

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO - UNEMAT**  
**CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU***  
**MESTRADO/DOCTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

RENATA SILVA FARIA

**SIMULACROS UTÓPICOS, PROJEÇÕES IMAGÉTICAS DA TRÁGICA  
CONDIÇÃO HUMANA: UM ESTUDO SOBRE A *INVENÇÃO DE MOREL* DE  
ADOLFO BIOY CASARES**

TANGARÁ DA SERRA – MT  
2017

RENATA SILVA FARIA

**SIMULACROS UTÓPICOS, PROJEÇÕES IMAGÉTICAS DA TRÁGICA  
CONDIÇÃO HUMANA: UM ESTUDO SOBRE A *INVENÇÃO DE MOREL* DE  
ADOLFO BIOY CASARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Orientador: Prof. Dr. Helvio Moraes.

Tangará da Serra - MT  
2017

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Helvio Moraes – UNEMAT

Orientador

---

Prof. Dr. Dante Gatto – UNEMAT

---

Prof. Dr. Vinícius Carvalho Pereira – UFMT

Para  
Meus pais e minha irmã.

## AGRADECIMENTOS

Senhor Deus, agradeço-lhe por mais um sonho realizado em minha vida. Obrigada por iluminar meu caminho e me permitir compartilhar este momento de intensa realização e alegria com minha família e amigos.

Agradeço aos meus pais, Leorivaldo e Silvania, essências da minha vida, que sempre me apoiaram e me incentivaram a trilhar este caminho do conhecimento. Muito obrigada pelo amor e a paciência que tiveram comigo todo este tempo.

Minha irmã Juliane, obrigada pela sua presença e por colorir meus dias, você sempre está ao meu lado e me impulsionando a ser melhor. Obrigada por todos os sorrisos com os quais me presenteou.

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Helvio Moraes. Obrigada pela competente orientação, por confiar neste projeto de pesquisa e compartilhar parte de seu conhecimento para este processo, árduo e enriquecedor, que é a formação inicial de um pesquisador. Esta foi uma experiência de muito aprendizado para mim, e sua referência como pessoa e profissional estará sempre presente em minha jornada.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT, pela oportunidade de cursar o Mestrado, este importante processo de aperfeiçoamento acadêmico e profissional.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que através da bolsa de estudos, contribuiu financeiramente para a realização desta pesquisa.

À Professora Doutora Madalena Machado, por acompanhar mais esta etapa de nosso processo de formação. Obrigada por compartilhar, com muita qualidade, seu conhecimento e nos fazer enxergar novos horizontes e desejarmos crescer, incessantemente. Você é outra grande referência profissional para mim.

À Professora Doutora Ivana Ferigolo, pelas contribuições feitas na banca de Qualificação, as quais foram importantes para a continuação da pesquisa.

Agradeço ao Professor Doutor Dante Gatto e ao Professor Doutor Vinícius Carvalho Pereira por participarem da Banca Examinadora, de modo a avaliar e contribuir para o resultado desta pesquisa.

Aristelson e Vladimir, não poderia deixar de agradecer a oportunidade que tive de conviver com vocês neste momento tão marcante da minha vida. Vocês me proporcionaram momentos de alegria e diversão e também de muita reflexão. Aprendi muito com vocês. Obrigada pela amizade sincera e verdadeira de cada um.

Quero agradecer também à Mara Rubia, Nandara, Ediliane, Cristina, Vanderluce e Ricardo, com os quais tive a oportunidade de compartilhar as aventuras das viagens para o processo de seleção, a correria das disciplinas, os passeios e as conversas. Temos muitas boas lembranças juntos.

*Caminante, son tus huellas  
el camino y nada más;  
Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.*

Antonio Machado

FARIA, Renata Silva. Simulacros utópicos, projeções imagéticas da trágica condição humana: um estudo sobre *A Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT, Tangará da Serra, 2017. Orientador: Prof. Dr. Helvio Moraes.

## RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo desenvolver um estudo sobre o romance *A invenção de Morel*, publicado em 1940 pelo escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Para tanto, selecionamos como recorte as projeções utópicas e imagéticas dos personagens centrais: Morel e o fugitivo. Além disto, discutiremos as projeções imagéticas produzidas pela máquina inventada por Morel, como sendo a utopia do fugitivo (personagem-narrador do romance), a qual adquire um aspecto trágico, pelo fato de não ser possível diluir os limites entre o presente e o passado para que o fugitivo consiga estabelecer um sólido vínculo entre sua experiência pessoal e as projeções de sua amada, Faustine. No primeiro capítulo, fizemos um percurso pela trajetória do autor, destacando pontos importantes de sua vida e obra, como sua intensa interlocução com Jorge Luis Borges e alguns aspectos do contexto político e cultural argentino da época. No segundo capítulo, ressaltamos a representação da ilha enquanto espaço utópico, ideal para as projeções utópicas e imagéticas de Morel e do fugitivo. Discutimos, ainda, o conceito de simulacro, para então interpretarmos os efeitos do funcionamento e da sobreposição dos simulacros produzidos pela máquina de Morel. No terceiro e último capítulo, problematizamos o aspecto trágico construído nesta narrativa e de que modo possibilita uma reflexão trágica sobre a condição humana.

**PALAVRAS-CHAVE:** utopia; simulacro; trágico; projeções; Adolfo Bioy Casares.

FARIA, Renata Silva. Utopian simulacrum, imagetic projections of the tragic human condition: a study on *The Invention of Morel* by Adolfo Bioy Casares. Master's thesis. Graduate Program in Literary Studies – PPGEL/UNEMAT, Tangará da Serra, 2017. Advisor: Prof. Ph.D. Helvio Moraes.

## **ABSTRACT**

The present research aims at developing a study on the novel *The Invention of Morel*, published in 1940 by the Argentine writer Adolfo Bioy Casares. To do so, we select the utopian and imagetic projections of the central characters: Morel and the fugitive. In addition, we discuss the imagetic projections produced by the machine invented by Morel, as the utopia of the fugitive (the character-narrator of the novel), which takes on a tragic aspect, because it is not possible to dilute the boundaries between the present and the past, so that the fugitive can establish a solid bond between his personal experience and the projections of his beloved, Faustine. In the first chapter, we made a journey through the author's trajectory, highlighting important points of his life and work, such as his intense interlocution with Jorge Luis Borges and some aspects of the Argentine political and cultural context of the time. In the second chapter, we highlight the representation of the island as a utopian space, ideal for the utopian and imagetic projections of Morel and the fugitive. We also discuss the concept of simulacrum, and then interpret the effects of the operation and overlap of the simulacrum produced by Morel's machine. In the third and final chapter, we discuss the tragic aspect of this narrative and how it enables a tragic reflection on the human condition.

**KEYWORDS:** utopia; simulacrum; tragic; projections; Adolfo Bioy Casares.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO 1 – ADOLFO BIOY CASARES: SEU LUGAR NA HISTÓRIA LITERÁRIA ARGENTINA</b>	16
1.1 – A origem de sua literatura: um percurso pela trajetória do autor	16
1.2 – O contexto da produção literária de Bioy Casares	20
1.3 – Da vida à ficção: a amizade com Jorge Luis Borges	26
1.4 – <i>A invenção de Morel</i> : olhares críticos sobre a obra	32
1.4.1 – O narrador suspeito, os argumentos de Morel e o editor fictício: o jogo de perspectivas na obra	33
<b>CAPÍTULO 2 – A ILHA: ESPAÇO UTÓPICO DOS SIMULACROS DE MOREL E DO FUGITIVO</b>	46
2.1 – Um percurso pela representação da ilha enquanto espaço utópico	46
2.2 – A ilha: espaço propulsor das projeções utópicas e imagéticas	51
2.3 - Da origem à ascensão: o percurso do simulacro	61
2.4 - Da máquina às projeções: o funcionamento e a sobreposição dos simulacros	69
<b>CAPÍTULO 3 – A INVENÇÃO DE MOREL: PROJEÇÕES IMAGÉTICAS DA TRÁGICA CONDIÇÃO HUMANA</b>	79
3.1 – Do sagrado ao humano: considerações sobre a noção de “trágico”	79
3.2 – A condição trágica de Morel e do fugitivo	84
3.3 - Fausto, Faustine e o fugitivo: a consciência da plena insatisfação humana	92
3.4 - Frankenstein e Morel: a busca como jornada de autodestruição	96
3.5 - O aspecto trágico d’ <i>A invenção de Morel</i>	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	102
<b>REFERÊNCIAS</b>	105

## INTRODUÇÃO

No dia 28 de dezembro de 1947, Adolfo Bioy Casares registrou em seu diário uma conversa com Silvina Ocampo, também escritora e sua esposa. Neste fragmento, o autor afirma quais são os temas recorrentes na Literatura de Borges, de Silvina e dele próprio. “Dice que cada uno de nosotros tiene un tema, al que siempre vuelve: Borges, la repetición infinita; ella, los diarios proféticos; yo, la 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 (...)”<sup>1</sup> (BIOY CASARES, 2011, pp.05-06). Foi a partir deste registro que surgiu a proposta desta pesquisa. Ela busca elucidar os subtemas que em tal registro são apresentados de forma extremamente sintética, mas que, acreditamos, formam uma tríade que estrutura o romance que tomamos como *corpus* de nosso trabalho, assim como boa parte da obra do autor.

