrenatural), até o ponto em que não se sabe mais diferenciá-los.

Vale lembrar que um dos precursores do estudo teórico do fantástico -- que também era escritor de textos fantásticos --, Charles Nodier⁴¹, já associava a invenção fantástica à mentira e, portanto, aos domínios da fantasia; mas, seu princípio criador se afastava, em suas palavras, dos “sonhos mais deliciosos do pensamento” -- creditado à fantasia poética das narrativas orientais. Deste modo, a manifestação inicial do fantástico encontrou terreno fértil na religião:

O fantástico religioso, se é permitido exprimir-se assim, foi necessariamente solene e sombrio, porque só devia tratar da vida positiva através de impressões sérias. A fantasia puramente poética revestiu-se, ao contrário, de todas as graças da imaginação. Teve por objeto somente apresentar sob uma aparência hiperbólica todas as seduções do mundo positivo. [...]; mas, então, e quando as próprias religiões, abaladas até em seus fundamentos, não falam mais à imaginação ou só lhe trazem noções confusas, gradualmente obscurecidas por um ceticismo inquieto, é preciso que essa faculdade de produzir o maravilhoso da qual a natureza a dotou se exerça sobre *um gênero de criação mais vulgar e mais bem apropriado às necessidades de uma inteligência materializada*. O aparecimento das fábulas recomeça no momento em que termina o império dessas verdades reais ou convencionais que emprestam um resquício de alma ao usado mecanismo da civilização. Eis o que tornou o fantástico tão popular na Europa nos últimos anos, e o que faz dele a única literatura essencial da idade de decadência ou de transição, a qual alcançamos (NODIER, 2005, pp.21-22, meu itálico).

³⁹ Desde a década de 1960, os teóricos do fantástico têm mobilizado certos termos (medo, inquietude, dúvida, hesitação, estranhamento, dentre outros) que fazem referência àquilo que Freud (1919) havia proposto em *Das Unheimlich*: que a narrativa fantástica, a partir do conflito entre o real e o impossível, faz aflorar esta inquietante estranheza -- traço que a separa de outras ficções do sobrenatural, como o conto de fadas. Cito alguns destes trabalhos considerados textos fundadores: *L'art et la littérature fantastiques* (1960), de Louis Vax; *Images, images...* (1966), de Roger Caillois; *Introduction à la littérature fantastique* (1970), de Tzvetan Todorov; *Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques* (1971), de Jean Bellemin-Noël.

⁴⁰ Principalmente nos contos fantásticos do século XIX, cuja temática aborda “[...] a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda” (CALVINO, 2004, p.2).

⁴¹ Seu ensaio “*Du Fantastique en littérature*” (1830) desenvolve certa história literária sobre manifestações fantásticas na literatura.

Num mundo positivo, onde a razão pura se tornou o ideal e a religião deixa de amparar os anseios do homem, a literatura que recupera a “faculdade de produzir o maravilhoso” (NODIER, 2005, p.23) cumpre uma função essencial: oferecer certa compensação ao espírito humano, que, após enfrentar “todas as repugnantes realidades do mundo verdadeiro” (*idem*) de uma época de desengano, volta-se para dentro para evitar um desamparo desesperador. Como bem resumiu Ana Luiza Silva Camarani (2014, p.23): “Nodier exalta o desenvolvimento do fantástico na primeira metade do século XIX como signo do revigoramento de uma civilização gasta”.

O que se sublinha aqui é que a partir das observações de Nodier acerca do fantástico deu-se início a um percurso teórico que manteve a distinção entre o fantástico e o maravilhoso: podemos citar Pierre Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov e Jean Bellemin-Noël⁴². Aquela distinção é fundamental em Todorov⁴³ que, a partir de uma perspectiva de gêneros literários, localiza e subdivide o fantástico entre o maravilhoso e o estranho.

Em seu trabalho *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2010, p.30) enfatiza que o âmago do fantástico reside na ambiguidade entre a realidade e o sonho (ou as drogas, a magia, etc.) e, também, entre a verdade e a ilusão. Essa ambiguidade se produz na narrativa a partir da incerteza entre uma explicação natural para o acontecimento (produto de uma ilusão dos sentidos, fruto da imaginação: a realidade está preservada) e uma explicação sobrenatural (a realidade é regida por leis desconhecidas por nós).

É justamente naquela incerteza que ocorre o fantástico: caso se escolha uma ou outra resposta, afirma Todorov (2010, p.31), “deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico, então, seria a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.”⁴⁴ Assim, sua definição de fantástico está em relação com a distinção entre o real e o imaginário, e cabe ao leitor e ao herói da narrativa “determinar se tal ou qual

⁴² Por ordem cronológica: P. G. Castex, *Le conte fantastique em France de Nodier à Maupassant* (1951); L. Vax, *L’art et la littérature fantastiques* (1960); R. Caillois, *Images, images...* (1966); T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970); Jean Bellemin-Noël, *Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques* (1971).

⁴³ Para Camarani (2014, p.58), “Todorov é sem dúvida o primeiro teórico do fantástico a abordar o estudo dessa modalidade literária em uma perspectiva de gênero e a tentar uma abordagem estruturalista de importância”.

⁴⁴ Este esquema deixa de auxiliar na apreciação de certo tipo de textos fantásticos do século XX, que apesar de não provocarem aquela hesitação, ainda assim apresentam uma ambiguidade entre os planos do real e do irreal, sem a possibilidade de resolução: trata-se do “neofantástico” (ALAZRAKI, 2001).

acontecimento, tal ou qual fenômeno pertencem à realidade ou ao imaginário, se for real ou não” (TODOROV, 2010, p.175).

A categoria do “real”, alega Todorov (2010, p.175), estaria na base de seu trabalho de definir o fantástico, pois é justamente da oposição entre o real e o irreal que se gera o efeito do fantástico. Entretanto, a literatura, em sua própria definição, “ultrapassa a distinção do real e do imaginário, daquilo que é e do que não é. Pode-se mesmo dizer que é, por um lado, graças à literatura e à arte, que esta distinção se torna impossível de se sustentar” (TODOROV, 2010, p.175). De uma maneira mais geral, argumenta o autor (*idem*), “a literatura contesta qualquer presença de dicotomia”; pois exhibe uma “vocação dialética”: a literatura vai além do que diz a linguagem e as divisões verbais. Assim, conclui o autor: “Ela [a literatura] é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a qualquer linguagem. A marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio” (TORODOV, 2010, pp.175-176).

E, sendo a literatura fantástica, nas palavras do autor, a “quinta-essência” da literatura (na medida em que o “questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda literatura, é seu centro explícito” [TODOROV, 2010, p.176]), Todorov sustenta que aquela subverteu as categorizações linguísticas e, com isso, recebeu um golpe fatal; mas deste suicídio nasceu uma nova literatura do sobrenatural no século XX, inaugurada por Franz Kafka (TODOROV, 2010, p.177).

Para alguns críticos, o esquema de Todorov possui uma limitação de ordem metodológica, já que dá mais crédito à ordem do genérico do que às particularidades dos objetos analisados; como bem definiu Rosalba Campa (2008, p.33): “*Es difícil (por no decir imposible) que el demonio clasificador deje de ejercer su seducción*”. David Roas (2014, p.42-43) registra que:

[...] Todorov mistura diversos critérios a partir do que julga conveniente: às vezes utiliza a reação do leitor implícito e dos personagens, às vezes a natureza dos acontecimentos, como elementos para definir o fantástico e o maravilhoso. [...] Assim, em oposição à classificação de Todorov, acredito que seja mais útil e, sobretudo, menos problemático, utilizar o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa exposto nas páginas anteriores.

Apesar de reconhecer que *A metamorfose* se afasta do gênero maravilhoso (TODOROV, 2010), essa narrativa não encontra lugar dentro do esquema de Todorov, pois

não haveria uma hesitação provocada pela ambiguidade entre duas ordens inconciliáveis – o âmago do fantástico todoroviano. Ao final de seu estudo, o autor cita o ensaio *Aminadab* (1947), de J.P. Sartre, como uma possível solução ao embaraço suscitado pela obra de Franz Kafka.

Mesmo antes de Todorov, Roger Caillois e Louis Vax já haviam deixado a obra de Kafka de fora do conceito de fantástico. Este “ponto cego” no debate teórico do fantástico dos anos 1960-1970, para Jaime Alazraki (2001, p.275), nos mostra aquilo que:

Walter Benjamin había dicho respecto al autor de *El proceso*: “No tenemos la doctrina que las parábolas de Kafka interpretan”. Quería decir que sus parábolas trascendían nuestras coordenadas lógicas y que nuestros códigos racionales eran insuficientes para descifrar sus metáforas.

Assim, sugere Alazraki (2001), talvez a categoria na qual a definição todoroviana de fantástico se apoia fosse inadequada para a apreciação da obra de Kafka, pois suas parábolas:

Respondían a una visión de la realidad inédita todavía, una realidad “maravillosa”, como la llama Cortázar, para explicar: “Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones” (ALAZRAKI, 2001, pp.275-276).

Então, valendo-se daquela “*realidad ‘maravillosa’*” de que fala Cortázar, Alazraki (2001, p.276) propõe uma diferenciação entre os relatos fantásticos do século XIX e os relatos fantásticos posteriores, a partir do que ele denomina de “neofantástico”:

Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*. Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real -aunque para “poder mejor devastarlo”, como decía Caillois-, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.

Quanto à intenção, nos diz o autor, os relatos neofantásticos não provocam terror ou medo no leitor, mas uma perplexidade ou inquietude. De modo geral, defende Alazraki (2001, p.277), os relatos neofantásticos são:

[...] metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.

Tomando como exemplo o conto “La biblioteca de Babel”, de Borges, Alazraki (2001, p.278) concebe a metáfora como uma “linguagem segunda”, própria para aludir a “una realidad segunda que resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora

corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad”. Assim, o neofantástico de Alazraki (2001) estabelece uma distinção entre a linguagem da comunicação e aquela linguagem segunda da metáfora, mais apropriada ao uso literário em sua busca de descrever estes pontos-cegos de nosso discurso sobre a realidade.

David Roas (2014, pp.66-67), após examinar as teorias do fantástico, de Todorov (1970), e do neofantástico, de Alazraki (2001), sustenta que:

O que parece se deduzir das opiniões de Alazraki, e também, de Todorov, é que a literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. [...] embora seja verdade que a filosofia moderna justifica perfeitamente essa ideia, nossa experiência da realidade continua nos dizendo que os seres humanos não se transformam em insetos nem vomitam coelhos vivos (como o protagonista de “Carta a uma senhorita em Paris”, de Cortázar). Assim, possuímos uma concepção do real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica.⁴⁵

Neste sentido, Roas (2014, p.68) vai propor, inspirado pelos contos de Borges, que a literatura fantástica contemporânea busca “demonstrar que o mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e por categorias imutáveis, não é real”. Não se trata mais de apontar os limites da racionalidade frente a uma realidade que a ultrapassa (ideia cara ao Romantismo), como propunham as narrativas fantásticas do século XIX; mas da sugestão de que a realidade é uma construção fictícia, uma invenção que a inteligência humana produziu ao se deparar com a impossibilidade de conhecer o mundo.

A dicotomia normal/anormal, que o autor propõe recuperar, deriva da experiência de uma realidade que depende daquilo que se conhece. Assim, a perspectiva de Roas (2014) se volta à dimensão pragmática da obra ao levar em conta o horizonte cultural que envolve as ficções fantásticas⁴⁶. O efeito do fantástico, nesta perspectiva, nasce da relação entre o contexto extratextual e o contexto intratextual:

[...] pues no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-

⁴⁵ O debate empreendido por David Roas (2014), por vezes, se vale de generalizações: como quando ele fala na primeira pessoa do plural sem referir-se a um grupo específico; quando amplia seu ponto de vista em direção ao universal (“todos os indivíduos”); ou, então, quando pressupõe um encadeamento nítido das transformações históricas do gênero fantástico. Ainda que o autor opere tais generalizações, sua teoria sobre o fantástico literário é proveitosa, pois defende a indissociabilidade entre o contexto sócio-cultural e o efeito do fantástico sem perder de vista a crítica às categorias do “real” e da “percepção”.

⁴⁶ Nesse ponto, a abordagem de David Roas se apoia nos trabalhos de Susana Reisz (2001), Ana María Barrenechea (1972) e Irène Bessière (1974).

social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor –apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género-- inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual) (BARRENECHEA, 1985, p.45).

Na experiência cotidiana, relata Barrenechea (1985, p.47), manejamos certos códigos culturais – condicionados pela época e pelo local – para decidir o que é aceitável em termos de crenças: seja a partir da ordem natural e psíquica (saber científico, senso comum) ou, então, a partir da ordem sobrenatural e para-psíquica (crenças religiosas, magia, superstições). O normal e o anormal derivam diretamente desses códigos culturais, de modo que a explicação baseada na crença religiosa, por exemplo, pode aparecer como válida ao lado da explicação médica, tudo depende do contexto social a que se refere. Qualquer obra literária, segundo a autora (BARRENECHEA, 1985, p.49), será lida em contraste com os códigos culturais do contexto do leitor, mesmo que seu mundo imaginário seja organizado com códigos de tempos e lugares remotos.

Portanto, defende Barrenechea (1985), o contraste com os códigos culturais é uma constante na literatura fantástica. O que se altera é o modo com o qual ocorre aquele contraste: com a aceitação ou não de fatos anormais dentro do mundo ficcional. No primeiro caso, crenças contrárias às socialmente aceitas são mobilizadas na narrativa e geram um debate interno; já no segundo caso, o contraste não provoca um debate interno⁴⁷ (BARRENECHEA, 1985, p.49). Em resumo, a leitura de ficções fantásticas pressupõe um modo de leitura baseado no contraste, expresso ou tácito, com os códigos culturais subjacentes.

Nos próximos tópicos, sinalizo a importância que o conceito de “percepção” tem no enfoque teórico do fantástico literário. Além disso, elenco algumas mudanças ocorridas no tratamento do aspecto visual nas narrativas fantásticas, sobretudo naquelas provenientes de escritores rio-platenses de um período que compreende o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

2.1.2 O conceito de “percepção”

⁴⁷ Como exemplo do segundo caso, Barrenechea (*op. cit.*, p.49) cita a obra *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares.

Desde as primeiras manifestações do fantástico literário (como, por exemplo, o romance gótico inglês do século XVIII), o aspecto visual exerce papel de importância dentro da narrativa: trata-se da manifestação de acontecimentos impossíveis, sobrenaturais ou não. Conforme foi exposto no tópico anterior, os teóricos sinalizam que o efeito do fantástico está baseado no confronto entre duas ordens de explicação inconciliáveis (natural x sobrenatural). Soma-se a isso que, mediante a voz narrativa (geralmente em primeira pessoa), o texto fantástico cria e atualiza figuras e temas literários clássicos: os exemplos mais citados são a figura do fantasma e o tema do duplo. O trabalho do escritor de narrativas fantásticas, portanto, é o da sugestão; e a força comunicativa do gênero, segundo Italo Calvino (2004), é a de suscitar figuras.

Até a segunda metade do século XIX, o fantástico se alia ao romantismo, buscando no sobrenatural demonstrar os limites da racionalidade; mas, a partir da segunda metade daquele mesmo século, a verossimilhança é trabalhada a partir de recursos narrativos do realismo e do naturalismo. Contudo, o modo de expressão realista na literatura fantástica trabalha a verossimilhança para, então, fazer irromper do cotidiano o fato insólito – o que acentua ainda mais o efeito do fantástico no leitor.

Mesmo o fantástico do século XX, defende Roas (2014, p.74), “mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo de sua história: sugerir uma contradição entre o natural e o sobrenatural”. Para tanto, faz-se necessário ao texto fantástico produzir uma incerteza diante do “real”, e isso se realiza a partir do contraste entre os fenômenos narrados no texto e determinada concepção do real. Na base de tudo isso, argumenta o autor, estaria o conceito de “percepção”:

[...] a realidade é concebida como uma “construção subjetiva”, mas ao mesmo tempo compartilhada socialmente. Trata-se de uma visão do real que coincide com a visão proposta pelos filósofos construtivistas. Nelson Goodman (*Modos de fazer mundos*, 1978), Jerome Bruner (*Realidade mental, mundos possíveis*, 1986) e, entre outros, Paul Watzlawick (*A realidade inventada*, 1989), postulam que a realidade não existe antes da consciência que temos dela, o que a converte em uma construção subjetiva. Assim, Goodman sustenta que não conhecemos o mundo, e sim “versões” que dele fabricamos: “a percepção participa da elaboração do que percebemos” (ROAS, 2014, p.84).

A percepção é aí entendida como parte de um processo de criação daquilo que percebemos, e isto coloca em xeque a estabilidade e a imutabilidade da noção de realidade que vigorou até a virada linguística no século XX. Contudo, é preciso destacar que este debate está afastado da experiência do cotidiano, o que implica que é preciso levar em conta

diferentes discursos sobre a realidade. Aqui, retorna-se ao ponto de partida inicial, que a percepção produz aquilo que apreendemos; mas, esta posição corre o risco de postular um relativismo extremo (um mundo para cada par de olhos), ao ponto em que não permita a análise a partir do enfoque do fantástico literário, pois se pressupõe um fundo comum de experiência (os códigos culturais) entre os escritores e os leitores.

Questionado sobre a relação entre o conceito de “percepção” e o conceito de “centro”, Jacques Derrida é contundente⁴⁸:

[...] Perception is precisely a concept, a concept of an *intuition* or of a given originating from the *thing itself*, present itself in its meaning, independently from language, from the system of reference. And I believe that perception is interdependent with the concept of origin and of center and consequently whatever strikes at the metaphysics of which I have spoken strikes also at the very concept of perception. I don't believe that there is any perception (DERRIDA, 1979, p.272, *itálicos meus*).