Compreendemos a evasão, mencionada por Bioy Casares, como a tentativa humana de fugir à sua condição trágica. Os poucos dias de uma felicidade eternamente repetida podem ser vistos como uma espécie de utopia vivida pelas personagens, que, no romance, buscam materializar-se por meio de projeções imagéticas, ou seja, de simulacros. Discutiremos, portanto, como as noções de utopia, de simulacro e do trágico são elaboradas em *A Invenção de Morel* (1940) e adensam, na narrativa, o tema confessadamente central do pensamento e do fazer artístico de Casares. Em linhas gerais, organizamos o desenvolvimento de nossa pesquisa em três capítulos. Para tanto, selecionamos como recorte as projeções utópicas e imagéticas dos personagens centrais: Morel e o fugitivo. Além disto, discutiremos as projeções imagéticas produzidas pela máquina inventada por Morel, como sendo a utopia do fugitivo (personagem-narrador do romance), a qual adquire um aspecto trágico, pelo fato de não ser possível diluir os limites entre o presente e o passado para que o fugitivo consiga estabelecer um sólido vínculo entre sua experiência pessoal e as projeções de sua amada,

---

<sup>1</sup> **Tradução nossa:** “Disse que cada um de nós tem um tema, ao qual sempre retorna: Borges, a repetição infinita; ela, os diários proféticos; eu, a evasão a uns poucos dias de felicidade, que eternamente se repetem: *A invenção de Morel*, <<O perjurio da neve>>, o romance (ou conto) que agora escrevo (...)” (BIOY CASARES, 2011, pp.05-06).

Faustine. Logo, a felicidade plena almejada pelo personagem não efetiva-se, restando-lhe apenas a consciência de sua incompletude.

No primeiro capítulo, intitulado **Adolfo Bioy Casares: seu lugar na história literária argentina**, fazemos um percurso pela trajetória do autor, uma vez que não é muito conhecido pelo público leitor brasileiro. Seguindo uma ordem cronológica, fazemos algumas considerações sobre sua infância e os motivos que o levaram a escrever; o insucesso das primeiras publicações e suas frustrações com as primeiras críticas sobre sua produção literária incipiente. Entre os acontecimentos que marcaram o amadurecimento do autor, destacamos a profícua interlocução com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, que anos mais tarde tornou-se sua esposa. Tanto Borges quanto Ocampo foram fundamentais na decisão do jovem autor em dedicar-se exclusivamente à Literatura, além de terem compartilhado a autoria de várias obras com Casares. *Antologia de la Literatura Fantástica* (1940) e *Antologia Poética Argentina* (1941), simbolizam bem o produtivo convívio intelectual destes três importantes escritores argentinos.

O ano de 1940, portanto, tornou-se um marco na escrita do autor com a publicação de uma de suas principais obras, *A invenção de Morel*. Neste romance, Casares conseguiu elaborar uma narrativa mais complexa, iniciando um estilo próprio. Ademais, representa o amadurecimento de suas ideias e inquietações, sendo o ponto de partida para a consolidação de suas temáticas nos romances e contos seguintes. Tendo repudiado os títulos publicados anteriormente, é neste ano que o autor consegue materializar, em sua escrita, os gêneros das narrativas policial e fantástica, tornando nítidas as características das formas que tanto admirava. Outro ponto que discutimos no decorrer do texto é o contexto político e cultural em que Bioy Casares escreveu e publicou suas obras, bem como a importância da revista *Sur* para a projeção literária que o autor atingiu na época.

Sobre o romance, especificamente, atemo-nos a alguns pontos relevantes da narrativa, como o narrador, os argumentos de Morel, as interferências do editor fictício, de maneira a criar o jogo de perspectivas na obra. Deste modo, com o objetivo de criar uma narrativa cercada de mistério e argumentos científicos, *A invenção de Morel* possui o rigor desejado por Bioy Casares. A partir de sua concisão, é uma obra repleta de sentidos, aberta para várias interpretações. A narrativa, que a princípio se nos apresenta fragmentada, como peças de um

quebra-cabeça, à medida que o mistério é desvendado, ganha uma unicidade e uma abrangência tais que, embasadas em relevantes questionamentos filosóficos e científicos, nos convidam a investigar mais densamente o pensamento do autor, como artista e intelectual.

Conforme Pedro Luis Barcia<sup>2</sup>, a produção de Bioy Casares pode ser dividida em três fases. A primeira, mesmo não sendo reconhecida pelo autor, corresponde aos títulos elaborados entre 1929 e 1940, contos e romances policiais e fantásticos, entre eles *Luis Greve, muerto* (1937). Estes textos serviram de base para o desenvolvimento de temas e obras posteriores. A segunda etapa, consiste em sua obra-prima, *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945) e *La trama celeste* (1948). Essas obras, para Barcia, representam a consolidação do escritor fantástico, que ajusta as características da trama policial, trazendo uma nova proposta de criação literária, frente às tentativas simbolistas e surrealistas da época. Já a terceira fase do escritor, inicia-se com a edição de *El sueño de los héroes* (1954), momento em que, apesar da presença do fantástico, o escritor aprofunda as características dos personagens, além de explorar costumes tradicionais nos bairros portenhos dos anos de 1920, trazendo para seus textos elementos que conferem proximidade com a cidade de Buenos Aires.

No segundo capítulo desta pesquisa, **A ilha: espaço utópico dos simulacros de Morel e do fugitivo**, destacamos primeiramente a imagem da ilha, de modo a tornar mais clara a simbologia e os demais significados do espaço insular na obra de Bioy Casares. Em linhas gerais, percebemos como este espaço parece ser capaz de proporcionar aos personagens centrais a materialização de suas utopias, além de contribuir para o efeito de realidade provocado pelos simulacros projetados pela máquina, de modo a propiciar as equivocadas impressões do personagem fugitivo em seus relatos. Também é importante ressaltar algumas relações com a obra de Thomas More, a partir de “dois pontos de contato: a escolha da ilha como espaço da narrativa e o fato de a trama engendrar, como leitura possível, uma visão da utopia.” (MARTINS, 2007, p.97). Assim como para o escritor inglês, apontamos como a ilha é o espaço apropriado para o invento de Morel projetar seus eternos simulacros.

---

<sup>2</sup> BARCIA, Pedro Luis. apud VENTURA, Enriqueta Morillas. “Las viejas y nuevas historias de Adolfo Bioy Casares”. In: *Adolfo Bioy Casares: Premio Miguel de Cervantes 1990*. Barcelona: Anthropos, 1991.

Em seguida, focamos no conceito de simulacro, problematizando seu surgimento desde a *República* de Platão, passando pela “reversão do platonismo” discutida por Gilles Deleuze, até chegarmos na análise de Jean Baudrillard, que interpreta nosso tempo como a era do simulacro e da simulação. Para ampliar nossa compreensão, também referimos ao conceito de virtual, elaborado por Pierre Lévy. Toda esta retomada sobre o conceito de simulacro na concepção de diferentes autores é importante para, em seguida, compreendermos como este funciona no romance através das projeções do invento de Morel.

No terceiro e último capítulo, **A invenção de Morel: projeções imagéticas da trágica condição humana**, discutimos como as projeções utópicas de Morel e do fugitivo adquirem um aspecto trágico ao transformarem-se em meras e repetidas imagens. Para embasar nossa compreensão sobre o termo “trágico”, selecionamos os estudos de Albin Lesky (1957), Raymond Williams (2002), Terry Eagleton (2013) e Arthur Miller (1978). Iniciamos o capítulo com uma breve exposição sobre as mudanças ocorridas na noção do “trágico” desde as tragédias gregas, embora o que nos interesse seja, de fato, os possíveis sentidos que o termo adquire a partir do século XX, não simplesmente como um elemento estruturante de um subgênero dramático, mas como uma concepção, uma visão de mundo, presente na longa tradição literária, das mais diversas maneiras. Ainda que tenha se consolidado na Atenas do século V a.C., o trágico também faz parte da concepção de mundo do homem moderno e contemporâneo, o que muda são as experiências contemporâneas que o caracterizam.

Abordamos, ainda mais especificamente, alguns pontos que nos possibilitam perceber o aspecto trágico deste romance. Em suma, o principal elemento que caracteriza uma ação trágica é a consciência. Este é, sem dúvida, o cerne da concepção de tragédia. Desde os gregos, como destaca Lesky, “O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso [**sua condição trágica, a altura de sua queda, as consequências de sua desdita**] e sofrer tudo conscientemente.” (LESKY, 1957, p.27). Logo, é indispensável que o personagem tenha consciência da dimensão de seu infortúnio, para que nos sensibilizemos com sua situação. Quanto maior a percepção de sua realidade, maior o sofrimento.

A consciência da morte enquanto condição absoluta da natureza humana é arrasadora. Mas, como Williams (2002) afirma, compreender isto é, ao mesmo tempo, angustiante e

libertador. Logo, o paradoxo é estabelecido, pois, a morte pode ser confortante por não importar o caminho percorrido se o ponto final é o mesmo. Por outro lado, causa-nos uma enorme angústia, afinal, é uma sentença definitiva, inescapável. Quando o fugitivo decide se inserir nas imagens com Faustine, toma esta decisão com a consciência de que morrer será o preço a pagar pela eternidade. Sendo assim, além do importante aspecto do sofrimento consciente, também abordamos questões como o conflito insolúvel, o desespero e o desejo enquanto protagonista trágico da modernidade. Portanto, todas as discussões elaboradas encaminham para a interpretação de que as projeções imagéticas representam as trágicas condições de Morel e do fugitivo.

## CAPÍTULO 1

### ADOLFO BIOY CASARES: SEU LUGAR NA HISTÓRIA LITERÁRIA ARGENTINA

#### 1.1 – A origem de sua literatura: um percurso pela trajetória do autor.

Adolfo Bioy Casares nasceu no dia 15 de setembro de 1914, na capital Buenos Aires. Filho único de Adolfo Bioy e Marta Casares, cresceu em uma família abastada. Desde muito pequeno, sempre teve a imaginação muito desenvolvida. Seus pais contavam-lhe histórias das mais variadas peripécias, além de lerem trechos de diversas obras literárias. Além do incentivo à leitura, Bioy Casares, desde criança, acompanhou seus pais em viagens pela Europa e Estados Unidos. Começou a escrever muito cedo, sem o intuito de ser um futuro escritor, pois recorreu às letras motivado pelo seu primeiro amor da infância.

O próprio autor contou, em entrevistas, que escreveu seu primeiro texto com apenas nove anos, pois estava apaixonado por uma prima que lia os romances de Gyp (pseudônimo de uma romancista francesa) e, para surpreendê-la, resolveu plagiar *Petit Bob* (1882), intitulando sua cópia de *Iris y Margarita* (1923), seu primeiro conto de amor. Em 1924, o porteiro de sua casa levou-o pela primeira vez a um teatro, no qual Casares deslumbrou-se com as coristas seminuas, aflorando assim sua admiração pelas mulheres. Após as paixões da infância, foi através do cinema que o já adolescente Bioy Casares apaixonou-se pela atriz Louise Brooks.

Em 1928, escreveu o conto *Vanidad o Una aventura terrorífica*. É em 1929, ao escrever *Prólogo*, que seu pai, após ler e corrigir, propõe que o filho publique seu primeiro livro, custando cento e oitenta pesos uma única tiragem de trezentos exemplares. Nessa fase de sua vida, tornou-se leitor ávido de autores clássicos e modernos. Começou a escrever outros romances, mas não concluiu nenhum. Em meio a essas tentativas literárias, sobrepôs-se o sonho de tornar-se diretor de cinema, e paralelamente, conquistar o título de campeão mundial de tênis, sua outra grande paixão.

Na casa de sua amiga, Victoria Ocampo, em 1931 ou 1932<sup>3</sup>, o jovem Bioy Casares conheceu Jorge Luis Borges, com quem cultivou uma amizade forte e produtiva, que perdurou por toda a sua vida, tanto literária quanto pessoal. Em 1933, publicou um livro de contos, *Diecisiete disparos contra lo porvenir*. Ainda neste ano, desistiu da faculdade de Direito e iniciou a faculdade de Filosofia e Letras. Publicou *Caos*, outro livro de contos, em 1934, ano em que também conheceu Silvina Ocampo, que anos mais tarde tornou-se sua esposa. Após as críticas a este último título, Silvina aconselhou Bioy Casares a abandonar os estudos universitários, se realmente desejasse ser escritor. Borges corroborou esta ideia, dizendo que se ele quisesse ser escritor, não teria que ser advogado, nem professor, nem diretor de revistas literárias. A partir de então, o jovem escritor passou a viver no campo, em Pardo, administrando a fazenda de seu pai e dedicando-se à leitura e à escrita. Publicou *La nueva tormenta* (1935), contendo ilustrações de Silvina Ocampo.

Após a publicação de *La estatua casera* (1936), Bioy Casares, juntamente com Borges e Ernesto Pissavini, coordenaram a revista *Destiempo*, que contou com apenas três edições. *Luis Greve, muerto* foi publicado em 1937, mesmo ano em que o autor começou a elaborar o argumento para a máquina de Morel. Este ano foi importante em sua carreira, pois teve a colaboração de Borges na escrita de um folheto de propaganda para uma fábrica de iogurte, com o objetivo de fazerem um anúncio diferente do que estava sendo produzido até então. Dessa semana que passaram juntos, surgiu a proposta da criação de um conto, que não foi finalizado, mas possibilitou, alguns anos mais tarde, a publicação de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, sobre o qual discutiremos posteriormente.

Chegamos a 1940, ano que marcou a carreira literária deste autor argentino. Bioy Casares casou-se com a também escritora Silvina Ocampo; publicou *La invención de Morel* e ainda *Antología de la Literatura Fantástica*, em parceria com Silvina e Borges. Em 1941, recebeu o *Premio Municipal de Literatura de la ciudad de Buenos Aires* pela obra *La invención de Morel*. Ainda neste ano, novamente com a parceria de Silvina e Borges, publicaram *Antología poética argentina*. Em 1942, usando o pseudônimo de H. Bustos

---

<sup>3</sup> No livro *Borges*, que reúne escritos dos diários de Bioy Casares sobre a amizade de mais de 50 anos entre estes dois autores, Casares não define a data exata de quando ambos se conheceram. Ele mesmo afirma: “Creo que mi amistad con Borges procede de una primera conversación, ocurrida en 1931 o 32, en el trayecto entre San Isidro y Buenos Aires.”

Domecq, Bioy Casares e Borges publicaram a primeira obra dessa parceria, *Seis Problemas para Don Isidro Parodi*. Em 1945, publicou *Plan de evasión*. No ano de 1946, a parceria com Silvina Ocampo rendeu a escrita de *Los que aman, odian*. Novamente com Borges, publicou *Um modelo para la muerte* e *Dos fantasias memorables*, ainda com os pseudônimos de H. Bustos Domecq e Suarez Lynch.

Em 1948, finalizou *La trama celeste*. Em 1952, faleceu sua mãe Marta Casares, tornando-se para ele um período de muita tristeza, como o próprio autor descreveu. Em 1954, no mesmo ano em que publicou *El sueño de los héroes*, nasceu Marta, que, apesar de ser fruto de uma relação extraconjugal do autor, foi criada por Silvina como se fosse sua filha biológica. *Historia prodigiosa* foi lançada em 1956 e após três anos *Guirnalda con amores* (1959). Em 1962, publicou uma coleção de contos, *El lado de la sombra*, pelo qual recebeu seu segundo *Premio Nacional de Literatura*. Nesta época, seu interesse por fotografia intensificou-se. Mas, ainda neste ano, faleceu seu pai Adolfo Bioy, outra grande perda na vida do escritor.

Publicou em 1967 *El Gran Serafín*, e lançou junto com Borges, *Crónicas de Bustos Domecq*. Finalizou, em 1968, *La otra aventura* e *Siete soñadores*. *Diario de la guerra del cerdo*, outro reconhecido romance do autor, veio à luz em 1969. Em 1970, passou uma temporada na França com a família e publicou *Memoria sobre la pampa y los gaúchos*, recebendo ainda o *Premio Nacional de Literatura* por *El Gran Serafín*. *Dormir al sol* foi editado em 1973. Recebeu o *Premio de Honor de la SADE* em 1975. Em 1977, com Borges, publica *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. A coleção de contos *El héroe de las mujeres* e a segunda edição do *Breve diccionario del argentino exquisito* foram publicados em 1978. Bioy Casares continuou a escrita de outras obras e contos, mas alguns não chegaram a ser concluídos. Durante os anos seguintes, recebeu diversos prêmios.