A definição dada por Derrida mobiliza dois outros conceitos herdados do pensamento metafísico⁴⁹: o conceito de “intuição” e o de “coisa-em-si”. Esses conceitos sinalizam os limites da linguagem, já que postulam a existência de “dados originários da própria coisa”⁵⁰ que são situados fora de qualquer sistema de referência. Trata-se do âmbito da experiência: experimentamos sensações o tempo todo, como ao tocar com as mãos um tronco de árvore, por exemplo, podemos sentir a aspereza de sua casca. Mas, o sentir é um tanto ambíguo, diz-nos Marilena Chauí (2000, p.151), na medida em que se confundem as qualidades do objeto com o sentimento interno que nosso corpo possui daquilo que foi sentido.

As teorias do conhecimento na tradição filosófica ocidental, até o século XX, distinguem sensação de percepção pelo grau de complexidade – a percepção seria uma espécie de *síntese* das sensações:

Quando examinamos a sensação, notamos que ninguém diz que sente o quente, vê o azul e engole o amargo. Pelo contrário, dizemos que a água está quente, que o céu é azul e que o alimento está amargo. Isto é, sentimos as qualidades como integrantes de seres mais amplos e complexos do que a sensação isolada de cada qualidade. Por

⁴⁸ Trata-se da discussão que se seguiu após a fala de Jacques Derrida (“A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”) no simpósio internacional “*The languages of criticism and the sciences of man*”, ocorrido nos Estados Unidos da América no ano de 1966, na Universidade John Hopkins, em Baltimore. Além de Derrida, também participaram do evento Tzevetan Todorov, Roland Barthes, Jean Hyppolite, Jacques Lacan, dentre outros.

⁴⁹ A filosofia, segundo Derrida (1979), é a história da herança dos conceitos do pensamento metafísico (*eidós, energeia, ousia, aletheia, arché, telos*, etc.) cuja matriz é a determinação do ser como *presença*. Trata-se dos nomes utilizados para designar a constância de uma *presença* (essência, existência, substância, sujeito, consciência, Deus, homem, e etc.), que funda a episteme do saber filosófico e científico.

⁵⁰ No texto original: “*given originating from the thing itself*” (DERRIDA, 1979, p.272).

isso, se diz que, na realidade, só temos sensações sob a forma de percepções, isto é, de sínteses de sensações (CHAUI, 2000, p.151).

A oposição entre o sensível e o inteligível está aí implícita, uma vez que nossos sentidos físicos⁵¹ não seriam suficientes para apreender a realidade do mundo. Todavia, entre a sensação e a realidade, segundo Lacan (2005), haveria o simbólico:

[...] ele [o símbolo] cria essa dimensão humana sobre a qual Freud insiste a toda hora quando diz que o neurótico obsessivo vive sempre no registro do que comporta o máximo dos elementos de incerteza: a duração da vida, a paternidade etc. Tudo isso não tem evidência sensível na realidade humana. É construído, e construído primitivamente, por certas relações simbólicas que podem em seguida encontrar sua confirmação na realidade. O pai é de fato o genitor. Mas, antes que o saibamos de fonte segura, o nome do pai cria a função do pai. Creio, portanto, que o símbolo não é uma elaboração da sensação, nem da realidade. O que é propriamente simbólico – e os símbolos mais primitivos – introduz na realidade humana uma outra coisa, que constitui todos os objetos primitivos de verdade. O que é notável é que os símbolos, os símbolos simbolizantes, são todos desse registro. A criação dos símbolos realiza a introdução de uma realidade nova na realidade animal (LACAN, 2005, p. 47).

Pode-se confrontar aquela lógica da representação a partir da questão do real tal como abordada por Jacques Lacan. Hal Foster em “O retorno do real”⁵² argumenta que a verossimilhança tem pouca importância na teoria lacaniana sobre o real, pois:

[...] uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse, não responderia à questão do real, que, atrás ou além, está sempre a nos seduzir. Isso porque o real não pode ser representado; de fato, ele é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido (o pedacinho do sujeito perdido para o sujeito, o *objeto a*) (FOSTER, 2017, p. 137).

Essa sedução do real diz respeito à captura imaginária do homem, que é iludido em relação ao que *está por detrás* da imagem (o olhar, o objeto, o real). Daí a diferença em relação aos outros animais que, sem acesso ao simbólico, encontram-se, conforme Lacan (2005, p. 47), “completamente engaiolado[s] na realidade”.

2.2 O ASPECTO VISUAL NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

⁵¹ Entendo “sentidos físicos” enquanto “receptores sensoriais”, isto é, os órgãos que recebem estímulo através das sensações (olhos, ouvidos, nariz, boca, os dedos).

⁵² Trata-se do quinto capítulo do livro *O retorno do real* (2017).

Em textos fantásticos, o aspecto visual está intimamente ligado à composição do mistério (sobretudo nas narrativas do século XIX) e ao confronto problemático entre o discurso sobre o real e o impossível (ROAS, 2011, p.14):

Finalmente, acordei para valer; o sol queimava minhas pálpebras – eu as abria com dificuldade. Vi o céu. Vi que estava ao relento. Mas o sono ainda pesava em meus olhos. Não dormia mais, mas ainda não estava desperto. Imagens de suplícios sucederam-se umas às outras. Fiquei apavorado. Levantei-me sobressaltado e me sentei. Onde encontrarei as palavras para expressar o horror que então me invadiu? Eu estava deitado ao pé da forca de Los Hermanos. Os cadáveres dos dois irmãos De Zoto não estavam enforcados, e sim deitados ao meu lado. Aparentemente eu tinha passado a noite com eles. Descansava em cima de pedaços de cordas, rodas apodrecidas, restos de carcaças humanas, e nacos horrorosos e fétidos que delas se soltavam. (POTOCKI, 2004, pp.13-14).

Nesse caso, trata-se de um trecho retirado da narrativa “Histoire du démoniaque Pascheco” (1805)⁵³, de Jan Potocki, que integra o livro *Manuscrit trouvé à Saragosse*, o qual Todorov (2010, p.33) sustenta que “inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica”. Além de Potocki, poderíamos acrescentar outros nomes importantes do fantástico oitocentista (especialmente do conto fantástico): E. T. A. Hoffman, C. Nodier, T. Gautier, G. Nerval, E. A. Poe, P. Mérimée, dentre outros. Sobre a importância do aspecto visual nas obras de tais autores, Italo Calvino (2004, p.4) defende que: “É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse ‘dar a ver’, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar ‘figuras’”.

Essa “força de comunicação” das imagens, tão cara à “corrente visionária e espetacular” do conto fantástico oitocentista⁵⁴, vai sendo “interiorizada” a partir da metade do século XIX, com esta outra corrente “que faz o fantástico brotar do cotidiano, um fantástico interiorizado, mental, invisível, que culminaria em Henry James” (CALVINO, 1990, p.110-111). O “fantástico cotidiano” é muito mais sentido do que apreendido mediante uma figura como a do fantasma, por exemplo: “Nas ‘ghost stories’ de Henry James (1843-1916), o sobrenatural é invisível [...]. Em todo caso, não é a imagem visual do fantasma que importa, mas o nó das relações humanas a partir do qual o fantasma é invocado – ou que o fantasma contribui para amarrar” (CALVINO, 2004, p.433).

⁵³ “Histoire du démoniaque Pascheco” integra a antologia organizada por Ítalo Calvino, *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004).

⁵⁴ Calvino (1990, p.110) cita alguns nomes: Hoffmann, Chamisso, Arnim, Eichendorff, Potocki, Gogol, Nerval, Gautier, Hawthorne, Poe, Dickens, Turgueniev, Leskov.

A (in)visibilidade do elemento sobrenatural está ligada ao modo pelo qual concebemos o mundo: o fantástico literário estabelece uma ruptura com determinada ideia do que seja a realidade que percebemos com nossos sentidos físicos, especialmente a visão⁵⁵. Neste sentido, David Roas (2011, p.9) propõe, em seu ensaio *Tras los límites de lo real*, uma teoria que concebe a categoria “fantástico” como: “*un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural*”. Daí a inseparabilidade entre o contexto sociocultural e o efeito fantástico:

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade. [...] o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real. Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo. É isso o que leva os leitores a abandonar o âmbito estrito do textual e a assomar a sua própria realidade: primeiro, para pôr o narrado em contato com a sua ideia do real, uma vez que é algo que a contradiz; e, segundo, [...] para interpretar o verdadeiro sentido da história narrada: se o mundo do texto, que funciona como o nosso, pode-se ver assaltado pelo inexplicável, poderia isso ocorrer no nosso mundo? (ROAS, 2014, pp.110-111).

O grande efeito do fantástico, conclui Roas (2014, p.111), é o de “provocar [...] a incerteza na percepção do real”⁵⁶.

Deste modo, a literatura fantástica teria nascido num “universo newtoniano”: “*concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional*” (ROAS, 2011, p.15). Esse “universo newtoniano”, a partir da perspectiva de Roas (2011), ainda prevaleceria como o modelo de representação da realidade vivenciada no cotidiano, apesar dos avanços científicos do século XX, como a teoria da relatividade e a mecânica quântica.

2.2.1 A relação com o sobrenatural

⁵⁵ O historiador Martin Jay (1994), em “*Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*”, registra que em nossa linguagem cotidiana há a preponderância das metáforas visuais (p. ex., “ver para crer”), e esse traço cultural do ocidente se deve, em grande medida, à influência das artes e do pensamento filosófico dos gregos antigos.

⁵⁶ A abordagem de David Roas (2011; 2014) dá ênfase à relação entre o texto fantástico e o mundo, localizando o cerne do fantástico na relação entre o mundo intratextual e seu referente extralinguístico. Também há outra forma de se abordar a questão, privilegiando a transgressão linguística que ocorre no texto fantástico (sobretudo em nível sintático). Por se tratar de debates distintos, não tratarei da segunda abordagem.

Segundo Roas (2011), desde o século XVI há o desenvolvimento da mentalidade científica, mas é só no “Século das Luzes” (século XVIII) que ocorre uma mudança radical na relação com o sobrenatural:

A partir de entonces, en lo que se refiere a la materia religiosa el individuo tendrá libertad de creer o no creer, pero en materia de conocimiento dominará la razón [...], que se convierte en el discurso hegemónico que determina los modelos de explicación y representación del mundo (ROAS, 2011, p.16).

Esse rechaço do sobrenatural, segundo o autor (ROAS, 2011), teria implicado a condenação de seu uso estético e literário, fator determinante para a identificação das narrativas do sobrenatural (o fantástico, o gótico, o estranho e o maravilhoso literário) como literaturas menores em relação ao cânone que se firmava a partir de preceitos iluministas da segunda metade do século XVIII:

Las preceptivas ilustradas de la segunda mitad del siglo XVIII enarbolaron los conceptos de verosimilitud y mimesis como armas fundamentales para desterrar la presencia de lo sobrenatural y lo maravilloso de los textos literarios por su falta de verdad, por su inverosimilitud. Lo que la razón no podía explicar era imposible y, por lo tanto, mentira, y no tenía lugar en la narrativa de la época, orientada fundamentalmente hacia el didactismo y la moralidad. Esa concepción “realista” de la verosimilitud y de la mimesis traducía en cierto modo uno de los cambios fundamentales que se habían producido en los intereses estéticos dieciochescos: el descubrimiento de la sociedad como materia literaria. La novela del siglo XVIII cambió su objeto de imitación para centrarse en la realidad que circundaba al hombre, y encontró su razón de ser en la expresión de lo cotidiano (ROAS, 2011, pp.16-17).

Paradoxalmente, ao excluir todo o desconhecido e provocar o descrédito da religião, o culto à razão teria dado liberdade ao irracional:

[...] negando sua existência, tornou-o inofensivo, o que permitia “brincar literariamente com isso”. A excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para o mundo da ficção: precisando de um meio de expressão que não entrasse em conflito com a razão, encontrou-o na literatura (ROAS, 2014, p.48).

Em tal contexto surge o romance gótico inglês que, para Roas (2014, p.48), é a primeira manifestação do fantástico. Mas, prossegue Roas (2014, p.49), é só no Romantismo que o fantástico teria alcançado sua “maturidade”, posto que os românticos julgavam a razão não ser o único instrumento à disposição do homem para captar todos os aspectos da realidade humana, principalmente a interna. Neste sentido, o Romantismo rejeitava a explicação fornecida pelo Iluminismo – que oferecia um modelo mecanicista de representação da natureza e do homem –, conferindo maior importância ao uso da intuição e da imaginação. É como o “sonho de olhos abertos do idealismo alemão”, nos diz Calvino (2004, p.3), que o conto fantástico desperta “com a intenção declarada de representar a realidade do mundo

interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos”.

Neste sentido, o contexto de florescimento da literatura fantástica foi marcado pelo avanço progressivo do conhecimento científico e a exaltação da razão operada pelo positivismo (CAMARANI, 2014, p.36). Assim, a relação entre a ciência e a literatura fantástica é frutífera na medida em que o conhecimento científico amplia os limites do possível.

2.2.2 O aspecto visual nas narrativas fantásticas espanholas do século XIX

O fantástico se associa com o Romantismo europeu, diz-nos María Montserrat Trancón Lagunas (2000, p.30), e o gosto pelo sobrenatural é compartilhado por toda a Europa:

En líneas generales, existe una literatura fantástica de la cual se puede extraer temas y técnicas comunes a diversas literaturas europeas, pero cada país adapta esta literatura a sus propias peculiaridades. Este hecho trae como consecuencia directa que lo fantástico adquiera características diferentes en cada país.

Na Espanha, argumenta Lagunas (2000), é notável o gosto por alguns dos elementos que caracterizam a nova estética romântica: o sonho, a noite, o misterioso e o macabro. Isso porque se faziam presentes na *prensa madrileña* de meados do século XIX inúmeros textos sobre fenômenos extraordinários, ciências ocultas e esoterismo; o que atestava o gosto de seus leitores pelo sobrenatural, cuja principal fonte eram os “*relatos*”⁵⁷ de temática fantástica.

Lagunas (1999, p.21) argumenta que:

Más de trescientos cuentos se encuentran diseminados en las páginas de numerosas revistas y periódicos madrileños entre 1818 y 1868; en su conjunto, constituyen una de las manifestaciones más significativas e importantes de lo fantástico en nuestro país.

Nesta variante castelhana do conto fantástico, temos a repetição de temas e motivos recorrentes do gênero: premonição, aparições, pactos com Satã e objetos inanimados que cobram vida ou possuem poder sobrenatural. Desses, é no tema das “aparições” (sobretudo nas de tipo “não-humanas”) que o aspecto visual se faz mais presente:

⁵⁷ Utilizo o termo baseado na pesquisa de Lagunas (2000, p.13): “El término ‘relatos’ abarca el concepto de narración breve bien sea bajo la forma de cuento o leyenda. Las distintas denominaciones con las que los propios románticos catalogaban sus obras confluyen en la práctica en textos narrativos cortos de elaboración culta, con técnicas comunes, que se centran fundamentalmente en la irrupción del elemento sobrenatural”.

En las apariciones de humanos el regreso del muerto al mundo de los vivos se debe principalmente a dos razones: reclamar la ayuda de un mortal a fin de lograr el descanso eterno, o vengarse. [...] En lo que se refiere a las apariciones no humanas, éstas pueden presentarse en forma de luz o de sonido, que en ocasiones pueden producirse simultáneamente con extrañas visiones; pueden también aparecer como seres diabólicos, en algunos casos presentados claramente como tales diablos, y en otros bajo formas cercanas sin llegar a especificar del todo su naturaleza; [...] (LAGUNAS, 1999, p.21).

Vale lembrar que na Espanha do século XIX, tanto o escritor de relatos fantásticos quanto seu público leitor são, em sua maioria, figuras urbanas pertencentes a uma classe média ilustrada, e ambos participam deste “*juego entre creencia y esceptismo frente al hecho sobrenatural propio de los relatos fantásticos*” (LAGUNAS, 2000, p.34). Isso implica que a superstição folclórica tradicional se torna material desses relatos fantásticos. Portanto, a transposição literária daquele material é um trabalho de sugestão visual; não é casual que o diabo, no Romantismo, tenha se convertido numa figura central em muitos relatos fantásticos (LAGUNAS, 2000, p.32).

A produção fantástica espanhola da segunda metade do século XIX, relata Roas (2000, p.517), manifesta uma característica comum que supõe uma renovação do gênero: o distanciamento da concepção romântica do fantástico que havia dominado durante o período anterior (ou seja, a primeira metade do século XIX). Assim,

A medida que avanza la segunda mitad del siglo, los relatos fantásticos van abandonando los ambientes románticos y van incrementando la presencia de la realidad de la vida diaria, el mundo de lo cotidiano, un proceso que, si bien ya se había iniciado con los pocos textos “hoffmannianos” publicados durante el periodo anterior, alcanzará su culminación a partir de la popularización de las narraciones de Edgar Allan Poe. El particular tratamiento que el autor norteamericano da a lo fantástico en sus obras (potenciando, sobre todo, su dimensión interior y su componente científico) se alía, además, con la influencia de los nuevos postulados narrativos del realismo y del naturalismo, que empiezan a desarrollarse a partir de 1870 (ROAS, 2000, pp.517-518).

Ernest Theodor A. Hoffmann e Edgar Allan Poe são elencados pelos estudiosos do fantástico como as duas figuras chaves que marcaram a evolução do gênero fantástico, graças aos avanços que teriam alcançado com suas obras. De modo que “*los escritores españoles, aun tratando de acomodar un género venido de fuera a las condiciones culturales, literarias y sociales de nuestro país, siempre dependieron de los avances ocurridos en otros países*” (ROAS, 2000, p.519).

A principal produção fantástica daquele período, segundo Roas (2000), foi o “*cuento legendario*”, cujo maior representante foi Gustavo Adolfo Bécquer⁵⁸. Roas (2000, p.524) ainda relata que a adoção dos postulados narrativos realistas ao longo do século XIX teria implicado o abandono de motivações morais e religiosas em direção às técnicas e aos recursos formais destinados a intensificar o realismo das histórias narradas, com o intuito de “*vencer el esceptismo del lector*”. A título de exemplo, podem-se citar quatro aspectos da poética do fantástico de Bécquer⁵⁹, contidas no relato “Tres fechas” (1862): “1) *el ‘casi creer’, o sea, la contradictoria reacción personal del lector, del personaje, del autor ante el prodigio*; 2) *la invención o fabulación fantástica*; 3) *la ambientación realista*; 4) *la dialéctica entre la realidad natural y la sobrenatural*,” (ROAS, 2000, p.525).

Então, na perspectiva de Roas (2014; 2011) o fantástico, como gênero mais ou menos definido, em seu início (final do século XVIII e início do XIX) esteve ligado ao Romantismo: os temas noturnos, a necessidade de dar forma à imaginação, ao irracional e/ou ao reprimido, etc. Mas, a partir da segunda metade do século XIX, com a inclusão de técnicas e recursos formais do realismo e do naturalismo, o fantástico foi renovado: a verossimilhança é trabalhada, produzindo mundos ficcionais que funcionam seguindo a mesma lógica (leis que regem os fenômenos físicos) do mundo cotidiano do leitor; as personagens apresentam certa incredulidade que, junto à forma narrativa, acentuam o contraste entre o sobrenatural e o natural, etc. Deste modo, as narrativas fantásticas do final do século XIX seguem em direção a um modo de representação realista – base das narrativas fantásticas do século XX.

2.2.3 O aspecto visual na vertente cientificista do fantástico rio-platense: de Holmberg até Bioy Casares

Assim, como já mencionado no capítulo anterior (cf. tópico 1.3 O FANTÁSTICO RIO-PLATENSE), o espiritualismo do final do século XIX deu um impulso imaginativo ao relato fantástico finissecular, tanto na Espanha quanto na Argentina de Eduardo L. Holmberg.

⁵⁸ David Roas (2000, p.528) elege três “*cuentos legendarios*” para representar a produção daquele período: “*Los maitines de Navidad. Tradición monástica*” (1860), de José J. Soler de la Fuente; “*El monte de ánimas*” (1861), de G. A. Bécquer; e “*La casa del mesón. Leyenda tradicional*” (1877), de Pedro Escamilla.

⁵⁹ A verificação de tais aspectos da poética de Bécquer é de autoria de Sebold (1989), cuja leitura de “Tres fechas” é citada por David Roas (2000, p.525).

De G. A. Bécquer até Holmberg, a tendência realista e naturalista foi intensificada no relato fantástico, entretanto, a mudança temática é muito significativa: se no primeiro há ainda uma temática tradicional (as lendas do folclore); no segundo De Sylvas (1997, p.289) verifica temas relacionados ao conhecimento científico:

Holmberg se apoya en la reflexión científica para concebir lo que se ha denominado *fantasía científica* o *fanta ciencia*. Más allá de clasificaciones y rótulos, los temas que rompen con los esquemas racionales del mundo físico, se apoyan, en sus escritos, en un andamiaje construido con perfecta coherencia lógica, basados en la observación y en la experimentación. El modo de pensamiento propio del científico se instrumenta en el entramado del relato fantástico, en el cual el escritor inscribirá sus fantasías apoyadas en la ciencia.

O ofício de Holmberg tem relação com suas inquietudes literárias: ele se dedicava aos estudos das ciências naturais (botânica, entomologia, ornitologia, geologia, dentre outros), o que o levou a escrever inúmeros artigos e a participar de expedições científicas. Suas convicções científicas, segundo relata Fernández (1999, p.278), eram próprias de uma época caracterizada pela implantação do positivismo e do materialismo cientificista. Apesar de defender e praticar a vertente materialista da investigação científica em seus estudos, o escritor argentino também explora os mistérios e fenômenos *del más allá* em suas narrativas, como em seus contos “El ruiseñor y el artista” (1876), “La pipa de Hoffmann” (1876) e na novela policial “Nelly” (1896). É preciso destacar que no conto “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879), o escritor trabalha com o tema do duplo apoiado no avanço da técnica, que produz estes androides indistinguíveis dos modelos originais (os seres humanos)⁶⁰.

Deste modo, o narrador-personagem de “La pipa de Hoffmann” registra seu ceticismo frente ao amuleto (o cachimbo de Hoffmann) de seu falecido amigo, que conteria o espírito do escritor alemão: “*aunque mi razón no es de aquéllas más predisuestas a creer en milagros, apariciones o fantasmas, podría muy bien suceder que algún pícaro espíritu de raza, tal vez durmiendo, despertara de pronto y se manifestase de alguna manera turbulenta*” (HOLMBERG, 1994, p.122). Esse recurso serve de lastro para a aparição dos fenômenos visuais inexplicáveis, pois marca o uso que o narrador faz da racionalidade e, portanto, que ele saberia distinguir entre o que é real e o que é imaginação.

⁶⁰ Aqui é possível estabelecer uma aproximação entre Bioy Casares e Holmberg, posto que em *La invención de Morel* (1940) há o tema do duplo (imagético) a partir do progresso da ciência e da técnica, combinação já realizada em “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879).

Assim, o narrador daquele conto decide fumar o cachimbo misterioso em um cômodo reservado: na primeira tentativa, nada de anormal acontece; mas, ao pousar novamente seus lábios no bocal, os objetos daquele cômodo desaparecem. Logo, toda sorte de estranhezas acontece: a fumaça do tabaco desce para o chão e se acumula até a altura do peito do narrador, ao invés de subir até o teto e se desfazer; o narrador fica preso dentro de um denso cilindro gasoso formado pela fumaça; e luzes coloridas dançam e se comunicam com ele:

Pero lo que más me sorprendió fue que comenzaran [as luces] a bailar fantásticamente a la altura de mi cara; contemplé aquellas evoluciones y... creeréis que es una fábula... me hablaban o más bien dicho, me decían algo, pues un instante después leía en sus movimientos las palabras *átomos en reconstrucción*.

– ¡Diablos! – dije para mí mismo –, ¿qué será esto?

Los *átomos en reconstrucción* se encargaron de contestarme, porque al instante se agruparon frente a mi vista y haciendo sus destellos cada vez más espléndidos, me iluminaron con llamas azuladas, de tal modo que, deseando conocer qué efecto producirían sobre el cutis, levanté el brazo izquierdo para mirarme la mano... y la mano había desaparecido (HOLMBERG, 1994, p.124, com itálicos no original).

O aspecto visual, neste caso, se ampara no conhecimento científico, pois o desaparecimento da mão esquerda (e logo de todo o corpo do narrador) é racionalizado a partir do processo de “reconstrução dos átomos”⁶¹.

Leopoldo Lugones, como já mencionado no capítulo anterior, está associado a uma continuação da narrativa fantástica rio-platense inaugurada pela geração modernista, a partir da vertente científicista que compartilharia com Holmberg. Em seu livro de contos *Las fuerzas extrañas* (1906), há uma variedade de temas e formas narrativas que escapam às classificações⁶². Contudo, é possível selecionar alguns textos do volume que articulam o discurso científico com questões do espiritualismo, como no conto “El psychon”. Nesse conto, que é narrado em primeira pessoa, o narrador-personagem descreve o doutor Paulin como um grande pesquisador do mundo científico, conhecido por ter descoberto o

⁶¹ John Dalton, por volta de 1803, propôs alguns postulados sobre a natureza da matéria, defendendo que toda a matéria é formada por uma combinação de átomos (que variam em massa de acordo com cada elemento químico). O escritor argentino Holmberg alude à “reconstrução dos átomos” em sua narrativa, onde seu corpo desaparece ao passo que surge o fantasma de seu amigo. Na perspectiva do espiritismo kardecista, a reconstrução da matéria não seria problemática, posto que haveria entre a matéria e o espírito o “fluido universal”, um “[...] princípio sem o qual a matéria estaria em perpétuo estado de divisão e nunca adquiriria as qualidades que a gravidade lhe dá” (KARDEC, 2004, p.83). Isto é, mediante o “fluido universal”, ou “cósmico”, a reconstrução da matéria poderia ocorrer.

⁶² Pedro Luis Barcia (1981, p.7), em “Estudio preliminar: composición y temas de *Las fuerzas extrañas*” registra que: “Si aceptamos la tripartición de Todorov, se vería como abusiva la designación de ‘cuentos fantásticos’ para todas las ficciones del volumen como, en general, los ha designado la crítica.”

“telectrósopo” (sic), o “electroide” (sic) e o espelho negro⁶³. Mas, o narrador registra que o pesquisador tem um defeito: era espiritualista. Isso fazia com que as academias científicas relutassem em expedir seu diploma de sábio, pois lhe faltava “*la estampilla materialista*” (LUGONES, 1906, p.185).

O doutor Paulin conduzia alguns experimentos em seu laboratório para provar o protagonismo do espírito sobre a matéria corporal, e o cerne da narração é descrever o assombro provocado pelas visões de Antonia, uma moça sensitiva⁶⁴ que auxilia o doutor em seus experimentos:

Comentábamos la tonsura, cuya explicación yo no hallaba, cuando el doctor me lanzó de pronto este argumento que no pretendo discutir:
 [Doctor Paulin] --- Sabe usted que las exhalaciones fluídicas del hombre, son percibidas por los sensitivos en forma de resplandores, rojos los que emergen del lado derecho, azulados los que se desprenden del izquierdo. Esta ley es constante, excepto en los zurdos cuya polaridad se trueca, naturalmente, lo mismo para el sensitivo que para el imán. Poco antes de conocerle, experimentando sobre ese hecho con Antonia, la sonámbula que nos sirvió para ensayar el electroide, me hallé en presencia de un hecho que llamó extraordinariamente mi atención. La sensitiva veía desprenderse de mi occipucio una llama amarilla, que ondulaba alargándose hasta treinta centímetros de altura. La persistencia con que la muchacha afirmaba este hecho, me llenó de asombro. No podía siquiera presumir una sugestión involuntaria, pues en este género de investigaciones empleo el método del doctor Luys, *hipnotizando solamente las retinas para dejar libre la facultad racional* (LUGONES, 1906, pp.186-187, meu itálico).

A última sentença desse trecho é extremamente significativa, pois, a partir do método de investigação escolhido pelo doutor Paulin, a visão da moça sensitiva é liberada de sua faculdade racional; nesse caso, os olhos se tornam a “janela da alma”. Como nos sonhos, a visão entra em contato com uma outra dimensão da experiência humana, que está afastada dos domínios da razão; mas, ao contrário do onírico, naquele conto os fenômenos visuais revestem-se de verossimilhança a partir de sua articulação com a investigação científica e, portanto, servem de matéria literária para o fantástico.

Naquele conto de Lugones, bem como em outros, o aspecto visual é de grande importância para descrever os fenômenos incomuns, que produzem esta experiência de limite característica das narrativas fantásticas.

⁶³ O espelho negro é um artefato esotérico associado a certas práticas de perscrutação, trata-se da arte da “catoptromancia”: a adivinhação a partir de um espelho.

⁶⁴ Segundo as doutrinas espiritistas, algumas pessoas possuem dons mediúnicos e são denominadas “sensitivas” ou “impressionáveis”. Essas pessoas conseguem sentir ou visualizar a presença de espíritos e outras emanções espirituais, como a energia, a radiação, etc.

Por outro lado, os temas ligados ao espiritualismo são raros em Horacio Quiroga⁶⁵ que, assim como Lugones, apresenta uma variedade de temas: contos sobre a selva e a região das *Misiones*, contos de terror, contos inspirados no cinema, dentre outros. Em seus contos de terror, inspirados por Edgar Allan Poe, o aspecto visual é trabalhado para dar suporte ao mistério; mas é em seus contos inspirados no cinema que o aspecto visual adquire centralidade.

Beatriz Sarlo, em “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”⁶⁶, argumenta que o cinema foi o “*maravilloso técnico*” do começo do século XX, pois ele remete tanto à possibilidade técnica ou construtiva, quanto ao registro da imaginação. Em Quiroga, isso significou novas hipóteses para sua narrativa fantástica: o aspecto técnico dando suporte à imaginação ficcional permitiu novas possibilidades até então desconhecidas. Neste sentido, alguns contos da década de 1920, como “El espectro” (1924), “El puritano” (1926) e “El vampiro” (1927), trabalham diretamente com o cinema, a partir de duas frentes: como temática e, também, como base da hipótese aventada pela ficção.

Mediante o cinema, Quiroga ventila e reformula os ideais, nas palavras da autora, *tardorománticos* e decadentistas sobre o amor e a morte. Sarlo (1997) sinaliza que o cinema em Quiroga – enquanto dispositivo tanto narrativo quanto tecnológico – instala uma distância em relação à temática: “*Esta distancia es, a su modo, irónica: el invento por excelencia de la modernidad se convierte en condición de posibilidad de una imaginación narrativa exaltadamente romántica cuyo eje es el tópico de ‘un amor más allá de la muerte’*” (SARLO, 1997, p.27).

No conto “El espectro”, por exemplo, o narrador-personagem Guillermo descreve sua atração por Enid:

De todas las mujeres que conocí en el mundo vivo, ninguna produjo en mí el efecto que Enid. La impresión fue tan fuerte que la imagen y el recuerdo mismo de todas las mujeres se borró. En mi alma se hizo de noche, donde se alzó un solo astro imperecedero: Enid. *La sola posibilidad de que sus ojos llegaran a mirarme sin indiferencia, deteníame bruscamente el corazón.* Y ante la idea de que alguna vez

⁶⁵ Contudo, em alguns contos, o escritor se apoia na ideia de que há um espaço intermediário entre a vida e a morte: no conto “El espectro”, por exemplo, há uma existência espectral a partir das imagens exibidas na tela do cinema.

⁶⁶ Capítulo que compõe o livro de ensaios *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, de 1994.

podía ser mía, la mandíbula me temblaba. ¡Enid! (QUIROGA, 2016, p.3, meu itálico).

A paixão pela mulher é traduzida por este único instante, quando ela dirige seu olhar até ele. Há aí um paralelo com o cinema, na medida em que ilustra a relação entre o espectador e o filme: trata-se de romper a indiferença que marca a projeção cinematográfica⁶⁷.

Contudo, essa carência do olhar também sinaliza algo de terrível: em “El espectro”, há a morte de um ator e a persistência de sua imagem espectral a partir da projeção de seus filmes. Enid, até então, estava casada com o ator de filmes hollywoodianos Duncan Wyoming, que era amigo do narrador-personagem; quando o outro morre, logo o narrador se aproxima e tem um caso com a viúva. Essa relação consolidada após a morte do ator parece desagradá-lo, conforme Enid e o narrador percebem que a imagem gravada de Wyoming dirige a eles seu olhar durante a exibição de um de seus filmes: “*Pero una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos se estaban volviendo hacia nosotros. Enid debió de notarlo también, porque sentí bajo mi mano la honda sacudida de sus hombros*” (QUIROGA, 2016, p.9).

A situação, então, vai ganhando ares macabros conforme a presença espectral do falecido ator persiste durante as exibições – seus olhos sempre fixados no casal que o assiste. O narrador compreende que o cinema nada tem de sobrenatural, pois é a mera animação de instantes congelados, mas aquele olhar estava vivo, contrariando as leis físicas de nosso mundo. Alguns termos da linguagem cinematográfica são mobilizados por Quiroga para intensificar o fato misterioso:

Con lentitud de fiera y los ojos clavados sobre nosotros, Wyoming se incorporaba del diván. Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso *primer plano*... Un fulgor deslumbrante nos cegó, a tiempo que Enid lanzaba un grito. La cinta acababa de quemarse (QUIROGA, 2016, p.11, meu grifo).

A situação tem um desfecho terrível: o espectro de Wyoming lança suas mãos até a plateia para esganar Enid, enquanto que o narrador saca um revólver e tenta alvejar o fantasma – mas, de algum modo, acaba atirando contra si mesmo e morre; Enid também morre. Contudo, a narrativa ainda prossegue: “*Más allá de la muerte, de la vida y de sus*

⁶⁷ John King registra que Bioy Casares era um ávido frequentador das salas de cinema de Buenos Aires, e que: “Stars of the silent screen like Louise Brooks joined his adolescent pantheon of impossible loves” (KING, 2012, p.47). A personagem Faustine de *La invención de Morel* teria sido inspirada naquela atriz de filmes mudos.

rencores, Enid y yo nos hemos encontrado. Invisibles dentro del mundo vivo, Enid y yo estamos siempre juntos, esperando el anuncio de otro estreno cinematográfico” (QUIROGA, 2016, p.12).

O escritor uruguaio, portanto, incorpora ficcionalmente a possibilidade de uma existência *post mortem* baseada na duração das imagens cinematográficas; isso porque, conforme argumenta Arnold Hauser (1993), a sétima arte – à diferença das outras artes – traz uma imagem de mundo cujos limites de espaço e tempo são flutuantes:

[...] el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial. [...] El espacio pierde su calidad estática, su serena pasividad, y se convierte en dinámico; llega a realizarse como si estuviera delante de nuestros ojos. Es fluido, ilimitado, constituye un elemento con su propia historia, su propia confirmación y su proceso de evolución. El espacio físico homogéneo adquiere en él [no cinema] las características del tiempo histórico heterogéneamente compuesto. [...] En el medio temporal de una película nos movemos de una manera que es tan solo peculiar al espacio, es decir, completamente libres de escoger nuestra dirección [...] (HAUSER, 1993, pp.281-282).

Hauser (1993, p.284) sinaliza que a experiência da simultaneidade de acontecimentos diferentes e separados no espaço, propiciada pelo aspecto técnico do cinema, coloca a plateia numa situação de suspensão entre as categorias de tempo e espaço. A força das imagens cinematográficas, portanto, reside na experiência da simultaneidade, isto é, na possibilidade de reunir acontecimentos heterogêneos num único instante, fazê-los ressurgirem indefinidamente num presente que entra em suspenso, já que pode durar eternamente.