Em 1985, editou-se *La aventura de um fotógrafo em La Plata*, ao mesmo tempo que vários contos também foram publicados. No ano seguinte, 1986, publicou *Histórias prodigiosas* e ainda recebeu o *Premio IILA* do *Instituto Italo-Latinoamericano de Roma* pelo conjunto de sua obra. Recebeu também o título de *Ciudadano Ilustre de Buenos Aires*. Em 1988, a Universidade italiana G. d'Annunzio de Chieti, em Pescara, lhe concede o título de *Doutor Honoris Causa*, por sua extensa produção literária. Recebe o *Premio Miguel de*

*Cervantes de Literatura* em 1990. Em janeiro de 1991, Bioy Casares concluiu a redação de suas *Memorias*, que estava sendo elaborada há vários anos. Em 1993, sua esposa Silvina Ocampo faleceu, vítima das complicações causadas pela doença de Alzheimer. No ano seguinte, 1994, outra perda sofrida foi a de sua filha Marta, atropelada por um carro. Nos anos seguintes, publicou mais alguns romances e contos, até que em 1999, aos 84 anos, com problemas gerais de saúde devido a sua avançada idade, Bioy Casares morreu, deixando uma produção literária consideravelmente vasta.

Como percebemos, o percurso de escrita deste escritor iniciou-se muito cedo, motivado pelo amor, o qual foi tão presente em sua infância, que acabou por incorporar sua produção. Logo, o amor tornou-se um dos elementos presentes em sua literatura. Apesar de ter escrito e publicado alguns títulos durante sua juventude, considerou-os imaturos e de pouca qualidade literária, retirando-os do catálogo de suas obras e reconhecendo *A invenção de Morel* (tradução brasileira do título original, que utilizaremos a partir de agora para referirmos à obra) como o seu primeiro título. Desta maneira, além de ser considerado a obra-prima do autor, simboliza um marco em sua carreira, ou como ele o considera, o início de sua criação literária.

Sua vida adulta sempre esteve vinculada ao vigor do meio intelectual da época, sendo ele “(...) un típico artista intelectual, entendiendo por “intelectual” un escritor para quien la imaginación está fiscalizada por la inteligencia – claro, preciso, cerebral en el rigor de sus argumentos -, un creador que también es un teórico de la literatura y un crítico agudo.”<sup>4</sup> (KOVACCI, 1963, p.10). Suas experiências da infância construíram questões que se refletiram em seus textos. Por exemplo, a fascinação que ele tinha por um espelho composto por três partes, que pertencia a sua mãe, no qual ele podia ver-se triplamente refletido. A imagem, que podia ser captada nos espelhos e fotografias sempre o impressionou, questão que o intrigou e serviu de inspiração para a elaboração do enredo de *A invenção de Morel*, anos mais tarde. Assim, ao acompanharmos seu percurso, concordamos com a afirmação de Daniel

---

<sup>4</sup> **Tradução nossa:** “(...) é um típico artista intelectual, entendendo por “intelectual” um escritor para quem a imaginação está analisada pela inteligência – claro, preciso, cerebral no rigor de seus argumentos -, um criador que também é um teórico da literatura e um crítico agudo.” (KOVACCI, 1963, p.10).

Moyano<sup>5</sup> (1990) de que este escritor não é um produto espontâneo, pelo contrário, sua produção é resultado de um longo processo de inquietações, frustrações, diversas leituras e escritas conclusas ou não, permitindo um amadurecimento crescente de seus pensamentos, que refletiram em sua técnica narrativa ao longo de sua carreira.

## 1.2 – O contexto da produção literária de Bioy Casares.

Neste momento, consideramos importante, destacarmos o contexto da produção literária de Bioy Casares, a fim de entendermos em que situação histórica sua literatura foi construída. Para chegarmos a tal momento, iniciaremos com uma breve contextualização da formação histórica da Literatura na Argentina para fazermos uma conexão com o período literário no qual situa-se o autor. Em linhas gerais, a Literatura sempre esteve entrelaçada à história, uma vez que nos permite adentrar o universo de pensamentos que estavam em vigor em diferentes épocas e sociedades. Ou seja, a história da literatura acompanha o surgimento e formação do pensamento do homem em seus diferentes contextos sociais. Portanto, a Literatura na Argentina, embasada num período de visão nacionalista, assim como ocorreu em outros países, tem seu surgimento na busca pela constituição de uma ideia de nacionalidade. Os textos deste momento inicial, objetivavam elaborar uma identidade nacional.

Em seu artigo *A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX*, José Alves de Freitas Neto faz uma contextualização histórica para compreendermos os pensamentos presentes na literatura da época. Segundo Neto, a produção literária na Argentina do século XIX moldou-se como uma literatura de fundação, que tinha o objetivo de “(...) sinalizar os espaços de cada grupo étnico, social e político dentro das disputas internas dos países que se originaram do antigo Império Espanhol.” (NETO, s/d, p.190). Logo, o texto literário tornou-se uma ferramenta na busca de definição destes espaços. Ressaltamos que a definição da obra fundadora da Argentina é uma grande polêmica para os estudiosos, mas não nos ateremos a esta questão, pois não é o objetivo deste trabalho.

Em linhas gerais, um dos textos fundadores da Literatura Argentina foi escrito em 1845 por Domingo Faustino Sarmiento e intitula-se *Facundo: civilização e barbárie*. Este

---

<sup>5</sup> Comunicação apresentada por Daniel Moyano, no dia 14 de novembro de 1990, no colóquio intitulado “Ciencia ficción: la utopia pesimista” durante “La Semana de Autor sobre Adolfo Bioy Casares”, ocorrida em Madri de 12 a 15 de novembro de 1990, no *Instituto de Cooperación Iberoamericana*.

dilema sintetiza os conflitos estabelecidos entre dois campos políticos: os unitários (que representavam o progresso de Buenos Aires) e os federalistas (que representavam a continuação e manutenção das províncias). Em suma, os projetos de progresso da Argentina consistiam no processo de civilização da nação a partir do modelo europeu. Com isto, “Entre o Velho Mundo civilizado e a América bárbara, a cidade de Buenos Aires era vista como um posto avançado da civilização e isolada num continente “vazio” e selvagem.” (NETO, s/d, p.191). Esta tentativa de “civilizar” o povo argentino consistiria num “apagamento” dos camponeses/gaúchos e dos indígenas de tal processo, pois eles eram a representação da barbárie, deste vazio que dificultava o progresso urbano.

Um conto destacado por Neto como sendo de suma importância para compreender tais conflitos sociais foi escrito em 1838 por Esteban Echeverría e publicado apenas em 1871, intitulado *El Matadero*. Segundo Neto, este conto se passa em um matadouro, onde a população briga incessantemente por pedaços de animais que são jogados por autoridades, num chão enlameado e ensanguentado. Para ele, esta narrativa é a metáfora das disputas políticas existentes neste contexto, evidenciando as forças violentas que eram usadas contra o povo. Desta maneira, Echeverría, assim como outros literatos conhecidos como a Geração de 37, através da literatura, denunciavam as práticas violentas que oprimiam a população e registravam o modo como ocorreu esse processo de constituição de uma nação moderna. Logo, “As fronteiras que identificamos na literatura argentina do século XIX nos permitem ler aquela nação.” (NETO, s/d, p. 199). Portanto, percebemos que os textos produzidos naquela época encontraram, na Literatura, uma forma de expressar, no campo ficcional, uma identidade para a nação argentina.

Precisamos ressaltar que, mesmo que as obras deste período pareçam refletir o momento histórico ao qual estão situadas, elas não são meros retratos deste contexto, uma vez que a Literatura não é meramente cópia de dada realidade. Ela vai muito além e é, em última análise, uma arte independente, com estrutura e normas próprias. Os textos literários aparentam possuir uma relação direta com o contexto em que foram escritos, mas como Candido (2011) esclarece, a Literatura é humanizadora à medida que suas três faces atuam simultaneamente sobre nós leitores. Logo, a Literatura é resultado de um complexo processo, já que a obra é um objeto construído, que expressa visões de mundo, emoções, e as mais diversas experiências, através de estrutura e significado próprios, ou seja, há um rigor e

tratamento estético. Desta forma, a Literatura apresenta-nos como uma forma difusa e inconsciente de conhecimento. Por isto, é com a ação destas funções que a Literatura nos proporciona uma experiência reflexiva e enriquecedora da condição humana em qualquer tempo e espaço.

Estas observações sobre a Literatura argentina desse século são importantes para entendermos o momento de seu surgimento. Mas a época que nos interessa nesta pesquisa é o século XX, por ser neste momento que Adolfo Bioy Casares fundamenta sua produção literária. Com relação ao contexto literário da Argentina no século XX, María del Carmen Marengo (2014, p.26) nos explica que, até meados da década de 1930, a produção literária apenas prolongava modelos de vanguardas dos anos anteriores. A década de 30 pode ser considerada como o início de um novo fazer literário no país. É o momento em que Jorge Luis Borges (1899-1986) publica um dos seus primeiros textos reconhecidos, *Historia universal de la infâmia* (1935).

Marengo (2014, p.26) ressalta ainda que esta época foi caracterizada pela volta do conservadorismo político através de um golpe de estado. Com isso se estabelece um ambiente de crise e turbulência na Argentina. Diante deste panorama, alguns autores buscam enfatizar o nacionalismo através da Literatura e ganha força a corrente estética do realismo regionalista, que concentra-se no retorno das origens do gaúcho, o qual, no século XIX, foi tratado como bárbaro e considerado um problema para o processo de refinamento político e cultural do argentino. Em meio a estes difíceis acontecimentos no país, depois de mortes de escritores importantes e a falta de expressão intelectual, apenas no início dos anos 40 começa um movimento para reestabelecer a produção literária do país. Em meio a esta tentativa, destaca-se a revista *Sur* e alguns de seus componentes, entre eles Borges e Bioy Casares, que buscam aproveitar este estado de vazio para propor novas formas de produzir literatura.

No entanto, é nesta complicada situação que Borges e Bioy Casares elaboram em 1942 a obra de contos policiais *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, assinada pelo autor fictício Honorio Bustos Domecq, pseudônimo de Borges. Em 1946, publicam *Dos fantasias memorables*, novamente por Bustos Domecq e *Um modelo para la muerte*, escrito também ficcionalmente por Suarez Lynch, pseudônimo de Casares. Como destaca Marengo (2014, p.29), estas obras foram publicadas em um momento de grande alcance da revista *Sur*, logo, a

repercussão destes textos estava diretamente ligada ao seu prestígio. Essas obras tinham como objetivo trazer uma nova forma de escrever literatura, baseando-se em mistérios policiais com características do fantástico.

Uma característica interessante presente nessas duas obras publicadas em 1946, como destaca Marengo (2014, p.12), é o fato de que os personagens criados, são intelectuais e escritores que possuem distintas orientações artísticas, representando os diferentes movimentos e escolas vigentes na literatura da Argentina na primeira metade do século XX. Desta maneira, possibilita-nos perceber que ambos os textos dirigem-se a duas ordens diferentes no meio literário: em primeiro lugar, remete ao papel desempenhado pelos escritores e como eles relacionavam-se no meio intelectual daquela época. Em segundo lugar, expõe o leitor àquele panorama cultural em que diferentes estéticas entrecruzavam-se, como por exemplo, o modernismo, o realismo, as vanguardas e demais propostas artísticas que circulavam neste momento. Logo, como afirma Marengo (2014, p.12), o conteúdo de ambas as obras permite analisar os pontos comuns e divergentes das correntes estéticas em voga.

Oscar Hermes Villordo (1983, p.49), lembra ainda que, no ano de 1946, em que *Dos fantasias memorables* e *Un modelo para la muerte* foram editados, a Argentina encontrava-se em uma época de repressão geral e principalmente intelectual, com o advento de Perón ao poder, o que resultou em anos difíceis para os escritores. Villordo (1983, p.49) explica que os intelectuais e artistas receberam um tratamento desprezível durante tal governo. Precisamos ressaltar que este conflito estabeleceu-se, entre outros fatores, pelo fato de ambos os lados, (o meio intelectual ao qual pertenciam Borges e Casares, por exemplo, e o governo) defenderem distintos pontos de vista e interesses quanto à produção cultural e o papel do intelectual no país. Encontrando uma oposição declarada e muito resistente, não era de se surpreender que o governo usasse seu poder político para diminuir a atuação destes intelectuais, os quais tinham pleno conhecimento da influência que exerciam na vida intelectual argentina, não se restringindo a um segmento de elite apenas. Consequentemente, um forte e polêmico embate entre estes dois poderes foi mantido na época.

Em seu artigo *Sur en el peronismo (1946-1955): escritores, lectores y sus polémicas*, Francly Liliana Moreno Herrera (2007), destaca que, em 1946, Jorge Luis Borges foi obrigado a renunciar seu cargo de bibliotecário e foi-lhe concedido, de forma a ridicularizá-lo, o cargo

de inspetor do mercado de aves. Mas, tentando combater essa articulação política, a *Sociedad Argentina de Escritores (SADE)*, elegeu Borges como presidente, que foi acompanhado por Bioy Casares. Os movimentos e reuniões desta associação eram sempre vigiados por um agente ou oficial de polícia, que estava ali para informar aos governantes sobre o que este grupo organizava. Esta vigilância, segundo Villordo, transparecia a inquietude do governo, no que referia-se aos movimentos dos intelectuais da oposição, pois havia “(...) una atmósfera inquietante por las consecuencias que podía traer y que los años posteriores a la acción de los escritores en la SADE se encargaron de confirmar.”<sup>6</sup>(VILLORDO, 1983, p.49).

Para entendermos a motivação deste autoritarismo político, é importante esclarecermos que, a SADE foi um grande núcleo antiperonista da época. Façamos uma sucinta descrição das circunstâncias que levaram a esta situação. A primeira ascensão do militar Juan Domingo Perón à presidência da Argentina ocorreu em 1946 e manteve-se até 1955. Seu governo apostou no apoio da classe trabalhadora, os operários, pelos quais melhorias nas condições de trabalho foram estabelecidas. A política voltada para a classe menos favorecida do país, sem dúvida, foi um dos motivos que garantiram popularidade ao governo.

Não podemos esquecer, é claro, da presença ativa da primeira dama Eva Perón nas fundações e nos projetos sociais. Sua personalidade foi crucial na articulação da relação entre o governo e a população argentina. Segundo Paulo Renato da Silva (2010, p.223) em seu artigo *Peronismo e cultura: o Primeiro Congresso de Bibliotecas Populares da Província de Buenos Aires (1949)*, a cultura ocupou lugar no centro do projeto político peronista. Silva (2010, p.223) destaca que, o peronismo buscou inserir os trabalhadores nos debates culturais da época, promovidos pelo próprio governo e demais aliados. Consequentemente, “Para o governo, a política partidária, sindical e social era indissociável da cultural. A consolidação do apoio dos trabalhadores passaria por todas essas esferas. Daí a preocupação do governo em controlar instituições educacionais e a produção cultural.” (SILVA, 2010, p.223).

Foi justamente por controlar a produção cultural do país que os conflitos com o meio intelectual, que fazia parte da classe alta, foram estabelecidos. É claro que as relações

---

<sup>6</sup> **Tradução nossa:** “(...) una atmosfera inquietante debido às consequências que podía trazer e que os anos posteriores à ação dos escritores da SADE se encarregaram de confirmar.”. (VILLORDO, 1983, p.49).

políticas com o meio cultural são complexas, afinal, são interesses com prioridades e propostas diferentes de ambos os lados. Este embate entre o governo e os intelectuais do período ocorreu devido a concepções completamente opostas. Como destaca Silva (2010), o peronismo defendia o nacional e o popular, que “estavam ligados à matriz hispânico-católica e rural deixada pela colonização (...)” (SILVA, 2010, 224). Mas, na realidade, este nacionalismo não seria mais possível, uma vez que o processo de modernização já havia se estabelecido a partir da década de 1920. Logo, “A imigração estrangeira, a industrialização, a urbanização e a migração interna teriam tornado menos precisos conceitos como nacional, popular e tradicional, centrais no discurso cultural de Perón e Evita.” (SILVA, 2010, p.224). Mesmo com todos estes impasses, o peronismo levou adiante seu projeto de transformar a cultura popular, de modo a possibilitar o acesso das classes populares à cultura letrada. Para alcançar seu objetivo, Perón se utilizou dos meios de comunicação vigentes, de forma que a propaganda política e a influência na produção cultural tornaram-se um meio de controle social.