A influência e a incorporação da linguagem cinematográfica na narrativa fantástica rio-platense, conforme exposto no capítulo anterior e neste, deu-se a partir da segunda década do século XX com Horacio Quiroga e, mais tarde, com Adolfo Bioy Casares. O último, conforme argumenta Sarlo (1997, p.27), dá continuidade ao que Quiroga já explorava ficcionalmente em seus contos:

[...] Quiroga exaspera lo que el cine, como técnica de producción y reproducción de imágenes, promete a la fantasía: si es posible capturar para siempre un momento y convocarlo cuando se lo desee; si es posible que la imagen bidimensional e inmóvil de la fotografía se convierta en una imagen todavía plana pero temporalizada por el movimiento; si es posible que un puro presente de la imagen sea, en realidad, la captación de un pasado que puede actualizarse indefinidamente, por lo menos en términos teóricos no hay que descartar un desarrollo técnico que permita el pasaje entre la bidimensionalidad de la imagen y la tridimensionalidad del mundo, entre el presente congelado de la imagen y un movimiento que lo libere de la repetición y lo devuelva al fluir temporal. Los cuentos de Quiroga presuponen la invención de Morel; la invención de Morel desarrolla, como comienzan a hacerlo los cuentos de Quiroga, una hipótesis sobre el potencial de producción de imágenes-reales que se atribuye al cine.

Os três escritores trabalhados neste tópico, portanto, contribuíram para a renovação das narrativas fantásticas na região rio-platense. A mudança temática em relação aos relatos fantásticos espanhóis do século XIX (do folclore ao espiritualismo, ocultismo, e outros ramos científicos ou pseudo-científicos), incorporou ao espaço literário o discurso científico e mesmo o rigor de sua lógica. Isso permitiu aos escritores criarem invenções verossímeis, amparadas pelo conhecimento científico e pelo progresso da técnica que, no começo do século XX, parecia desconhecer limites. Neste panorama, já não soa absurdo tratar literariamente de seres autômatos, cientistas espiritistas e fantasmas cinematográficos. Desse percurso aberto pela vertente científicista do modernismo literário, Bioy Casares irá se beneficiar para criar sua máquina de projetar imagens, que figura em *La invención de Morel* (1940).

2.3 A PERCEPÇÃO VISUAL EM BIOY CASARES

Minha análise se fundamenta no argumento de que a categoria da percepção visual, problematizada no nível do enredo, está ligada à poética da *imaginación razonada* do escritor Bioy Casares que, segundo alguns críticos avaliam, atravessa a década de 1940 (seus dois romances *isleños* dessa época, *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, chegam a serem lidos como se fossem gêmeos, isto é, compartilhariam de uma mesma matriz).

No relato borgiano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941), o conceito que chama a atenção do personagem Bioy Casares é o do “espelho” – segundo aparece na enciclopédia do planeta imaginário Tlön:

Descubrimos (en alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cúpula son abominables, porque multiplican el número de los hombres (BORGES, 1974, p.431).

O “monstruoso” da ilusão especular, na ficção borgiana, não deve ser tomado literalmente:

Parece más oportuno hallar en tal visión de la experiencia especular el progresivo alejamiento de una concepción mimética de la literatura. Todo signo, todo libro, es según Borges como un espejo que en su continuo reproducirse se va perdiendo en sus mismas profundidades. El sobreponerse de imágenes y máscaras parece borrar el signo originario, y lo sustituye en un incesante proceso degenerativo (LEONARDI, 2016, p.408).

Mas, como um reflexo invertido do personagem Bioy Casares do conto borgiano, o escritor sentia-se atraído pela experiência especular, e diz ter buscado no jogo de espelhos a inspiração para o argumento de *La invención de Morel*:

--- [...] ¿Qué piensa usted de los espejos?

[Bioy] --- Los espejos siempre me han gustado y atraído. A los siete años me fascinaba el espejo del cuarto de vestir de mi madre. Era un espejo de tres cuerpos en el que las imágenes se repetían nítidamente. Representaba para mí la atracción de lo sobrenatural. Quería introducirme en su interior, me daba una especie de vértigo, un vértigo agradable. [...].

[Bioy] --- El espejo me gusta. [...]. Pero además de su función, me gusta la parte biselada del espejo, esa parte donde no refleja nada, que tiene un color verde oscuro, me parece preciosa. Y la imagen en el espejo, bien nítida, reproducida tal cual es. Fue eso lo que me incitó a crear *La invención de Morel*.

--- ¿El juego de los espejos?

[Bioy] --- Sí. Borges me hace decir en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, absurdamente, que a mí el espejo me parece atroz. Cuando leí eso lo agradecí infinitamente, siempre lo agradeceré. Estar en un cuento como ese es la inmortalidad. Pero de todos modos me hace gracia que esté diciendo que me parece atroz lo que desde mi infancia más me gustó. [...] (LOSADA, 1991, on-line).

Desse trecho, sinalizo a relação entre o espelho, a imagem refletida e aquela sensação de vertigem (“*un vértigo agradable*”) descrita por Bioy Casares. Ora, trata-se do encontro entre o corpo e sua imagem acabada refletida numa superfície plana, que compensa sua falta de materialidade com uma ilusão de profundidade.

Essa ilusão de profundidade provocada pelo reflexo do espelho – objeto tão banal em nossas vidas – nos permite um vislumbre de outros planos da realidade que são inalcançáveis ao nosso olhar acostumado ao “cotidiano”⁶⁸.

No próximo capítulo, analiso a obra *La invención de Morel* a partir das questões levantadas até aqui. Assim, como resultado, proponho uma chave de leitura para a narrativa em questão, amparada no aspecto problemático que a percepção visual adquire naquela obra.

⁶⁸ Considero o “cotidiano” em seu sentido lexical como: “O que acontece todos os dias” (“COTIDIANO”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/COTIDIANO>>. Acesso em: 25 Abr. 2019). Assim, o cotidiano se opõe ao não-habitual, ao extraordinário, a tudo aquilo que escapa da esfera da “normalidade”.

3 A PROBLEMÁTICA DO OLHAR

Neste capítulo apresento uma análise do romance *La invención de Morel*⁶⁹, tendo como ponto de partida o mistério inicial da trama, atrelado à problemática do olhar. Então, sugiro uma chave de leitura amparada na experiência da simultaneidade advinda da cinematografia.

3.1 A HEGEMONIA DO DISCURSO CIENTÍFICO E SUA SUBVERSÃO PELA LITERATURA FANTÁSTICA

Uma das marcas culturais compartilhadas entre as diversas nações ligadas à ideia de “Ocidente”⁷⁰ é a valorização do discurso científico. A expressão cotidiana (fora do âmbito acadêmico) do conhecimento científico pode ocorrer através do “senso comum” ou “bom senso”. No Ocidente, ambos se apropriam do discurso científico, revelando que a circulação do conhecimento científico e suas condições sociais de produção (seus atores e recursos) não se fundem num só *lócus*, antes estão difusos em uma constelação de relações sociais.

Conforme argumenta o antropólogo Clifford Geertz (2013, p.131), o senso comum e o bom senso são produtos culturais e, desta maneira, para os ocidentais, o progresso da explicação científica teria afetado os conceitos do bom senso, ou similares. Como um debate mal formulado na filosofia, a análise do bom senso e do senso comum entram em cena nos estudos da antropologia interpretativa de Geertz (ib., p.116):

[...] o bom-senso, ou outro conceito similar, tornou-se uma das categorias chave, talvez até a categoria-chave, em um amplo número de sistemas filosóficos modernos. Aliás, podemos até afirmar que, desde a época de Platão e Sócrates, o bom senso já era uma categoria importante nesses sistemas (onde sua função era demonstrar sua própria inadequabilidade).

Neste sentido, denomina-se o bom senso (e seu par, o senso comum) enquanto sistema cultural nas sociedades ditas ocidentais, marcadas pela ciência moderna: “O progresso da

⁶⁹ Me utilizo da terceira edição da obra, publicada pela primeira vez em 1953 pela *Emecé Editores*. A primeira edição foi publicada pela *Losada* em 1940, já a segunda foi publicada pela *Sur* no ano de 1948; não tive acesso à essas duas edições. Cabe destacar que as ilustrações de Norah Borges, que figuram na primeira edição da *Losada*, não aparecem nas outras edições em espanhol (em inglês há a edição do *New York Review of Books* – 2003, que retoma o projeto original com tais ilustrações).

⁷⁰ O conceito de “Ocidente” seria, para Stuart Hall (2016, pp.315-317), histórico e não geográfico; além disso, formaria um sistema de representação com seu polo oposto, o “Resto”.

ciência moderna afetou seriamente -- embora talvez não tão seriamente quanto às vezes imaginamos -- os conceitos do bom senso ocidental” (*ib.*, p.131). Isto porque houve uma indução no homem comum de que alguns conhecimentos científicos elaborados em teoria são auto evidentes no cotidiano, isto é, há uma “naturalidade” em se chegar à ideia de que doenças são causadas por germes (bactérias, vírus e fungos), mas, nem por isso conhece-se o discurso científico, a investigação por detrás de tal dado, por exemplo. Portanto, o bom senso e suas categorias tornam o mundo auto evidente para as pessoas lúcidas e sem complicações, ou como coloca Geertz (2013), para os “cidadãos estáveis”.

Logo, o senso comum e o bom senso não se contrapõem ao discurso científico, pelo fato de que no fundo remetem a uma mesma epistemologia -- apesar de não se equivalerem na produção daquele conhecimento. Além disso, o senso comum e o bom senso ocidentais parecem se inclinar mais a uma replicação de um discurso já cristalizado, sem que haja uma polarização nítida.

Deste modo, a percepção do mundo e de seus fenômenos depende dos modelos ou paradigmas explicativos, oriundos do discurso científico, que impõe a lógica da causalidade aos fatos e objetos. Como consequência, nos habituamos ao esquema proposto por Newton, que descreve o espaço e o tempo como entidades imutáveis e, portanto, previsíveis. O tempo sempre avança, sempre aponta para uma direção (futuro), e a materialidade de um ser ou objeto implica sua presença física num determinado espaço, num determinado tempo. Além disso, a noção de percepção está intimamente relacionada com a categoria da realidade que, num sentido pragmático, pode ser pensada em termos de acumulação de fatos e da possibilidade de fatos parecidos ocorrerem.

A literatura fantástica perfaz o caminho inverso: sugere outras causalidades que são inexplicáveis a partir do “discurso hegemônico” inspirado no conhecimento científico⁷¹. Em *La invención de Morel*, as categorias de tempo e espaço perdem a estabilidade conforme uma nova temporalidade é instaurada; com efeito, elas deixam de oferecer um ponto de apoio para a percepção de mundo do narrador-protagonista, que fica desorientado em relação aos fenômenos estranhos que testemunha. Já aí, o olhar é problematizado nesta narrativa de Bioy

⁷¹ Em tempos de “terraplanismo” e outras autoverdades, o caráter paradigmático do discurso científico enquanto explicação da realidade parece ameaçado.

Casares. Também é verificado, em *Morel*, uma carência do olhar, conforme o narrador registra que ele precisa ser olhado pela mulher que observa o pôr-do-sol (Faustine) ou ficará louco. A partir dessa carência do olhar, a trama sofre uma virada com a solução do mistério inicial, o que leva o narrador a intervir no funcionamento da máquina de Morel, criando uma nova dimensão dentro do mundo das imagens.

Imagem 2 - Faustine contempla o pôr-do-sol



(Ilustração de Norah Borges para a primeira edição de *La invención de Morel*, disponível na edição em inglês do *New York Review Books Classics*⁷²).

⁷² Nesta edição em inglês, lê-se na contracapa “Illustrated by Norah Borges de Torre”, cf. BIOY CASARES, Adolfo. *The Invention of Morel*, New York: New York Review of Books, 2003, ISBN 978-1-59017-057-1 [E-book].

3.2 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA PROSA BIOYCASAREANA DA DÉCADA DE 1940

Se hoje, mais de vinte anos após o falecimento do vocalista da banda Legião Urbana, podemos ir ao “show de Renato Russo”⁷³, isto é, de sua imagem projetada tridimensionalmente, quer dizer que a presença das imagens virtuais de um passado próximo que invadem nosso plano, já não causa tanto efeito quanto causaria na década de 1940. Isso porque a ideia de um holograma só foi concebida teoricamente em 1948, por Dennis Gabor, e aplicada nos anos 1960 com a invenção do LASER⁷⁴; sendo, portanto, acrescida ao paradigma explicativo que nos orienta em nossas vivências no mundo.

Bioy Casares, em *La invención de Morel*, concebe a ideia de um aparato técnico capaz de reter e reproduzir a presença de seres animados ou inanimados, sob a forma de imagens tridimensionais que circulam pelo espaço e interagem com o mundo (também projetado) à sua volta. A ideia de Bioy Casares para o argumento de *La invención de Morel*, argumenta Vásquez Rocca (2006), teria antecipado a invenção do holograma⁷⁵.

Contudo, o escritor argentino não parece interessado em postular ou atacar hipóteses científicas – tal como na *ciencia ficción*. Neste ponto, o artigo de Soledad Quereilhac (2015) é esclarecedor: Bioy Casares se vale de uma imagem do campo científico do entre séculos (XIX-XX), onde ainda havia espaço para o sobrenatural a partir dos estudos paranormais, do ocultismo e do espiritualismo (onde a alma era um eflúvio, dotada de certa materialidade). A autora argumenta que caso se queira ligar a obra de Bioy Casares à *ciencia ficción*, então, seria preciso alterar ligeiramente o termo para *retro-ciencia ficción* (QUEREILHAC, 2015, p.52).

⁷³ Sobre o evento, conferir a matéria do G1 no sítio eletrônico:

<<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/06/renato-russo-volta-em-3d-e-canta-para-45-mil-fas-em-brasil.html>>. Acesso em: 22 de Jul. 2019.

⁷⁴ Sigla inglesa para “*light amplification by stimulated emission of radiation*”.

⁷⁵ Numa entrevista ao programa Roda Viva (1995), da TV Cultura, quando Jorge Schwartz (pesquisador da USP) afirma a Bioy Casares que o romance *La invención de Morel* é um precursor da holografia e da realidade virtual, esse lhe responde: “Creio que, se pusesse tecnologia em minha literatura, ela seria muito desagradável. Uma senhora americana me escreveu uma carta falando muito de realidade virtual. Não entendo nada disso. Espero, com o tempo, entender, mas, até agora, escrevi meus livros sem entender nada disso” [transcrição da legenda em português feita pelo Roda Viva]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dNUXro0wcdk>>. Acesso em: 22 de Jul. de 2019.

O escritor argentino, em mais de uma ocasião, deixou claro o interesse que sentia pelo reino das imagens especulares (espelho, fotografia e cinema). E, como já exposto, ele junto a Borges defendiam, pelo menos até o final da década de 1940, que a boa obra literária – ou seja, a obra de *imaginación razonada* -- deveria possuir uma estrutura bem ordenada, onde o excesso é retirado para que a trama funcione perfeitamente⁷⁶, como o mecanismo de um relógio: cada pequena peça cumpre sua função e, assim, das partes ao todo, o artefato espera ser acionado pelo leitor, que colocará em movimento as engrenagens desta máquina.

Portanto, se o argumento de *La invención de Morel* é revestido de ciência e técnica, talvez isso ocorra graças a uma necessidade interna de verossimilhança com o tema que, de acordo com Bioy Casares, seria o da: “*evasión a unos pocos días de felicidad, que eternamente se repiten: La invención de Morel, ‘El perjurio de la nieve’, la novela (o cuento) que ahora escribo (de los tres días y tres noches de Carnaval)*” (BIOY CASARES, 2006, p.31). Então, o incrível aparato inventado pelo cientista Morel, na narrativa, é o que permite a repetição indeterminada de uns poucos dias de felicidade. E, a trama é construída a partir da confluência daquele tema com este outro, também caro a Bioy Casares: o corpo como prisão, limitante aos desejos e anseios mais profundos⁷⁷.

Assim, na prosa bioycasareana da década de 1940 temos territórios ficcionais com demarcações rígidas que, aos poucos, sofrem deteriorações de dentro: em *Morel* (1940) são as categorias de tempo e espaço; em *Plan de evasión* (1945), é o próprio corpo que sofre alterações fisiológicas para superar a limitada percepção visual; no conto “Trama celeste” (1948), a ruptura da categoria tempo nos revela um mundo contíguo, onde os nomes das ruas trocados nos indicam uma realidade alternativa. Os protagonistas dessas três ficções, não raro, se sentem confusos, desorientados, e parecem se perguntar: se a percepção de mundo varia de

⁷⁶ Um dos exercícios preferidos da crítica tem sido o de discorrer sobre o adjetivo que Borges utilizou no prefácio à obra de Bioy Casares, quando o primeiro qualifica a trama de *La invención de Morel* de perfeita. De minha parte, creio que o uso do adjetivo careça de mistérios e, simplesmente, exprima seu sentido lexical: que, para os critérios eleitos por Borges no mesmo prefácio (o argumento rigoroso, a trama bem ordenada, a simplicidade da estrutura narrativa e o desfecho que não recorre ao símbolo nem à explicação racional), a obra de Bioy Casares atingiu o grau máximo.