Em seu outro artigo *Revista Argentina: peronismo, cultura e a tradição liberal-democrática argentina (1949-1950)*, Silva (2010) aborda a revista *Argentina*, a qual foi publicada entre 1949 e 1950, pelo Ministério da Educação. O autor ainda ressalta que “O objetivo do governo de Perón em transformar amplamente a sociedade, em formar um “novo” homem, pode ser visto na variedade de assuntos tratados por *Argentina*, os quais abrangiam diferentes âmbitos sociais.” (SILVA, 2010, p.198). Tratando desde moda, alimentação, piadas até assuntos políticos, História e Literatura, a revista *Argentina*, evidentemente, foi um recurso do governo peronista para difundir o “estilo de vida” e os “valores do povo argentino”, estabelecendo assim, uma função educativa para a imprensa argentina. Para Silva (2010, p. 210-211), esta revista representa a importância que a cultura teve para este governo.

Por conseguinte, “A difusão de tais valores pretendia unir o país e conter divisões de classe e de outras naturezas, além de legitimar Perón como um presidente que combateria o imperialismo em todas as suas manifestações, inclusive as culturais.” Apesar de ter propagado fortemente seus ideais através dos meios de comunicação, o projeto cultural peronista encontrou muita resistência. Destacamos, portanto, a manifestação contrária estabelecida pela revista *Sur*. Fundada em 1931 pela escritora Victoria Ocampo, a revista teve alcance internacional, sendo considerada uma das mais emblemáticas do século XX na Argentina.

Contrariando a imagem nacionalista defendida por Perón, *Sur* nasceu com o objetivo de criar e estabelecer relações intelectuais entre a América Latina e a Europa. Com isto, exerceu influência em várias gerações de escritores.

Em oposição à base popular de *Argentina*, *Sur* foi idealizada por Victoria Ocampo a fim de alcançar uma difusão mais intensa entre uma intelectualidade cosmopolita. Tendo como base a tradição liberal, a revista defendeu a ideia de uma independência da arte e do trabalho do escritor. Como explica Herrera (2007), Ocampo pensava a cultura como produto da civilização, tendo como modelo a Europa, especificamente a França. Logo, a cultura, para esta escritora, possuía um caráter universal e não simplesmente nacional. Borges, que foi um dos escritores que ganharam destaque e projeção na revista, definiu sua cultura como sendo a do mundo, sem restringir-se ao modelo europeu.

Herrera (2007) ressalta ainda a prisão de Victoria Ocampo em maio de 1953 e a invasão dos escritórios da *Sur*. Este acontecimento, além de reforçar a postura antiperonista da revista, representou também o controle de Perón sobre o meio intelectual que fazia oposição ao seu governo. Deste embate, Herrera (2007, p. 13) conclui que “Las dos nociones de público y las dos concepciones de tradición, partían de dos proyectos nacionales, de dos maneras de entender el país en el mundo y de dos formas de considerar la función social de las expresiones culturales.”<sup>7</sup>. Portanto, a oposição entre o “nacional” e o “universal”, entre o “popular” e a “elite”, sintetiza os opostos interesses defendidos pelo meio político e pelo meio intelectual desta época na Argentina. Contudo, é neste conturbado contexto que Bioy Casares consolida-se como escritor e, com destacada participação na *Sur*, alcança uma consistente projeção literária.

### **1.3 – Da vida à ficção: a amizade com Jorge Luis Borges.**

Como podemos perceber, os textos iniciais de Casares foram resultado de um movimento de ideias inovadoras. Como destacamos anteriormente, além dos conselhos de Silvina Ocampo incentivando-o a seguir o ofício de escritor, Jorge Luis Borges foi a peça fundamental para a visão crítica de Bioy Casares para com sua escrita. Como o próprio autor

---

<sup>7</sup> **Tradução nossa:** “As duas noções de público e as duas concepções de tradição, partiam de dois projetos nacionais, de duas maneiras de entender o país no mundo e de duas formas de considerar a função social das expressões culturais.” (HERRERA, 2007, p.13).

afirma, em uma entrevista: “Aquel folleto – reconoce Bioy – fue para mí un valioso aprendizaje. Después de su redacción yo fui un escritor más experimentado y avezado.”<sup>8</sup>. O folheto ao qual Bioy Casares se refere nesta citação foi a primeira colaboração entre ele e Borges, feita em *Rincón Viejo* (estância da família de Bioy). Escreveram um folheto publicitário *La cuajada de La Martona*, encomendado por um tio de Bioy, dono desta fábrica de iogurte. Foi uma publicação comercial de dezesseis páginas, contendo inclusive uma ilustração de Silvina Ocampo. Mario O’Donnell (1990) ressalta que a parceria Bioy-Borges equivale a uma longa jornada de trabalho, pois a colaboração entre ambos não restringiu-se aos textos literários, foi além, produzindo roteiros cinematográficos, direção de coleções e revistas, elaboração de antologias junto com outros escritores, realizando, também, traduções de Swedenborg, Poe, Kipling, Villiers de L’isle-Adam, entre outros.

Logo, a participação de Borges na carreira de Bioy fez com que este decidisse reinventar, com muita disposição, sua forma de produzir literatura:

(...) tomé la decisión de no permitir que mis habituales errores lo malograrán. No sabía con claridad cuáles eran esos errores; sabía que estaban en mí y que habían estropeado mis libros; si no los identificaba, difícilmente conseguiría eliminarlos. Me pregunté qué posibles errores alentaban la vanidad (porque pensaba que de ella me venían todos los males) y de pronto me dije que nunca más volvería a escribir para los críticos y que me comprometía a olvidar para siempre la reconfortante esperanza de leer. No, no escribiría para mi renombre sino para la coherencia y la eficacia del texto y para los lectores. Creo – termina Bioy – que esta fue una decisión favorable.<sup>9</sup> (BIOY CASARES apud O’DONNELL, 1990, p.19).

Esta decisão, sem dúvida, foi crucial para o processo de sua formação enquanto escritor. Se quisermos caracterizar a amizade de Bioy e Borges de forma sucinta, podemos

---

<sup>8</sup> Fragmento de uma entrevista feita a Bioy Casares, citada por Mario O’Donnell em sua comunicação, no dia 12 de novembro de 1990, no colóquio intitulado “La narrativa fantástica de Adolfo Bioy Casares o el terror razonado” durante “La Semana de Autor sobre Adolfo Bioy Casares”, ocorrida em Madri de 12 a 15 de novembro de 1990, no *Instituto de Cooperación Iberoamericana*. **Tradução nossa:** “Aquele folheto – reconhece Bioy – foi uma valiosa aprendizagem para mim. Depois de sua redação, eu fui um escritor mais experiente e habituado.”.

<sup>9</sup> **Tradução nossa:** “(...) tomei a decisão de não permitir que meus erros habituais o prejudicassem. Não sabia com clareza quais eram esses erros; sabia que estavam em mim e que tinham estragado meus livros; se não os identificassem, difícilmente conseguiria eliminá-los. Me perguntei que possíveis erros encorajavam a vaidade (porque pensava que dela vinham todos os males) e de pronto decidi que nunca mais escreveria para os críticos e me comprometeria a esquecer a reconfortante esperança de ler (**as críticas**). Não mais escreveria para meu renome senão para a coerência e eficácia do texto e para os leitores. Creio – termina Bioy – que esta foi uma decisão favorável.” (BIOY CASARES apud O’DONNELL, 1990, p.19).

considerá-la uma “harmonia produtiva”, pois ambos, apesar das particulares diferenças, sempre mantiveram objetivos bem claros em suas colaborações. A construção do personagem Isidro Parodi e a criação de Honorio Bustos Domecq e Suarez Lynch (dois autores fictícios), renderam-lhes a sequência de três obras, fato que consolida a qualidade produtiva desta dupla intelectual. O primeiro livro *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942), apresenta-nos este personagem que está encarcerado, mas é um investigador que possui uma astúcia indiscutível para decifrar enigmas. Sua genialidade permite solucionar, com habilidade, os mais complexos casos, a partir, somente, das pistas que colhe nos interrogatórios de seus clientes. Esta obra delimitou muito bem todo o universo de suspense e mistério que o gênero policial exigia. Já o segundo e terceiro volumes desta sequência, *Crônicas de Bustos Domecq* (1967) e *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977) permitem-nos acompanhar o amadurecimento deste autor fictício, através de crônicas e contos, que, além de possibilitar uma agradável e humorada leitura, possuem muita ironia e crítica, tanto estética quanto literária. Por trás da elaboração de situações cômicas, a crítica ao sistema político também se faz muito presente.