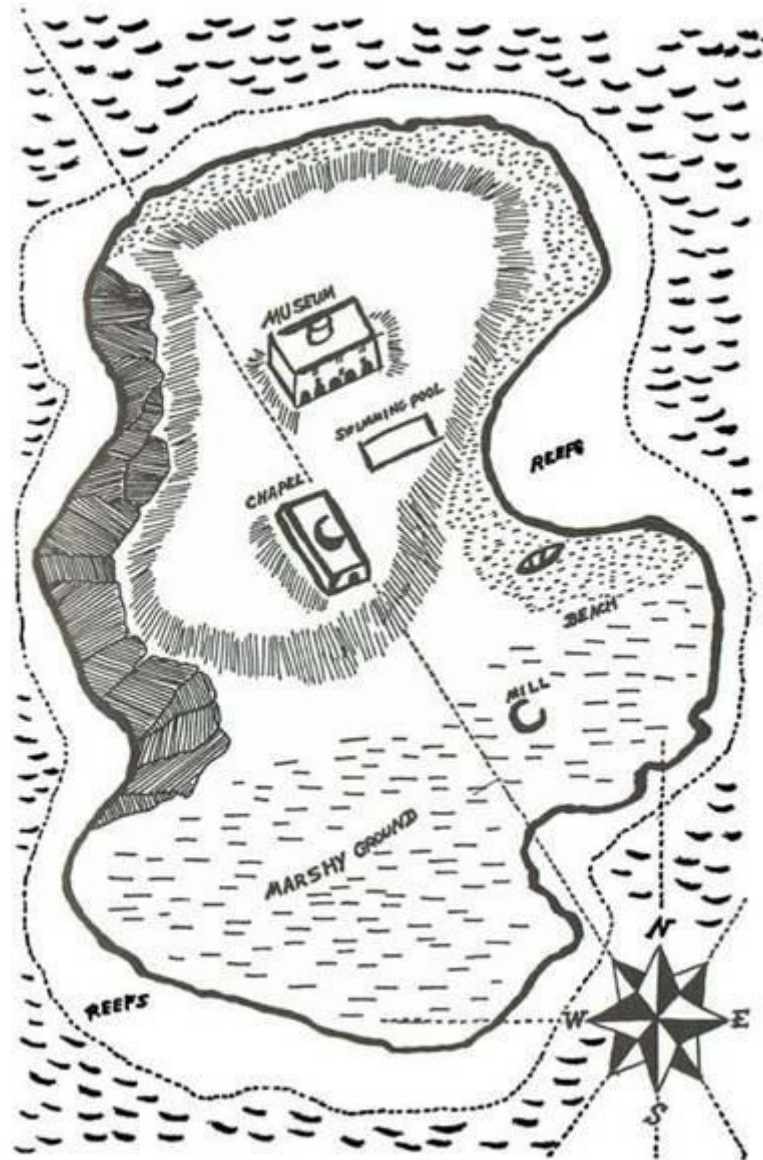
⁷⁷ Pode-se notar a presença de tal tema em *Plan de evasión* (1945), onde o diretor de uma prisão insular decide realizar experimentos em alguns presos e nele mesmo: o experimento consiste em alterar a percepção espaço-temporal dos indivíduos, que deixariam de viver num plano restrito da realidade (preso numa cela), para vivenciar uma visão de mundo idílica, onde a cela da prisão se converte numa ilha tropical. Com efeito, o desejo de liberdade não seria restrito pelo aprisionamento corporal.

pessoa a pessoa, então, talvez a realidade não seja um todo estável e previsível (uma entidade newtoniana), mas uma realidade esburacada cujos pontos-cegos poderiam nos revelar novos planos de existência.

Desta maneira, o mundo ficcional de *Morel* é demarcado pelos limites naturais, como o geográfico, pois é uma ilha desabitada; e o marítimo, já que apresenta um regime de marés não muito regular e é rodeada por corais. Somam-se a isso os limites da condição sociocultural do protagonista-narrador, um condenado à prisão perpétua que foge da justiça de seu país; além disso, não tem noções básicas de sobrevivência em meios selvagens, e forma-se um cenário desolador: um homem que quase morreu na viagem à ilha e, após vários dias de solidão, se vê rodeado por pessoas que se comportam de maneira incomum.

De início, o prófugo deixa a segurança da parte alta da ilha, e busca refúgio nos pântanos insalubres. De lá, observa atentamente as pessoas no alto da colina, que aparecem a ele como “*gigantes fugaces*” (BIOY CASARES, 1975, p.21). Conforme a aparição daquelas pessoas se torna regular – como se descobre ao final, graças ao engenhoso mecanismo da invenção de Morel, acionado a partir da maré cheia --, o narrador-personagem busca o contato com elas, especialmente a bela Faustine, mas todo seu esforço se dá em vão: o narrador, então, entra numa espiral de desorientações espaço-temporais, que o faz duvidar de seu próprio olhar. Aqui, temos outro limitante ao mundo ficcional: a percepção espaço-temporal do narrador-personagem e, no limite – a narrativa deixa isso evidente ao final --, seu próprio corpo.

Imagem 3 - Cartografia da ilha misteriosa



(Ilustração de Norah Borges para a primeira edição de *La invención de Morel*, disponível na edição em inglês do *New York Review Books Classics*).

Assim, o olhar como a percepção do mundo e das pessoas a nossa volta é problematizado; neste sentido, argumento, Bioy Casares lança mão de uma rede de olhares

que não se cruzam⁷⁸ até que se ultrapasse os limites do próprio mundo percebido, mediante a experiência da simultaneidade da cinematografia. Essa rede é composta por alguns olhares: i) o olhar do narrador-personagem, que guia os olhos do leitor; ii) o olhar de Morel que busca concretizar sua “*fantasía sentimental*” (BIOY CASARES, 1975, p.101) de passar a eternidade ao lado da mulher que ama; iii) o olhar de Faustine a contemplar o pôr-do-sol; iv) o olhar da máquina de Morel que, conforme apreende a imagem do ser, o faz fenecer; e, finalmente, v) o olhar anônimo do leitor/espectador do relato/gravação do narrador-personagem.

Essa rede de olhares⁷⁹ conforma inúmeras significações dentro do espaço da narrativa: a eternidade como uma visão; a ambiguidade entre planos (real/virtual) a partir da percepção visual; o olhar do “outro” como imprescindível; a presença virtual de um olhar anônimo como possibilidade concreta; o poder de uma visão particular potencializada pelos meios técnicos; o paradoxo da imagem copiada que sobrevive enquanto o original se degrada. Ainda poderiam ser acrescentadas outras.

3.3 A INSULARIDADE DE LA INVENCIÓN DE MOREL

Pelo fato da narrativa ser feita *in media res* e na primeira pessoa do singular, não somos apresentados ao protagonista de antemão; é ele quem nos fala, quem conta sua história de fugitivo da justiça política da Venezuela e, portanto, é a primeira personagem que aparece. A partir de um vendedor de tapetes (Dalmacio Ombrieli) com contatos na máfia italiana, o narrador-personagem é incentivado a rumar para aquela ilha deserta:

[Ombrieli] – Para un perseguido, para usted, solo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla. Gente blanca estuvo construyendo, en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas.

Lo interrumpí; quería su ayuda para el viaje. El mercader siguió:

-- Ni los piratas chinos, ni el barco pintado de blanco del Instituto Rockefeller la tocan. Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro. Caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas de los ojos, y el

⁷⁸ Não seria este o caso de quando olhamos uma fotografia ou um filme? Aqueles olhos que encaramos tão vivos, mas insistem em nos ignorar.

⁷⁹ Além da rede de olhares, também figura no romance de Bioy Casares uma rede de sons: i) duas músicas (“Valencia”, composta por José Padilla em 1927; e “Tea for Two”, composta por Vincent Youmans com letras de Irving Caesar em 1924) são repetidamente reproduzidas por um “fonógrafo poderosísimo” (BIOY CASARES, 1975, p. 20); ii) os sons da natureza insular (em especial o ruído do mar e do vento); iii) as conversas gravadas pela máquina de Morel; e iv) os ecos produzidos pelos passos do narrador-personagem – na ocasião em que ele explora a parte subterrânea do “Museu” (:31-32).

cuerpo vive ocho, quince días. Los tripulantes de un vapor que había fondeado en la isla estaban despellejados, calvos, sin uñas –todos muertos–, cuando los encontró el crucero japonés *Namura*. El vapor fue hundido a cañonazos (BIOY CASARES, 1975, pp.18-19).

As informações e os nomes próprios que Ombrieli comunica ao narrador são mobilizados para assegurar que a ilha existe no tempo e no espaço. Assim, o leitor conforma os eventos narrados como ocorridos depois do ano de 1924, em alguma ilha cuja inacessibilidade se deve mais as barreiras de corais que a circundam e aos rumores de certa doença misteriosa, do que a uma distância física entre a ilha e o resto do mundo (pois, os japoneses passaram perto dela com seu navio *Namura*).

O narrador, na tentativa de dotar seu relato de verossimilhança, afirma que a ilha se chama *Villings* e que pertence ao arquipélago de *Las Ellice*, mas há uma nota de um editor fictício desmentindo tal informação: “*Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice –o de las lagunas– son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral (N. del E.)*” (BIOY CASARES, 1975, p.22). A intervenção do editor fictício, segundo Alonso-Collada (2012, p.139), provoca um efeito de indeterminação espacial, o que reforça a impossibilidade de se conhecer a verdade, a origem do mistério.

A ilha de *Morel*, desta vez, é um lugar fora do espaço; ou, como propõe Martínez (2015b), uma “heterotopia”. A partir dos conceitos de “cronotopo” de Mikhail Bakhtin, e “heterotopia”, de Michel Foucault, Martínez (2015b) propõe uma chave de leitura cujo foco é o inquietante efeito de simultaneidade:

Como se sabe en la isla hay una dimensión fantasmal o virtual producida por la máquina inventada por Morel, que va a producir una superposición de situaciones y acciones temporales que el narrador descubre y se convierte para él en un fenómeno desconcertante. El espacio de esa pequeña isla y el tiempo tienen un extraño efecto de simultaneidad, el tiempo percibido es una conjunción de todos los tiempos (MARTÍNEZ, 2015b, p.104).

Na base desse efeito estão a topologia do lugar e a máquina de Morel, que projeta imagens por toda a ilha. Desta forma, o território insular da narrativa é fechado para o mundo, mas abriga em si estes estranhos personagens⁸⁰ cuja aparição inexplicável desencadeia o enigma inicial da trama. Assim, no cenário insular de *La invención de Morel*, o espaço e o

⁸⁰ Que, na descrição do narrador, formam um grupo de *veranistas* (BIOY CASARES, 1975, p.19): Faustine, Morel, Haynes, Dora, Alec, Irene, Jane Gray e Stoever.

tempo não oferecem pontos estáveis para o narrador-personagem em sua aventura; ao contrário, em sua perspectiva, o espaço é atravessado por temporalidades distintas.

Essa sobreposição de temporalidades num mesmo espaço, provocado pelo aparato técnico de Morel, surge como um desvio imprevisto em relação ao seu projeto de eternidade. O cientista Morel⁸¹ tinha como sua intenção criar, a partir de meios técnicos, um “paraíso particular” para si e seus amigos. Esse paraíso consistia na esperança de que a vida fosse eternizada através das imagens captadas e projetadas a partir de seu invento:

[As aspas marcam a fala de Morel] “Ha llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones – físicas, morales-- para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente –aunque mañana nos vayamos—repetiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos.” (BIOY CASARES, 1975, p.115)

Morel, personagem aparentemente antagonista⁸², buscou com sua máquina reproduzir indefinidamente um período de tempo (uma semana), respeitando o encadeamento linear dos acontecimentos. Como escondeu o fato dos outros, somente ele sabia que estaria sendo gravado, portanto, buscou conquistar o coração de Faustine enquanto a moça relutava. Quase ao final do experimento, ele decidiu abrir o jogo para os seus amigos e revelou que a máquina podia apresentar revezes parciais – a morte dos seres gravados --, isso provocou a indignação de seus amigos.

O protagonista, após observar a gravação de Morel, registra que sua invenção poderia ser melhorada:

Asombra que el invento haya engañado al inventor. Yo también creí que las imágenes vivían; pero nuestra situación no era la misma: Morel había imaginado todo; había presenciado y había conducido el desarrollo de su obra; yo la enfrenté concluida, funcionando. [...]. Sin embargo, me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan [...]. Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia,

⁸¹ O nome Morel, bem como o espaço insular e as experiências científicas de *La invención de Morel*, fazem alusão ao romance *The island of dr. Moreau*, de Herbert George Wells (1896).

⁸² Pois aparece, no início da narrativa, como um obstáculo ao desejo do protagonista de conquistar Faustine.

paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas (BIOY CASARES, 1975, pp.122-124).

Ao final, decide ele mesmo se gravar atuando ao lado da imagem de Faustine. Essa eternidade, fundada no abismo entre seres de tempos incomunicáveis, acrescenta uma nova camada ao eterno retorno, onde imagens de tempos diferentes convivem lado a lado. E, graças à diferença entre planos (real e virtual), o narrador inicia um desvirtuamento do projeto original, mediante o processo de montagem, que culmina num novo eterno retorno – só que, desta vez, já antecipando a presença de um terceiro olhar, o olhar anônimo do leitor/espectador que achar seu relato/filme.

A doença misteriosa, a falta de informações precisas sobre o lugar e, a aparição súbita de pessoas com hábitos inexplicáveis; tudo isso produz o mistério na trama, que é acentuado a partir de alguns recursos que dotam o relato do narrador de verossimilhança. Desta forma, na narrativa em questão, Bioy Casares empreende um jogo entre o verossímil e o impossível. Esse jogo se mantém em tensão graças aos recursos caros à literatura fantástica rio-platense que, como já exposto no capítulo anterior, trabalha com o aspecto visual a partir das inovações técnicas e do discurso científico.

3.4 A EXPERIÊNCIA DA SIMULTANEIDADE E A CONSTRUÇÃO DA ETERNIDADE

Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal —lo cual nos afantasma incómodamente. No basta con el disco gramofónico de Berliner o con el perspicuo cinematógrafo, meras imágenes de imágenes, ídolos de otros ídolos. La eternidad es una más copiosa invención.

Jorge Luis Borges, “*Historia de la eternidad*”, 1974.

Conforme a perspectiva de Walter Benjamin (1985), a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica perde seu estatuto de objeto singular, que a dotava de uma aura especial. A obra de arte clássica estava inserida num contexto particular, no aqui e agora de sua existência no mundo. Com o advento das técnicas de reprodução em massa, a separação

entre a cópia e o original deixa de fazer sentido: o cinema se baseia inteiramente na superação daquela diferença, graças ao aspecto técnico de sua produção.

A obra de arte no século XX, para Hauser (1993), nasce sob o signo do cinema, cuja estética da montagem tem sido estudada em várias interfaces, uma delas com a história da arte. Nesta perspectiva, o trabalho de Raul Antelo é esclarecedor:

Giorgio Agamben, que define o homem como o animal que vai ao cinema, tem analisado as imagens-movimento como o motor de uma teoria recursiva da história, construída a partir das imagens dialéticas de Benjamin. Graças a elas, compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Isto é, de *nonsense*, de equívocos. [...] Borges, Warburg e, em sua esteira, Benjamin ou Agamben, nos propõem, através do trabalho das imagens, um modelo cultural da história que tem muito mais a ver com o inconsciente histórico e com a sobrevivência de certas formas expressivas. Trata-se de um modelo que toma distância em relação ao esquema narrativo pautado por começo e recomeço, progresso e declínio, nascimento e decadência, a partir do qual sempre se retirou um mecanismo linear para explicar as influências e os modos de transmissão cultural (ANTELO, 2004, pp.9-10).

Como já exposto no capítulo anterior,⁸³ o aspecto técnico do cinema proporciona a experiência da simultaneidade entre acontecimentos separados no espaço e no tempo, provocando no espectador um estado de suspensão diante daquelas categorias (HAUSER, 1993). Desta maneira, a relação estabelecida entre as imagens cinematográficas e o espectador se baseia na simultaneidade, na justaposição de planos que fogem à seta do tempo e desdobram o presente indefinidamente. O cinema, nesta perspectiva, permite um vislumbre da eternidade não como a sucessão infinita do tempo, mas como a saída ao sucessivo através da simultaneidade. E é nessa possibilidade que residiria seu poder estético, isto é, a força de suas imagens.

O problema do sucessivo na construção da eternidade é explorado por Borges em seu ensaio “Historia de la eternidad” (1936). Nele, o argentino faz uma leitura da eternidade platônica e da eternidade cristã, e chega à conclusão de que o modelo para a eternidade vem da saudade:

En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; *los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente*. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad. (BORGES, 1974, p.365, meu itálico).

⁸³ Cf. o tópico: “2.2.3 O aspecto visual na vertente cientificista do fantástico rio-platense: de Holmberg até Bioy Casares”.

Deste modo, como propõe Borges (1974, p.351), a eternidade pode ser vista como um artifício esplêndido, já que pode nos libertar, ao menos fugazmente, “*de la intolerable opresión de lo sucesivo*”.

Para Foucault (2013, pp.7-8), o corpo é o signo do sucessivo e, portanto, *topia* implacável: “todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho (...). Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado”. O grande mito da alma, argumenta Foucault (2013, p.9), é talvez a mais possante das utopias ocidentais pelas quais apagamos a “triste topologia do corpo”:

A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa. Nele se aloja, certamente, mas sabe bem dele escapar: escapa para ver as coisas através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro. Minha alma é bela, é pura, é branca; e, se meu corpo lamacento - de todo modo não muito limpo - vier a sujá-la, haverá sempre uma virtude, haverá uma potência, haverá mil gestos sagrados que a restabelecerão na sua pureza primeira. Minha alma durará muito tempo e mais que muito tempo, quando meu corpo vier a apodrecer. Viva minha alma! É meu corpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvel, tépido, viçoso; é meu corpo liso, castrado, arredondado como uma bolha de sabão.