No decorrer de nossas leituras, não raro nos deparamos com a questão da influência de Borges na produção de Casares, como se apenas este tivesse amadurecido nesta relação literária, sendo visto sempre como o aprendiz de Borges. De fato, Bioy mudou sua postura perante sua técnica narrativa a partir da amizade com Borges, mas como toda relação, ambos trocaram e discutiram ideias, surgindo assim novos olhares sobre a literatura. Um fato interessante que queremos destacar é a mudança ocorrida na temática borgiana. Segundo Marengo (2014, p.25), nos fins da década de 30, houve uma mudança significativa no estilo e temática da escrita de Borges, saindo de um *criollismo*, com fortes projetos nacionalistas, para uma inquietação metafísica “universalizante”. Para María Teresa Gramuglio (1989, p.12 apud MARENGO, 2014, p.25), o diálogo estabelecido com Bioy foi um dos possíveis fatores que influenciaram a mudança temática de Borges.

Assim sendo, Marengo (2014, p.13) ressalta que esta colaboração entre Bioy e Borges, desde o início, com *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, composta por contos policiais, gênero que não fazia parte do cânone literário da época, foi uma proposta evidente de renovação literária para aquele tempo, a fim de, conseqüentemente, possibilitar uma futura reconfiguração do cânone. Logo, a dinâmica que ambos promoveram no meio intelectual da

época, provocou reformulações, como também muitas críticas contrárias dentro da cultura literária argentina, tanto em sua época, quanto nos anos posteriores.

A amizade entre Borges e Bioy Casares, como já dissemos anteriormente, iniciou-se em 1932. Ambos deixavam muito claro, em entrevistas, que a paixão pelos livros foi um ponto em comum essencial para a durabilidade e resultado de suas colaborações. Apesar de mais de meio século de amizade e parceria literária, que foi interrompida com a morte de Borges em 1986, a colaboração de ambos resultou em uma unidade narrativa, na qual não é possível separar o que pertença a cada um. Mas, o interessante é que mesmo que a parceria tenha sido consistente, as obras que escreveram sozinhos, têm muito bem definido o estilo e a temática de cada autor, como destaca Bioy Casares:

A mí me interesa todo lo que tiene que ver con la intimidad del hombre, él está casi centrado en la épica. Rechaza las historias de amor, tema que para mí es muy importante. Borges es menos ecléctico. (...). Me siento esclavo de mi verdad y Borges acepta la verdad que le parezca mejor para el texto.<sup>10</sup> (BIOY CASARES apud VILLORDO, 1983, p.58).

O elo que tornou-se o ponto de partida para o trabalho conjunto foi o gosto pelos romances policiais, que ambos admiravam. Sendo os dois ligados ao mesmo círculo intelectual desta geração, perceberam, na situação em que se encontrava a literatura de seu país, a oportunidade de propor uma nova forma de escrever. Como podemos perceber, o fato de participarem da *Sur*, uma revista literária renomada e de grande circulação na época, suas tentativas tiveram visibilidade imediata. A fim de preparar o público leitor e também o meio intelectual, publicaram, como já sabemos, *Antología de la literatura fantástica (1940)* e *Antología poética argentina (1941)*, em parceria com Silvina Ocampo. Desta maneira, a mobilização de Bioy Casares e Borges, nos possibilita concordar que “(...) ambos autores abogan por la introducción del género fantástico y del policial dentro del campo nacional de

---

<sup>10</sup> **Tradução nossa:** “A mim interessa tudo o que tem a ver com a intimidade do homem, ele está quase centrado na épica. Rejeita as histórias de amor, que para mim são muito importantes. Borges é menos eclético. (...). Me sinto escravo da minha verdade e Borges aceita a verdade que lhe parece melhor para o texto.”. (BIOY CASARES apud VILLORDO, 1983, p. 58).

las letras y crean, de esta manera, las condiciones de recepción para la propia obra.”<sup>11</sup> (MARENGO, 2014, p.24).

No prólogo da *Antologia de la literatura fantástica*, Casares enfatiza a necessidade dessa renovação literária, ao afirmar que

Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. (...) El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar.<sup>12</sup> (BIOY CASARES, BORGES, OCAMPO, 2014, p.08).

Segundo Carlos Dámaso Martínez, é evidente, portanto, que há nessas ideias, uma reação contra a estética naturalista e realista que vigorava nesta época na Argentina. E, para contrapor-la, Bioy e Borges lançam mão de narrativas de argumentos sólidos, tendo como modelos o romance policial e o relato fantástico. Contudo, Martínez destaca também que “A la decisión de renovar la narrativa desde estos presupuestos estéticos, se agrega también la búsqueda de nuevos horizontes de lectura, o la aspiración de un lector diferente, que apunta a romper con las pautas de lectura más convencionales dentro de la literatura del momento.”<sup>13</sup> (MARTÍNEZ, s/d, p.02). Logo, ambos os autores se utilizaram dos meios acima citados, para promover essa renovação tanto no texto literário quanto em sua concepção de um leitor ideal. Eles aproveitaram suas leituras e inquietações filosóficas e científicas, para basearem seus textos. Sobre isto, Martínez ressalta que, “(...) Bioy Casares tanto como Borges, lo que hacen

---

<sup>11</sup> **Tradução nossa:** “(...) ambos autores defendem a introdução do gênero fantástico e do policial dentro do campo nacional das letras e criam, desta maneira, as condições de recepção para sua obra.” (MARENGO, 2014, p.24).

<sup>12</sup> **Tradução nossa:** “Se estudamos a surpresa como efeito literário, ou os argumentos, veremos como a literatura vai transformando os leitores e, como consequência, como estes exigem uma contínua transformação da literatura. (...). O escritor deverá, pois, considerar seu trabalho como um problema que pode resolver-se em parte, por leis gerais e pré-estabelecidas, e, em parte, por leis especiais que ele deve descobrir e acatar.” (BIOY CASARES, BORGES, OCAMPO, 2014, p.08).

<sup>13</sup> **Tradução nossa:** “A decisão de renovar a narrativa a partir destes pressupostos estéticos, adiciona-se também a busca por novos horizontes de leitura, ou a aspiração de um leitor diferente, que consegue romper com as pautas de leitura mais convencionais dentro da literatura do momento.” (MARTÍNEZ, s/d, p. 02).

es explotar las posibilidades imaginarias y estéticas de esas teorías. Lo filosófico y lo científico son simplemente materiales de la invención fantástica.”<sup>14</sup> (MARTÍNEZ, s/d, p.03).

Toda essa movimentação em busca de uma reelaboração do fazer literário no contexto argentino do século XX, teve reflexos nítidos nas produções de Bioy Casares. Um aspecto importante foi a tendência de usar vários pontos de vista narrativos, um recurso que segundo Martínez, tem ligação direta com o modo da representação fantástica e das características do relato policial. Essas diferentes e múltiplas perspectivas presentes em algumas de suas obras, permite que o leitor seja indagado sobre o que, de fato, é a realidade, e isso cria uma atmosfera de mistério que estabelece entre texto e leitor uma relação de inquietação. Portanto, podemos concordar que,

Tras la lectura de la obra de Adolfo Bioy Casares se saca la conclusión de que este escritor ha trazado un inteligente y, al mismo tiempo, tierno panorama de la vida que indaga en el corazón del hombre y en su dualidad constitutiva, el espíritu y la materia, la carne y el alma. Las necesidades fisiológicas no tienen por qué ser menores que las del espíritu y así ha sabido transmitírnos lo a través de sus novelas y cuentos.<sup>15</sup> (BARRERA, s/d, p.11).

Enfim, ao acompanharmos a trajetória de Bioy Casares, percebemos que sua produção literária passou por mudanças significativas, proporcionando precisão e eficácia aos elementos e recursos usados em seus textos. A partir de seu amadurecimento, suas temáticas foram ganhando forma, e sua técnica narrativa foi moldada, levando sempre em consideração a harmonia entre forma e conteúdo, tão prezada pelo autor. Em linhas gerais, Borges e Bioy Casares são considerados escritores importantes na Argentina do século XX, devido à presença ativa de ambos no meio artístico da época, e também, por criarem e defenderem a renovação da literatura a partir do fantástico ao lançarem suas ideias no campo intelectual propondo uma nova percepção e discussão sobre a formação do cânone literário argentino. Ademais, consideramos que a relação que estabeleceu com Borges foi essencial para Bioy Casares repensar sua técnica e poder reelaborar sua escrita, de maneira a criar um estilo

---

<sup>14</sup> **Tradução nossa:** “(...) Tanto Bioy Casares quanto Borges, exploram as possibilidades imaginárias e estéticas dessas teorías. O filosófico e o científico são simplesmente materiais para a invenção fantástica.” (MARTÍNEZ, s/d, p. 03).