Portanto, a utopia primeira seria a do corpo incorporal (FOUCAULT, 2013, p.8). Ora, a utopia do cientista que dá nome ao romance de Bioy Casares parece ligada àquele grande mito da alma, já que, mediante sua máquina, há um processo de metamorfose do corpo em imagem, que termina por apagar todas as suas particularidades. O narrador-protagonista, após se gravar com o aparato técnico de Morel, observa a degradação de seu corpo: “*Frente al biombo de espejos, supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado. Las fuerzas disminuyen. En cuanto al dolor, tengo una impresión absurda: me parece que aumenta, pero que lo siento menos*” (BIOY CASARES, 1975, p.153).

Esse processo de degradação corporal seria um [d]efeito terrível da exposição à máquina de Morel. Todavia, após os testes preliminares de seu invento, Morel chegou à conclusão de que a máquina não estaria apenas copiando as imagens dos seres; mas, na verdade, estaria transferindo a alma das pessoas para este novo invólucro, este novo corpo incorporal, a imagem:

[Morel]“¿No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave? ¿Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos, ¿cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas: ¿Adónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda

nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?!

“La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores (BIOY CASARES, 1975, p.108, meu itálico).

Para o corpo, o sucessivo: as leis postuladas pela física clássica e as limitações materiais; já para a alma, o eterno, o irrestrito e o ilimitado. O corpo acompanha a direção do tempo, do passado ao futuro; esta crença metafísica cuja inversão, propõe Borges (1974), também seria igualmente verossímil e inverificável. A eternidade enquanto um problema metafísico também parece ter interessado Bioy Casares, e seu romance *La invención de Morel* reflete um pouco disso: o corpo num espaço-tempo finito e linear se converte em eterno retorno da imagem. Toda a esperança do narrador-protagonista é depositada no destino das imagens, como a única maneira de escapar de sua *topia* implacável.

A máquina de Morel, portanto, aparece como uma resposta aos anseios do homem diante do fenômeno da morte. Freud em seu ensaio “O estranho” (1996, p.153) defende que somos conservadores em relação à morte: o medo da morte continua tão intenso em nós como nos primórdios, e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação, causando o sentimento de estranheza (*unheimlich*). A ciência nada explicou sobre o tema, prossegue Freud (1996), e nossa relação com os mortos foi reduzida a um sentimento unilateral de piedade.

Então, graças à técnica e a ciência materializadas na máquina de Morel, a vida se transforma nestas imagens, que aparecem como portadoras do eterno e do único, simbolizando a superação do homem diante da morte. O que nos remete ao mito de Prometeu e à ambiguidade da *tékhne*. Cito um trecho da introdução de Paulo Pinheiro à *Poética* de Aristóteles:

Originalmente, a *tékhne* é a atividade que permitiu a distinção entre o homem e o animal selvagem [...]. Todos, homens e animais sem *lógos*, destinam-se à morte e estão submetidos à temporalidade. A *tékhne* foi tomada como uma atividade divina que só veio a pertencer aos homens após o roubo cometido por Prometeu, o benfeitor das criaturas indefesas e limitadas que sobrevivem em um ambiente hostil e selvagem. Foram essas criaturas indefesas que receberam, das mãos do deus, o fogo e as habilidades técnicas necessárias ao uso do fogo. A *tékhne* seria, portanto, a condição primeira para o desenvolvimento de uma civilização ou mesmo de uma “humanidade”. E se levarmos em consideração o que diz Ésquilo em seu *Prometeu Acorrentado* (v. 252), os homens teriam recebido, junto com o fogo e a capacitação técnica, as “cegas esperanças” (*typhlās elpidas*), que lhes permitiriam não conhecer a sua inexorável condição. Assim, a racionalidade das operações técnicas ou artísticas levaria o homem a um território de idealizações que, paradoxalmente, o conduziria ao desconhecimento da morte, pois sem esse “desconhecimento” eles não seriam capazes de suportar o peso da própria existência. A *tékhne* seria então um *phármakos* – um remédio, mas também um veneno --, que caracterizaria a própria

condição humana, pois ao mesmo tempo em que capacitaria o homem para a vida num ambiente hostil e selvagem, o faria esquecer a sua própria condição, em proveito de uma idealização técnica, ou seja, em proveito da idealização de um procedimento que se prestaria à repetição, à imitação, à cópia, à simulação e, de um modo geral, a todos os termos que acrescentariam sentido à noção grega de *mimesis* (PINHEIRO, 2017, pp.12-13).

A ambivalência da *tékhne*, segundo as ideias benjaminianas, parece ter persistido através das imagens, onde a nova tradição se anuncia como a ruptura do tradicional a partir de meios técnicos. Quando Benjamin nos diz que uma obra de arte perde sua “aura” na era da reprodutibilidade técnica, isto implica uma ruptura com a ideia de originalidade e de autenticidade, antigos critérios de avaliação estética das belas artes. Com a perda da aura do original, o estatuto de cópia é alterado:

Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade (BENJAMIN, 1985, p.101).

Do paradoxo da cópia que substitui o original, chega-se ao paradoxo das imagens, que parecem encarnar o único e o eterno apesar de elas mesmas serem produtos de processos técnicos que estão fundados no transitório e no reprodutível.

3.5 A ETERNIDADE EM LA INVENCION DE MOREL

No romance *La invención de Morel*, a eternidade deriva da repetição das mesmas cenas, como em um filme que entra num ciclo indefinidamente⁸⁴. Trata-se do retorno do mesmo: sete dias de gravação que se repetem para sempre. O período de sete dias, para além de sua simbologia cristã, indica uma distância temporal entre dois pontos (segunda-feira e domingo, p. ex.); portanto, apresenta uma temporalidade linear que acumula o tempo em seu bojo. Todo o tempo acumulado vai ficando para trás, no passado; e o presente se torna um

⁸⁴ Um filme que, como se dizia até pouco tempo atrás (quando as fitas VHS ainda gozavam de algum prestígio), se “rebobina” de forma automática.

ideal inalcançável, pois é fugaz. Este modelo cronológico tem guiado a historiografia moderna⁸⁵ em sua tarefa de atribuir sentido ao passado.

Contudo, ao gravar aquele período de tempo e reproduzi-lo indefinidamente, a máquina de Morel acaba criando uma nova temporalidade: o eterno retorno⁸⁶. Esta eternidade, que é a eternidade das imagens copiadas, só é conhecida pelo narrador-personagem quando ele observa, atônito, que os gestos e as conversas das pessoas que apareceram na ilha se repetem: “*Con lentitud en mi consciencia, puntuales en la realidad, las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo [Morel] coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno*” (BIOY CASARES, 1975, p.62). Atroz para o narrador que estava apaixonado pela (imagem de) Faustine e desconhecia a verdade sobre aquele grupo de pessoas com hábitos inexplicáveis.

Somente quando o mistério inicial é solucionado que o narrador-personagem muda de opinião quanto ao eterno retorno:

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores [...].
Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía irreparablemente casual. Los propósitos de enmienda son vanos: yo no tengo próxima vez, cada momento es único, distinto, y muchos se pierden en los descuidos. Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera).
Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos (BIOY CASARES, 1975, pp.127-128).

Aqui há uma virada na trama, o narrador entende que a diferença entre sua percepção e a das pessoas gravadas se deve ao invento de Morel, que subverte a temporalidade linear com o eterno retorno das imagens. É graças a essa diferença entre planos que o narrador decide entrar no círculo das imagens, para compartilhar com Faustine de um mesmo destino: o que acontecer com a imagem de Faustine irá ocorrer com sua própria imagem; assim, estarão juntos eternamente.

⁸⁵ De Aby Walburg e, depois, Walter Benjamin com suas teses sobre o conceito de história, este modelo historiográfico de acumulação de fatos acabados é colocado em xeque. Mais recentemente, estudiosos como Raul Antelo, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, dentre outros, propõem uma interface da história com a estética do cinema como um modelo mais adequado para se pensar as relações entre o passado e o presente.

⁸⁶ O eterno retorno nietzschiano, afora estar sob o signo da circularidade, não compartilha outras características com o eterno retorno de *Morel* – que é, sobretudo, paralisante e teleológico. Isso porque o filósofo alemão estava interessado em se contrapor a qualquer pensamento que atribua uma finalidade ao mundo – como o platonismo e o progresso do positivismo; para Nietzsche (*A vontade de poder*. Ed. Contraponto, 2008), o mundo seria como um mar de forças que exhibe uma capacidade de infinita reconfiguração de suas formas e situações.

Ao concretizar sua fantasia sentimental, o narrador acrescenta uma nova camada ao eterno retorno de Morel: a experiência da simultaneidade do cinema, que toma como base de sua intervenção a montagem, recurso de edição que une acontecimentos separados no espaço-tempo, criando um efeito de totalidade que seria irrealizável de outra forma. Nas palavras do cineasta e teórico Eisenstein (2002, p.14): “dois pedaços de filme, de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”.

A inferência a partir da justaposição de dois objetos é, segundo o cineasta russo (EISENSTEIN, 2002, p.16), um fenômeno amplamente difundido. A relação filme-espectador está aí incorporada, na medida em que a plateia cinematográfica realiza aquela inferência tendo como material a justaposição de vários pedaços de filme colados. Com a exibição do filme, os olhares anônimos da plateia tomam as imagens como algo acabado e dotado de continuidade, isto é, o resultado, e não cada elemento considerado isoladamente. Da mesma maneira, o narrador de *Morel* dá início ao processo de montagem quando justapõe sua imagem às imagens gravadas anteriormente por Morel, com o intuito de simular uma relação com Faustine:

Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar.

[...] Cambié los discos; las máquinas proyectarán la nueva semana, eternamente.

Una molesta consciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene –como creo-- los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad (BIOY CASARES, 1975, pp.150-152).

Imagem 4 - O narrador observa Faustine dormindo



(Ilustração de Norah Borges para a primeira edição de *La invención de Morel*, disponível na edição em inglês do *New York Review Books Classics*).

A interface com a cinematografia, em *Morel*, além de inspirar a descrição do escritor a partir de planos abertos e outros recursos filmicos (cf. o tópico **1.3.2 *La invención de Morel: o fantástico renovado***), também se baseia na força de suas imagens: a esperança do narrador, ao final, é a de que o leitor/espectador de seu relato/filme junte as presenças separadas de sua imagem e de Faustine. Ou seja, a esperança é creditada ao olhar anônimo das plateias que lotam as salas de exibição dos cinemas.

3.6 A CARÊNCIA DO OLHAR

Portanto, para além do mistério inicial da trama, a potência da problemática do olhar não diminui. Ao contrário, com a solução do mistério das imagens, a percepção que o protagonista tem sobre a realidade se torna mais opaca: a explicação lógica para os fatos inverossímeis, que deleitam os leitores dos romances policiais, não satisfaz o narrador de *La invención de Morel*, que se torna melancólico ao crer que “a menina de seus olhos” Faustine provavelmente estaria morta. O olhar de Faustine se transforma, ao longo da narrativa, num emblema da esperança do narrador, e é emoldurado por ele assim:

En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales han de haber dorado su piel; por los ojos, el pelo negro, el busto, parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables (BIOY CASARES, 1975, p.32).⁸⁷

Logo, contra as expectativas iniciais registradas pelo punho do próprio narrador,⁸⁸ esse decide que sobreviver em seu corpo, naquela ilha que se tornou sua realidade, já não faz mais sentido sem essa esperança que a imagem de Faustine o transmitia. Conforme o mesmo narrador escreveu após ver pela primeira vez Faustine: “*Pero esa mujer me ha dado una esperanza. Debo temer las esperanzas*” (BIOY CASARES, 1975, p.33). Esperança de ser olhado um instante por ela e conseguir a ajuda que se obtêm pelos amigos, pelas namoradas e pela família; só que o narrador, desconfiado de todos, teme que a mulher-dos-panos esteja lá justamente para o capturar, como uma armadilha elaborada pelos “pescadores” e pelo “tenista barbudo” (Morel) (*id.*).

⁸⁷ A descrição de Faustine lembra àquela da personagem Carmen, da novela homônima de Prosper Mérimée, cujo olhar oblíquo teria inspirado uma série de outros olhares (como o de Capitu): “A minha cigana não podia aspirar a tantas perfeições. Sua pele, aliás perfeitamente lisa, muito se aproximava do tom de cobre. Seus olhos eram oblíquos, mas admiravelmente fendidos; [...]. Os cabelos, talvez um pouco espessos, eram negros, com reflexos azuis como a asa de um corvo, longos, luzidios. [...] Era uma beleza estranha e selvagem [...]. Os olhos, sobretudo, tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e bravia que não encontrei depois em nenhum olhar humano. Olho de cigano, olho de lobo, é um ditado espanhol que denota boa observação” (MÉRIMÉE, 2015, p.392).

⁸⁸ Seu objetivo inicial seria o de lutar pela sua liberdade, de deixar registrado seu testemunho do “adverso milagre” (a aparição daquelas pessoas na ilha), e escrever dois ensaios onde atacaria a burocracia que parece brotar de qualquer agrupamento de homens (BIOY CASARES, 1975, pp.17-18).

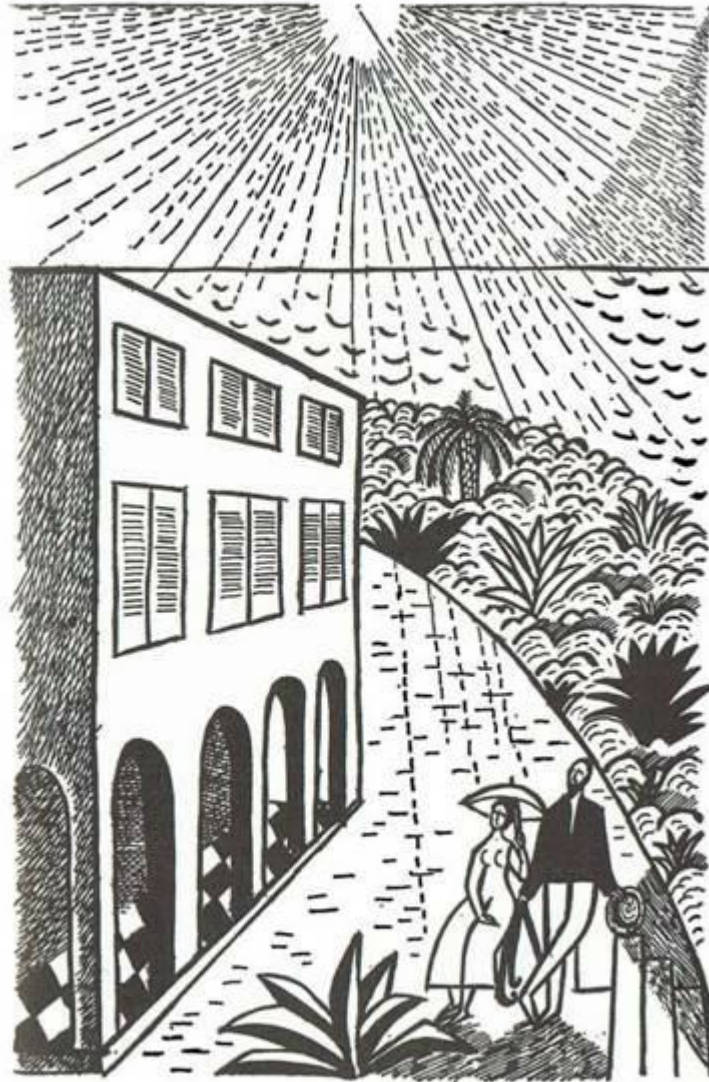
Essa tensão, situada a partir da percepção do narrador, acentua a paradoxal condição de fugitivo que alimenta expectativas em relação aos outros. A dependência dos outros surge para o narrador, inicialmente, sob a forma de restaurar as benesses do convívio humano: superar a mera sobrevivência ao ambiente selvagem em direção à alegria indiferente daquela gente, que parece se importar apenas com a própria esfera de sociabilidade daquela ocasião.⁸⁹ Se, por um lado, o grupo de veranistas irritou o narrador com as melodias de um fonógrafo; por outro, a aparente incompatibilidade entre festa e sobrevivência o revelou, talvez, uma inocência inesperada. O narrador-fugitivo registra, em seu diário, a perplexidade causada pelo comportamento daquela gente:

Quién sabe por qué destino de condenado a muerte los miro, inevitablemente, a todas horas. Bailan entre los pajonales de la colina, rico en víboras. Son inconscientes enemigos, que, para oír *Valencia* y *Té para dos* – un fonógrafo poderosísimo los ha impuesto al ruido del viento y del mar – me privan de todo lo que me ha costado tanto trabajo y es indispensable para no morir, me arrinconan contra el mar en pantanos deletéreos (BIOY CASARES, 1975, p.20).

Neste sentido, a paixão do narrador pela mulher que, todas as tardes, senta num rochedo e observa o pôr-do-sol, é emblemática: ele se apaixona por ela, mas também pelo ideal que ela representa a ele. Sua indiferença a ele o deixa desarmado: se desespera tentando entrar em seu círculo de indiferença; sente ciúmes de Morel que conversa com ela; registra, amargurado, que formam um belo casal tal como aqueles dos cartões postais bregas.

⁸⁹ Mas, conforme a trama se desenvolve, a dependência dos outros se torna uma dependência do olhar de Faustine; e, ao final, é do olhar anônimo de um possível leitor/espectador que o narrador parece depender. Este direcionamento do olhar ao outro, argumento, se ampara na subversão da percepção que o narrador tem do mundo que o rodeia.

Imagem 5 - Faustine e Morel passeando juntos



(Ilustração de Norah Borges para a primeira edição de *La invención de Morel*, disponível na edição em inglês do *New York Review Books Classics*).

Assim, a percepção do mundo ao seu redor se deteriora conforme às aparições daqueles “*héros del snobismo*” (BIOY CASARES, 1975, p.39), se tornam cada vez mais frequentes, pois coincidem com o maior fluxo do regime de marés; com efeito, aos poucos, a fronteira entre o seu mundo e o mundo daquela gente se torna problemática. E, deste modo, o ponto de convergência -- que representa a superação de um estado inicial de percepção a outro

– é revelado com a solução do mistério inicial: há esta máquina que permite a confluência de mundos contíguos.

Portanto, o olhar do narrador incide sobre aquelas pessoas de hábitos festeiros, que se mostram indiferentes a ele e às condições insalubres da ilha. Daquele grupo, o narrador observa atentamente duas pessoas, a *hermosa* Faustine e o *horroso tenista* Morel⁹⁰, já que parece acreditar que o último estava apaixonado por Faustine. A relação entre o observador (narrador) e os observados (Faustine, Morel e os outros do grupo) é subvertida graças à impossibilidade de eles “responderem” ao olhar do narrador.

Aqui, as ideias de Mikhail Bakhtin sobre o papel da percepção visual na inter-relação “eu-outro” são esclarecedoras. Bakhtin (2011, p.21) parte da ideia de que, entre dois indivíduos há um horizonte que excede a visão, configurando uma distância:

Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.

Esse excedente da visão e do conhecimento, argumenta o autor, está presente em face de qualquer outro indivíduo. Isso revela a singularidade do indivíduo, que se constrói em face do outro. Desta relação “eu-outro” é correlativa uma certa carência, “porque o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê” (BAKHTIN, 2011, p. 22).

Em *La Invención de Morel* o protagonista estabelece uma relação afetiva com um “outro” (a imagem de Faustine), que o faz reavaliar sua condição de fugitivo-condenado:

Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible. Tal vez toda esa higiene de no esperar sea un poco ridícula. No esperar de la vida, para no arriesgarla; darse por muerto, para no morir. De pronto esto me ha parecido un letargo espantoso, inquietísimo; quiero que se acabe. Después de la fuga, después de haber vivido no atendiendo a un cansacio que me destruía, logré la calma; mis decisiones tal vez me devuelvan a ese pasado o a los jueces; los prefiero a este largo purgatorio (BIOY CASARES, 1975, p.40).

Ele, então, persiste na observação atenta de Faustine e do horizonte que excede a visão dela: “*Yo había escalado con urgencia las piedras. La vi: el pañuelo de colores, las manos*

⁹⁰ O narrador descreve Morel assim: “Es muy alto. Llevaba un saco de tenis, granate, demasiado amplio, unos pantalones blancos y unos zapatos blancos y amarillos, desmesurados. La barba parecía postiza. La piel es femenina, cerosa, marmórea en las sienas. Los ojos son oscuros; los dientes, abominables. Habla despacio, abriendo mucho la boca, chica, redonda, vocalizando infantilmente, enseñando una lengua chica, redonda, carmesí, pegada siempre a los dientes inferiores [...]” (BIOY CASARES, 1975, p.55).

cruzadas sobre una rodilla, su mirada, aumentando el mundo. Mi respiración se volvió irreprimible. Los peñascos, el mar, parecían trémulos” (BIOY CASARES, 1975, p.42).

Contudo, o observador não é observado:

[...] Ya hace tanto tiempo que [Faustine] no me ve... Creo que voy a matarla o enloquecer, si continúa. Por momentos pienso que la insalubridad extraordinaria de la parte sur de esta isla ha de haberme vuelto invisible. Sería una ventaja: podría raptar a Faustine sin ningún peligro... (BIOY CASARES, 1975, p.58).

Ao desejar ser olhado, o narrador busca não só uma integração com aquela presença emblemática que observa o pôr-do-sol: ele busca uma integração ao ambiente em sua totalidade, um desejo de “respirar a aura” daquela cena, vivenciar o aqui e o agora de sua existência (BENJAMIN, 1985, p.170); em suma, desejo de ter uma experiência “autêntica”, impossibilitada pela repetição indefinida das mesmas situações, fruto da arte técnica de Morel.

Assim, o narrador vai dirigir todas as suas ações visando superar este desencontro de olhares: i) ele deseja chamar a atenção de Faustine com um jardim em sua homenagem (BIOY CASARES, 1975, p.47); ii) gritando para ela (:64-65); iii) procurando por ela (:70); iv) e, finalmente, se gravando ao lado de sua imagem (:150-151).

A máquina de Morel, então, é ressignificada pelo narrador, que a vê como o único meio possível de mediar seu tão esperado encontro com Faustine: dada a impossibilidade dela o *olhar*, aquele se contenta em *ser visto* com ela por um olhar anônimo simbolizado pela figura do espectador/leitor: “*La verdadera ventaja de mi solución es que hace de la muerte el requisito y la garantía de la eterna contemplación de Faustine*” (BIOY CASARES, 1975, p.150).

Assim, o narrador deixa para trás seu relato textual e, também, decide se gravar interagindo com o plano virtual das imagens gravadas, de modo a simular uma relação de afeto com Faustine:

Aun veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. *Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos.* De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio (BIOY CASARES, p.155, meu grifo).

Conforme se grava, o narrador dá início ao processo de metamorfose em que seu corpo (original) fenece para sua imagem (cópia) persistir numa visão eterna – onde estará com Faustine. E é em “*frente al biombo de espejos*” que o narrador observa a própria

transformação corporal decorrente da exposição à máquina de Morel: “*supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado*” (BIOY CASARES, 1975:152).

Aos poucos o homem-ilha fugitivo (todo homem é uma ilha), que colocou seu informe sob a divisa *Ostinato Rigore*⁹¹ (1975:22), se converte em sua imagem gravada, como que adotando o lema: “Nenhum homem é uma ilha/ isolado em si mesmo;”. Este famoso trecho do poema em prosa de John Donne (Meditação 17) parece refletir o tom do narrador no epílogo da obra de Bioy Casares (1975:155):

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el ciclo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.

Aquela metamorfose do narrador, além de implicar a morte do corpo físico e assegurar a presença do duplo, simboliza a própria transformação que ele sofreu ao longo da narrativa: de náufrago que busca a sobrevivência física a um apaixonado que abraça a ideia da própria morte na esperança de compartilhar uma eternidade virtual com Faustine. O final da narrativa toca o próprio início dando sentido ao testemunho do narrador: “*Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro*” (:17); não qualquer tipo de *milagro*: um “*milagro adverso*” (*id.*) que reuniu as “*presencias disgregadas*” (:155) através do olhar anônimo do leitor/espectador.

3.7 A INTERTEXTUALIDADE COMO PRESENÇA ESPECTRAL

O eterno retorno das imagens, conforme exposto, é um tipo de eternidade fundada na experiência da simultaneidade. Na narrativa em questão, a descontinuidade entre o plano do narrador-protagonista e o plano virtual das imagens, é subvertida a partir da montagem realizada pelo narrador, ressignificando a máquina de Morel. Além desta forma de retorno do passado no presente, explicitada no nível do enredo, a obra aqui analisada apresenta outra forma de reverter a direção do tempo: a intertextualidade.

Como uma antologia, a ficção de Bioy Casares opera uma seleção e inclusão de referências literárias, que são articuladas na trama, acrescentando novas camadas ao aproximar outros tecidos narrativos de si. Esse movimento da intertextualidade perfaz uma

⁹¹ *Ostinato Rigore* que quer dizer “obstinado rigor”, trata-se de um lema ou divisa de Leonardo Da Vinci. Implica a aplicação da razão em qualquer matéria de conhecimento (de si ou dos outros, ou do mundo).

dobra no tecido da linguagem, que a faz voltar para dentro de si, num processo que não tem limites.

O retorno do passado no presente sob a forma do espectro cobrando algo dos vivos, argumenta Leyla Perrone-Moysés (2016), se tornou tema literário recorrente no final do século XX:

As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado. A ironia, traço igualmente característico da ficção contemporânea, também não poderia ser percebida sem a existência do termo anterior a que ela alude. (PERRONE-MOISÉS, 2016, §17.1).

O texto, palavra que deriva do têxtil, exhibe em sua etimologia esta vocação para a costura ou tecelagem de redes na linguagem. O intertexto é este elo entre duas expressões literárias que, conforme as articula, produz uma nova camada de significação que independe de qualquer relação mimética com o real. Desta maneira, a intertextualidade provoca distensões no tecido da linguagem, a faz dobrar sobre si mesma. Este dobrar-se sobre si mesma ganha vigor às custas da linearidade original, e cria uma profundidade inesperada que descobre em si mesma a potência do indefinido.

O labiríntico, na ficção borgiana, expressa esse jogo de espelhos que cria uma ilusão de profundidade neste espaço aberto pela linguagem. Neste sentido, Maurice Blanchot (2005, p.137), discutindo sobre o “infinito literário” em Borges, vai sinalizar na errância, isto é, no devir, a potência da linguagem em transformar o finito em infinito:

[...] do finito, que é, no entanto, fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir.

Se a experiência da literatura é próxima ao dos paradoxos e dos sofismas, como sugere Blanchot (2005, p.136), isso se deve ao desdobramento da linguagem sobre si mesma, que abre em si um espaço que poderia se distender indefinidamente. Assim, é o indefinido, tido

por Blanchot (2005, p.140) como a “essência do imaginário”, que impede, por toda a eternidade, que Aquiles alcance a tartaruga⁹².

Assim como a ficção borgiana, em Bioy Casares também haveria este processo de espelhamento da linguagem (LEONARDI, 2016). Na verdade, a relação entre o prefácio de Borges, em *La invención de Morel*, e a narrativa de Bioy Casares, pode ser interpretada como um de jogo de espelhos. Quando Borges discorre sobre o debate entre Stevenson e Ortega y Gasset, o argentino cita uma fala do crítico espanhol que se torna emblemática conforme lemos *La invención de Morel*:

José Ortega y Gasset –*La deshumanización del arte, 1935*-- trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que “es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior”, y en la 97, que esa invención “es prácticamente imposible” (BORGES in BIOY CASARES, 1975, p.11).

Conforme Borges exalta a condição de artifício da literatura e, ao mesmo tempo, elogia a obra de Bioy Casares, parece que há aí uma confluência entre a *invenção* de que fala Ortega y Gasset, o *artificio* de que fala Borges – inspirado pelas ideias de Stevenson --, e a própria *invenção* de Bioy Casares: todas elas, cada uma a seu modo, refletem a própria relação entre a linguagem e a literatura. Portanto, reside ali um jogo de espelhos semelhante ao da máquina de Morel: o mundo é colocado diante deste biombo de espelhos que é a linguagem, e o resultado são estas imagens cuja nitidez pode confundir nosso olhar.

Blanchot, no ensaio “O segredo do Golem”, discorre sobre *La invención de Morel* a partir da relação entre o leitor e a obra:

Sentimos que a obra na qual parece animar-se uma vida simbólica nos aproximará tanto mais do “fora” quanto mais nos deixarmos encerrar, profundamente, nela. Ela nos dirá o que não nos diz, contanto que não diga nada a não ser ela mesma, e só nos conduz alhures se nos leva a lugar nenhum, não abrindo, mas fechando as saídas, Esfinge sem segredo, para além da qual não há nada senão o deserto que ela porta em si mesma e transporta em nós.

O além da obra só é real na obra, é apenas a realidade própria da obra. A narrativa, por seus movimentos de caráter labiríntico, ou pela ruptura de nível que produz em sua substância, parece atraída para fora dela mesma por uma luz cujo reflexo acreditamos surpreender aqui e ali, mas essa atração que a deporta para um ponto infinitamente exterior é o movimento que a traz de volta a seu próprio segredo, a seu centro, em direção à intimidade a partir da qual ela sempre se gera e é seu próprio e eterno nascimento (BLANCHOT, 2005, pp.130-131).

⁹² Referência ao paradoxo de Aquiles, formulado por Zenão de Eléia, onde o princípio do movimento de Heráclito de Éfeso é colocado em questão a partir da velocidade de deslocamento de dois corpos (Aquiles e uma tartaruga): Aquiles, o mais rápido, nunca alcançaria a tartaruga numa corrida caso o animal largasse à sua frente, pois sempre haveria uma distância, por menor que seja, entre eles.

Esse processo de desdobramento infinito da linguagem, argumenta Michel Foucault (2009), seria possível graças ao parentesco que existe na palavra entre a morte, a continuidade ilimitada e a representação da linguagem para ela mesma, criando uma configuração de jogo de espelhos (isto é, a ilusão de profundidade ilimitada):

O infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem: mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito; diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites (FOUCAULT, 2009, p.48).

Assim, prossegue Foucault (2009), nossa linguagem alfabética abre ao falante o espaço da auto representação, onde a escrita vai significar não a coisa, mas a palavra; diferente de linguagens ideogramáticas onde é a coisa que é significada. Portanto,

[...] a obra de linguagem [alfabética] não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que é já a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena, e liberar o jorro de um murmúrio (FOUCAULT, 2009, p.49).

Deste modo, é aberto um espaço virtual na linguagem onde se esquiva da morte a partir de um movimento de reduplicação ininterrupta. Esse movimento, essa dobra originária provoca uma transgressão na ideia de tempo, posto que “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004, p.61).

A ficção bioycasareana da década de 1940, sobretudo em *La invención de Morel*, abre este espaço virtual dentro da própria linguagem a partir daquele movimento de reduplicação. O pesquisador e editor da obra de Bioy Casares, Daniel Martino, no primeiro volume das *Obras Completas de ABC*, nos detalha num dos anexos sobre a “complexa rede de referências literárias”⁹³ presente em *La invención de Morel*, cito um dentre vários exemplos: “p. 17, l. 12 *adverso milagre*. Borges [‘*H. G. Wells y sus parábolas*’. Sur, nº34, p.79, jul. 1937] chama Wells de ‘antigo narrador de atroz milagres’” (MARTINO, 2012, p.673). Acrescento um trecho retirado do próprio texto citado por Martino, de autoria de Borges: “*Este año, Wells ha*

⁹³ Sobre esta questão, a partir de uma perspectiva que foque a condição de “artifício” de *La invención de Morel*, cf. o estudo de Emilio Begel e Maria Luisa Gets, intitulado “La ‘perfección’ de *La invención de Morel*”, In: *Chasqui*, vol. 7, no. 3, (May, 1978), pp. 5-15. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/29739435>>. Acesso em: 25 Mar. 2019.

publicado dos libros. *El primero* —The Croquet Player— describe una región pestilencial de confusos pantanos en la que empiezan a ocurrir cosas abominables” (BORGES, 1974, p.275).

Ora, a descrição de Borges sobre a trama da obra de Wells poderia ser utilizada para descrever o cenário da narrativa de Bioy Casares: uma ilha que parece ser o foco de uma doença misteriosa (há uma alusão à *peste*); com uma região baixa caracterizada pelos *pântanos*; onde o ciclo de marés ativa um mecanismo que projeta imagens em todas as suas dimensões, causando confusão no narrador-personagem (de início, *abomináveis* para ele, já que se trata de um fugitivo da justiça de seu país).

Então, o que esta dupla aproximação de Bioy Casares a Wells, via Borges, que talvez faça parte daquele sistema de referências literárias descrito por Martino, pode nos dizer sobre a questão proposta (a problemática do olhar, presente em *La invención de Morel*, como chave de leitura)?

Primeiramente, é preciso sublinhar que há um consenso entre a crítica e o próprio Bioy Casares, no que diz respeito a inspiração que as ideias de Borges exerceram em sua produção intelectual, sobretudo em *La invención de Morel*. As mudanças entre a primeira e a edição definitiva daquela narrativa⁹⁴, segundo Martino (2012, p.672), demonstraria as mudanças na estética de Bioy Casares ao longo da década de 1940:

Em número e conteúdo, as variantes textuais entre as edições de *A invenção de Morel* de 1940 e de 1948 são notórias e significativas. Obra de transição entre estéticas, sua primeira versão procurou representar a ruptura definitiva com o passado vanguardista do autor. Assim o atestam a fé no relato fantástico-policial de matriz borgiana, a “máquina de relojoaria” de evidente artificiosidade, a deliberada verossimilhança genérica, a estrutura que entrecruza diversos pontos de vista e a complexa rede de referências literárias. Em 1948, com o autor já dono de um estilo próprio, inclinado a uma estética atenta ao registro do cotidiano, ao desenvolvimento psicológico dos personagens e à simplicidade expressiva, o romance – apesar, ou por causa, daquela *perfeição* que o prólogo de Borges lhe atribui – foi profundamente revisado, também em resposta a algumas críticas de detalhe quanto à verossimilhança interna de seus postulados. Atenuado no essencial, mereceu poucas variantes e alcançou sua forma quase definitiva ao ser reeditado em 1953.

Assim, a constelação de olhares presente no romance em questão, apresenta uma configuração em rede que reforça, ainda mais, seu caráter de *imaginación razonada* -- que tanto comentei ao longo deste trabalho. Portanto, a leitura desta obra de 1940, realizada quase

⁹⁴ A primeira publicação de “La invención de Morel” foi um fragmento publicado pela *Sur*, nº72, pp.43-71, set. 1940, que correspondia à 1ª edição de *La invención de Morel*, publicada pela *Losada* em 1940. A 2ª edição saiu pela *Sur* em 1948; a 3ª e a 4ª edições foram publicadas pela *Emecé*, respectivamente em 1953 e 1991.

oitenta anos depois, à luz de debates contemporâneos (como o proposto pelos teóricos da imagem), oferece como chave de leitura esta problemática do olhar que, ao que parece, não perdeu sua potência. Isso porque se há um eterno retorno gerado por alguma máquina, esta máquina é a linguagem e seu eterno retorno é a intertextualidade.

Nomes próprios, referências literárias e verossimilitudes são mobilizados numa rede textual que oculta seus desígnios, ao mesmo tempo em que nos leva para dentro dela mesma, oferecendo um percurso que começa sob a forma de um relato do personagem fictício, mas que ao final perfaz uma dobra que expõe seu caráter artificial de imagem. A cada leitura, vislumbramos a ilusão de eternidade do mundo das imagens, desejando adentrar em seu círculo de indiferença, nos aproximarmos de seus fantasmas. Em coro com o cientista Morel e com Walter Benjamin, não desejamos superar a morte concedendo às imagens novas auras, tornando-as portadoras do único e do eterno: acaso não compartilhamos do mesmo destino que as imagens?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro: [...] Aun veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio.

Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1975.

A partir da perspectiva adotada nesta dissertação, pode-se afirmar que o romance *La invención de Morel* exhibe uma “vocalização espectral” detectada no enredo, a partir das aparições que desafiam a compreensão do narrador e da sobreposição de temporalidades a partir do eterno retorno; e, também, na rede de intertextualidades que formam a tessitura da narrativa.

Conforme exposto nos dois capítulos iniciais desta pesquisa, a construção do mistério, em *Morel*, é fruto da poética da *imaginación razonada*, onde há um argumento rigoroso, uma trama bem ordenada, uma simplicidade da estrutura narrativa e um desfecho que não recorre ao símbolo nem à explicação racional. Além disso, a trajetória da literatura fantástica na língua espanhola, permite aproximar a obra de Bioy Casares à variante cientificista do fantástico rio-platense do final do século XIX e início do século XX, onde escritores como Holmberg, Lugones e Quiroga, já trabalhavam o aspecto visual a partir de discursos do campo científico experimental (espiritualismo, ocultismo e estudos paranormais) para realçar o mistério.⁹⁵

A partir do enfoque do fantástico literário, é possível demonstrar que em *La invención de Morel*, o olhar como forma privilegiada de perceber o mundo e as pessoas a nossa volta é problematizado⁹⁶; contudo, para além do mistério inicial da trama, a potência da problemática do olhar não diminui.⁹⁷

⁹⁵ Conferir “2.2.3 O aspecto visual na vertente cientificista do fantástico rio-platense: de Holmberg até Bioy Casares”.

⁹⁶ Conferir “3.2 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA PROSA BIOYCASAREANA DA DÉCADA DE 1940”.

⁹⁷ Conferir “3.6 A CARÊNCIA DO OLHAR”.

Deste modo, a ambiguidade do olhar é atravessada por uma carência que, no desfecho da narrativa, culmina com a intervenção do narrador-protagonista sobre as imagens e a própria máquina de Morel: a esperança de sobreviver ao ambiente inóspito se torna esperança de compartilhar do mesmo destino que a imagem de Faustine. Com isso, o relato-máquina do narrador (que suprime as distâncias temporais da memória) é ressignificado e serve para dar testemunho do milagre adverso que ocorreu naquela ilha: a morte do corpo como ingresso para a eternidade virtual das imagens.

O desfecho de *La invención de Morel* sinaliza a impotência do narrador diante das imagens: mesmo compartilhando do mesmo plano virtual que a imagem de Faustine, o narrador deseja “entrar no céu de sua consciência”, tendo esperança de que sua imagem se transforme numa memória de Faustine. A diferença de planos entre as primeiras imagens (de Morel, Faustine e etc.) e a imagem intrusa do narrador-protagonista, implica que a última se torna uma presença espectral dentro do próprio relato.

É possível inverter o percurso desta pesquisa e adotar como ponto de partida para a leitura do romance o relato/gravação montado pelo narrador-personagem: observamos Faustine e o narrador conversando, passeando juntos pelo jardim e contemplando o pôr-do-sol. Sua presença, então, deixaria de ser fantasmagórica, já que sua imagem estaria integrada, por um efeito de cena, ao mundo de imagens ao seu redor. A leitura seria outra; contudo, a máquina que subjaz a narrativa continuaria operando. Trata-se da criação labiríntica que o relato do relato impõe aos leitores de *La invención de Morel*: “*Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso*” (BIOY CASARES, 1975, p.155).

Deste modo, conforme Blanchot (2005), haveria o êxito de obras, como *La invención de Morel*, que trazem ao leitor a possibilidade de se deixar levar, não até um segredo metafísico que torne a obra de arte mero meio para o símbolo. Mas, antes, a obra parece trazer o frescor de uma experiência que busca o que está fora da própria obra para, então, retornar ao próprio centro que é sua intimidade – que não diz respeito a um segredo exterior, mas ao próprio movimento de espelhamento que a obra se propõe a partir da criação labiríntica. O êxito do autor, na perspectiva blanchotiana, residiria no momento em que a obra consegue,

por si mesma, mostrar ao leitor seu deserto (o vislumbre de um espaço infinito) sem referenciar outra coisa que não sua própria imagem.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Que és lo neofantástico? In: **Teorías de lo fantástico**. J. Alazraki [et al.], Madrid: Arco/Libros, 2001, pp.265-282.
- ALONSO-COLLADA, Inés Ordiz. El modo gótico en La Invención de Morel de Adolfo Bioy Casares. **Estudios Humanísticos**. Filología nº34, pp. 133-145. 2012. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4111846.pdf>>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.
- ALVES, Wanderlan da Silva. La fantástica retornografía en La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares. **Espéculo**, Revista de estudios literários, n.38, 2008. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/invmorel.html>>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.
- ANTELO, Raúl. Prefácio – crítica e imagem. In: **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004, pp.7-12.
- ARÁN, Pampa. **El fantástico literario**. Córdoba: Narvaja, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. A forma espacial da personagem. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.21-90.
- BALDERSTON, Daniel. La Antología de la literatura fantástica y sus alrededores. In: **El oficio se afirma**; Historia crítica de la literatura argentina, 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 217 - 227. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/5815/1/Balderston_Antologia.pdf>. Acesso em: 6 Mar. 2019.
- BARCIA, Pedro Luis. Estudio preliminar. In: LUGONES, Leopoldo. **Las fuerzas extrañas**. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1984, pp.1-22.
- BARRENECHEA, Ana María. La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género. In: **El espacio crítico en el discurso literario**. Buenos Aires: Kapelusz, 1985, pp.45-56.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.57-64.
- _____. O efeito do real. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.181-190.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. Bioy y La Invención de Morel – breves apuntes para su lectura. **Metábasis.it**. Ano IX, n. 18, 2014. Disponível em: <http://www.metabasis.it/articoli/18/18_Bauz%C3%A1.pdf>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.
- BLANCHOT, Maurice. O segredo do Golem. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp.125-135.

_____. O infinito literário: o Aleph. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp.136-140.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. pp.165-196.

BIOY CASARES, Adolfo. **La Invención de Morel**. 3 ed. Buenos Aires: Emecé, 1975.

_____. **The Invention of Morel**. Trad. Ruth L.C. Simms. New York Review of Books, 2003, ISBN 978-1-59017-057-1 [E-book].

_____. **Historias fantásticas**. 1 ed. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. Plano de fuga. In: **Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I**. Trad. Sérgio Molina ... [et al.] 1 ed. São Paulo: Globo, 2014, pp.89-187.

_____. A trama celeste. In: **Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I**. Trad. Sérgio Molina ... [et al.] 1 ed. São Paulo: Globo, 2014, pp.247-272.

_____. **Borges**. Barcelona: Destino, 2006.

BORGES, J. L. Prólogo. In: BIOY CASARES, A. **A Invenção de Morel**. (Prólogo). Trad. Sérgio Molina 4 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. H. G. Wells y las parábolas. In: **Discusión** [Obras Completas 1923-1972]. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp.275.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: **Ficciones** [Obras Completas 1923-1972]. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp.431-443.

_____. Historia de la eternidad. In: **Historia de la eternidad** [Obras Completas 1923-1972]. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp.353-366.

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. **Antologia da literatura fantástica**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOTTMAN, Denise. De Primavera das Neves a Vera Pedroso: um perfil. **Tradução em Revista**. n.18, v.1, 2015. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24847/24847.PDFXXvmi=>>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

CAILLOIS, Roger. Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. In: **Imágenes, imágenes...** Trad.: Dolores Sierra e Néstor Sánchez. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1970, pp. 9-42.

CALVINO, Ítalo. Introdução. In: **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Org. Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. A visão histórico-literária de Pierre-Georges Castex. In: **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014 [E-book]. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>>. Acesso em: 21 de Nov. de 2017.

CAMPRA, Rosalba. **Territorios de la ficción**. Lo fantástico. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CLARASÓ, Mercedes. Quiroga y el cine. **Revista Iberoamericana**. v. XLV, n. 108-109, Jul./Dez. 1979, p.613-622. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3402/3581>>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

COSTA, Walter Carlos. Traducción y formación de géneros: la Antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. **Aletria**, v.17, jan-jun 2008.

DERRIDA, Jacques. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: **The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man**. Ed. MACKSEY, R.; DONATO, E. The John Hopkins University Press: Baltimore, 1979, pp.247-264.

_____. Discussion. In: **The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man**. Ed. MACKSEY, R.; DONATO, E. The John Hopkins University Press: Baltimore, 1979, pp.265-272.

DE SYLVAS, Graciela Aletta. Eduardo Holmberg: las armonías del viento. In: **Narrativa fantástica en el siglo XIX** (España y Hispanoamérica). Ed.: Jaume Pont. Lérida: Milenio, 1999, pp.287-308.

DINIZ, Leticia Fernandes M. **Cartografias do homem-ilha: uma leitura do insulamento em contos de Adolfo Bioy Casares**. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Belo Horizonte: UFMG, 2017. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AJSP7D/tese_let_cia_fernandes_malloj_diniz_2017.pdf?sequence=1>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, pp.13-50.

FERNÁNDEZ, Teodosio. La fantasía de Eduardo Ladislao Holmberg. In: **Narrativa fantástica en el siglo XIX** (España y Hispanoamérica). Ed. Jaume Pont. Lérida: Milenio, 1999, pp.277-286.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. In: **O corpo utópico; As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013, pp.7-18.

_____. A linguagem ao infinito. In: **Estética: Literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pp.47-59.

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)**, Obras Completas vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp.137-162.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 122-158.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço e as configurações da narrativa fantástica: Uma leitura de A Invenção de Morel. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/MARISA_KHALIL.pdf>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

GEERTZ, Clifford. O senso comum como um sistema cultural. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2013, Cap.4 pp.111-141.

GENETTE, Gérard. Géneros y obras. In: **Figuras V**. Buenos Aires: Siglo xxi, 2005, pp.38-125.

_____. Verossímil e motivação. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972, pp.7-34.

GERBAUDO, Analía. Por la textura del significante: Enrique Pezzoni. In: **Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984–1986**. Santa Fe: Ediciones UNL, 2016, pp.227-256.

HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: discurso e poder. Trad. Carla D’Elia. **Projeto História**, São Paulo, n.56, pp. 314-361, Mai.-Ago. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/30023/20834>>. Acesso em: 05 Ago. 2019.

HAUSER, Arnold. Bajo el signo del cine. In: **Historia social de la literatura y del arte 3**. 22 ed. Zaragoza: Labor, 1993, pp.265-304.

HOLMBERG, Eduardo Ladislao. La pipa de Hoffmann. In: **Cuentos fantásticos**. Buenos Aires: Hachette, 1994, pp.115-147.

JAY, Martin. **Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought**. Berkeley: University of California Press, 1994.

KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos**: princípios da doutrina espírita. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2004.

KING, John. Adolfo Bioy Casares: a biographical sketch. In: **Adolfo Bioy Casares, Borges, Fiction and Art**. [Ed.:] Karl Posso. Cardiff: University of Wales Press, 2012, pp.39-58.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. In: **Nomes-do-Pai**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, pp.9-54.

LAGUNAS, María Montserrat Trancón. **La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo**. València: Institució Alfons el Magnànim, 2000.

_____. El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1868). In: **Narrativa fantástica en el siglo XIX** (España y Hispanoamérica). Ed.: Jaume Pont. Llérida: Milenio, 1999, pp.19-30.

LEONARDI, Emanuele. Bioy Casares: neofantástico y deconstrucción. **Annali di Ca' Foscari**. Serie occidentale. Vol.50, Set. 2016, pp.403-418. Disponível em: <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/2016/50/bioy-casares-neo-fantastico-y-deconstruccion/art-10.14277-2499-1562-AnnOc-50-16-21.pdf>>. Acesso em: 05 Ago. 2019.

LEVINE, Suzanne Jill. **Guía de Adolfo Bioy Casares**. Madrid: Fundamentos, 1982.

LOSADA, Miguel. Adolfo Bioy Casares: La invención de lo fantástico cotidiano. **Revista Turia**, n.17, 1991, pp. 149-158. Disponível em: <http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/adolfo-bioy-casares-la-invencion-de-lo-fantastico-cotidiano>. Acesso em: 28 Mar. 2019.

LOUIS, Annick. Definiendo un género: la Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, T. 49, No. 2, 2001, pp. 409-437.

LUGONES, Leopoldo. El psychon. In: **Las fuerzas extrañas**. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano, 1906, pp.181-200.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. **Una poética de la invención**: la renovación del fantástico en Bioy Casares. 1. ed. Villa María: Eduvim, 2015a [E-book] ISBN: 978-987-699-255-1.

_____. Adolfo Bioy Casares, conspiraciones y heteropías en la renovación del fantástico. **CeLeHis** – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 24, n. 29. Mar del Plata: 2015b, p. 101-117. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632015000100008>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

MARTINO, Daniel. Notas aos textos. In: BIOY CASARES, Adolfo. **Obras completas de Adolfo Bioy Casares**: volume I. Trad.: Sérgio Molina ... [et al.] 1 ed. São Paulo: Globo, 2014, pp.671-745.

MASSON, Céline. Uma parábola literária para aproximar o universo virtual de Second Life. A Invenção de Morel: Fantásticas imagens. **Psicologia Clínica**. vol.19, n.2, Rio de Janeiro: 2007, pp. 11-21. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0103-56652007000200001&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

MENCZEL, Gabriella. La creación artística en La invención de Morel. **Fragmentos**. v.23, n.1, Florianópolis: 2016, pp. 131-145. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/2175-7992.2016v23n1p131/33260>>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

MÉRIMÉE, Prosper. Carmen. In: **Carmen e outras histórias**: edição comentada (Clássicas Zahar). Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MORILLAS, Enriqueta. El relato fantástico y el fin de siglo. In: **Narrativa fantástica en el siglo XIX** (España y Hispanoamérica). Ed. Jaume Pont. Lérida: Milenio, 1999, pp.31-40.

NEIRA, Kristov D. Cerda. Utopía e ficción en la narrativa temprana de Adolfo Bioy Casares. **Alpha**. n. 21, 2005, pp. 25-42. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012005000100003>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. Trad. Maria Regina Borges Osório, Maria Lucia Meregalli. **Organon**, v.19, n.38-39, 2005, pp.19-35. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30058>>. Acesso em: 05 Ago. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [E-book].

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**, São Paulo: Ed. 34, 2017, pp.7-33.

POTOCKI, Jan. História do demoníaco Pacheco. In: **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Org. Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

QUEREILHAC, Soledad. Cientificismo residual en el fantástico de Adolfo Bioy Casares. In: **Literatura y técnica**: derivas materiales y ficcionales. Libros, escritores, textos, frente a la máquina y la ciencia. Raquel Macciuci [et al.]. La Plata: Ediciones del Lado de Acá, 2015. pp.49-74.

QUIROGA, Horacio. **El espectro**. Textos.info, 2016 [E-book]. Disponível em: <<https://www.textos.info/horacio-quiroga/el-espectro/>>. Acesso em: 27 de Jun. 2019.

ROAS, David Deus. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. 1 ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

_____. **Trás los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

_____. **La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX**. Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Departamento de Filología Española, da Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

RUIZ, Bernardo. **Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales**. México: Plan C, 1976.

SÁINZ DE MEDRANO, Luis. Cien años de literatura fantástica. In: **El relato fantástico en España e Hispanoamérica**. Org. Enriqueta Morillas, 1991, Spain: Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp.17-26.

SARLO, Beatriz. Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica In: **La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997, pp.21-38.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TORRES, Pedro Henrique Couto. Efeito do real: realidade e escritura em Roland Barthes. **Revista Criação & Crítica**, (spe), 2015, pp.111-114. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0ispep111-114>>. Acesso em: 05 Ago. 2019.

URRUTIA, Jorge. Viaje al interior del cerebro. La novela de Giné y Partagás. In: **Narrativa fantástica en el siglo XIX** (España y Hispanoamérica). Ed.: Jaume Pont. Lérida: Milenio, 1999, pp.345-354.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. La nueva ecología de los mass media. De La invención de Morel a los simulacros de Baudrillard, entre imágenes y mundo real. **Megatendencias 21** (17 de Set. de 2006). Disponível em: <http://www.tendencias21.net/La-nueva-ecologia-de-losmass-media_a1134.html>. Acesso em: 22 de Jul. de 2019.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. 2 ed. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965.

VENTURA, Enriqueta Morillas (Org.). **El relato fantástico en España e Hispanoamérica**. Madrid: Sociedad Quinto Centenario-Siruela, 1991.

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: A Invenção de Morel (A. Bioy Casares) e O Processo (F. Kafka). **Revista Letras**. n. 53, Curitiba: Ed. da UFPR, 2000, pp. 109-123. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18866/12181>>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

WERDER, Sophie Von. El amor en los tiempos de la máquina: E.T.A. Hoffman, Adolfo Bioy Casares y Cristina Civalé. **Literatura y Lingüística**. n. 34, 2016, pp.115-130. Disponível em: < <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n34/art06.pdf>>. Acesso em: 3 de Set. de 2017.

WILCOX, John C. Vacilaciones sexuales/textuales en “Los ojos verdes” y “La corza blanca”: un lector poco “modélico” y las Leyendas becquerianas. In: **Narrativa fantástica en el siglo XIX** (España y Hispanoamérica). Ed. Jaume Pont. Lérida: Milenio, 1999, pp.175-188.

ZBUDILOVÁ, Helena. La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones. **Pensamiento y Cultura**, vol.10, Nov. de 2007, pp.139-145. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2561138.pdf>>. Acesso em: 05 de Ago. 2019.