<sup>15</sup> **Tradução nossa:** “A partir da leitura da obra de Adolfo Bioy Casares chegamos à conclusão de que este escritor traça um inteligente e, ao mesmo tempo, um tenro panorama da vida no qual indaga o coração do homem e sua dualidade constitutiva, o espírito e a matéria, a carne e a alma. As necessidades fisiológicas não têm que serem menores que as do espírito, e isso soube transmitir-nos através de seus romances e contos.” (BARRERA, s/d, p.11).

próprio, correspondente a sua profícua imaginação, que desenvolveu desde sua infância, com o incentivo de seus pais.

#### **1.4 – A invenção de Morel: olhares críticos sobre a obra.**

A *Invenção de Morel* é considerado um marco da produção literária de Adolfo Bioy Casares, pois representa o amadurecimento de suas ideias e inquietações, sendo o ponto de partida para a consolidação de suas temáticas e de seu estilo nos romances e contos seguintes. Tendo repudiado os títulos publicados antes, é em 1940 que o autor consegue materializar em sua escrita os gêneros das narrativas policial e fantástica, tornando nítidas as características das formas que tanto admirava. Como buscava uma harmonia entre forma e conteúdo, Bioy Casares partiu de um elemento que o fascinava desde a infância: a imagem. *A invenção de Morel* não surgiu como uma ideia isolada, foi aprimorada a partir do pequeno conto *Os namorados em cartões-postais*<sup>16</sup>, publicado em 1936, no qual uma jovem era fotografada de mãos dadas com ninguém, e depois seu pai a unia a algum jovem, sobrepondo as imagens que tornavam-se cartões-postais, tudo isso sem o conhecimento da jovem. Desde esse conto, podemos notar a problemática do amor impossível, presente em outros textos do autor, a começar pelo romance que selecionamos para esta pesquisa.

O romance é narrado por seu protagonista: o fugitivo, que não possui nome e de cuja vida pregressa pouco sabemos, assim como sobre sua personalidade, seus desejos e inquietações. O único fato explícito é que se trata de um perseguido pela justiça e, no decorrer do romance, descobrimos que é um cidadão venezuelano. Em seus relatos, sabemos que durante sua fuga conheceu um comerciante italiano que contou a história de uma ilha assombrada, na qual, segundo boatos, um grupo de amigos, por volta de 1924 construiu um museu, uma capela e uma piscina, mas que ninguém conseguia nela sobreviver, pois é “(...) foco de uma doença, ainda misteriosa, que mata de fora para dentro. Caem as unhas, o cabelo; morrem a pele e as córneas dos olhos, e o corpo sobrevive oito, quinze dias.” (BIOY CASARES, 2014, p.18).

---

<sup>16</sup> Texto publicado na revista *Destiempo*, nº 2, p.3, novembro de 1936. Este pequeno conto foi incluído em *Luis Greve, muerto* também publicado na *Destiempo* em 1937.

Para não ser capturado pela polícia, o fugitivo decide partir, mas ao chegar lá, observa várias pessoas que circulam livremente, dançando, conversando, tomando banho de piscina e vivendo tranquilamente. Suspeitando ser um plano para capturá-lo, o fugitivo mantém-se escondido em pântanos. Durante suas observações secretas, apaixona-se por uma bela mulher que contempla todos os dias o pôr-do-sol. Com o tempo, descobre que a mulher chama-se Faustine e o homem que frequentemente vem encontrá-la é Morel. Movido pela paixão e pelo medo de perdê-la, o fugitivo declara-se várias vezes, mas Faustine não esboça nenhuma reação, tratando-o com total indiferença.

Além deste inesperado comportamento de sua amada, o perseguido observa outras coisas muito estranhas nas ações dos veranistas e adentra o museu em sigilo. De surpresa, algumas pessoas deparam-se com ele, mas não o veem. Todo este mistério perturba o intruso, até que um dia ele adentra o museu e assiste a uma reunião dirigida por Morel, que revela sua invenção a todos os seus amigos presentes na ilha. Morel declara que inventou uma máquina capaz de captar não só a imagem, como também todos os sentidos (visão, tato, paladar, olfato e audição) de quem se expõe a ela. Desta forma, o fugitivo descobre que tudo o que passou dias observando são apenas projeções dos dias que aqueles amigos viveram reunidos. Eram imagens repetidas de um paraíso que Morel criou para si. Logo, a moléstia, na verdade, era o resultado da exposição à radiação da máquina, e era fatal.

Quando percebe que sua amada Faustine não é real, na verdade é uma projeção, o fugitivo passa dias tentando descobrir como a máquina funciona, e quando finalmente consegue manipulá-la, grava seu próprio disco, no qual projeta-se para viver eternamente ao lado de Faustine. Neste momento, resta-lhe apenas um pedido: “Ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.” (BIOY CASARES, 2014, p.85).

#### **1.4.1 – O narrador suspeito, os argumentos de Morel e o editor fictício: o jogo de perspectivas na obra.**

Walter Benjamin, em seu clássico texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, afirma que o narrador tem a grande habilidade de intercambiar experiências.

Como sabemos, narrar é uma atividade tão antiga, que há muito tempo faz parte do cotidiano do homem, e com isso remete a uma tradição oral que fundamenta a origem e os costumes dos diferentes povos de todo o mundo. Os narradores sempre tiveram como fonte a experiência transmitida de pessoa a pessoa. Essas experiências com funções práticas, que eram a base da narrativa oral, perderam espaço com o surgimento do romance no início do período moderno. Afinal, o romance surge com a ascensão do indivíduo isolado.

A morte de Dom Quixote, por exemplo, é a representação dessa transição: não há mais espaço para um mundo de heróis, pois somos seres solitários e é essa individualização que será abordada na literatura a partir de então. Benjamin (1994, p. 205) ressalta, ainda, que a narrativa é uma forma artesanal de comunicação e não tem o objetivo de simplesmente transmitir uma informação, pelo contrário, ela “(...) mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”

Logo, a ideia que temos do narrador é a de que ele sabe como expor alguma coisa, afinal “(...) contar algo significa ter algo especial a dizer” (ADORNO, 2012, p.56). Desta maneira, o narrador do romance que selecionamos, enfatiza em seu discurso, ao longo da obra, que ele precisa relatar o que vivenciou e tudo o que ocorreu-lhe de incomum, como percebemos neste trecho:

Hoje, nesta ilha, ocorreu um milagre. O verão se antecipou. Puxei a cama para perto da piscina e fiquei mergulhando, até bem tarde. Era impossível dormir. Dois ou três minutos fora bastavam para reduzir a suor a água que devia me proteger da terrível canícula. De madrugada fui acordado por um fonógrafo. Não pude voltar ao museu, para pegar as coisas. Fugi pelos barrancos. Estou nos baixios do sul, em meio a plantas aquáticas, atazanado pelos mosquitos, com o mar ou córregos sujos pela cintura, vendo que antecipei absurdamente minha fuga. Acho que essa gente não veio me procurar; talvez nem me tenham visto. Mas sigo meu destino: estou despojado de tudo, confinado no lugar mais exíguo, menos habitável da ilha; em pântanos que o mar suprime uma vez por semana. (BIOY CASARES, 2014, p.17).

Com estas afirmações, o narrador-personagem dá início aos seus relatos, a partir dos quais, descobriremos do que se trata a invenção que intitula a obra. Desde a primeira frase, este narrador estabelece um clima de mistério, que permeia toda a narrativa. Como ressaltamos anteriormente, Bioy Casares tinha a pretensão de produzir um texto que, a partir

de elementos do romance policial e do gênero fantástico, criasse um “enigma” a ser desvendado pelo leitor. Então, temos aqui a primeira escolha do autor: o narrador em primeira pessoa. Como problematiza Davi Arrigucci, ao falar sobre as diferentes posições do narrador, a principal questão para a elaboração de uma narrativa é “(...) como narrá-la, de que ângulo narrá-la.” (ARRIGUCCI, 1998, p.10). Ou seja, este é o primeiro desafio que o autor enfrenta para materializar sua proposta literária.

Quando estudamos sobre o narrador, muitas problemáticas são levantadas. Theodor Adorno, por exemplo, discute que a posição do narrador “(...) se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.” (ADORNO, 2012, p.55). Diferentemente da narrativa épica, que possui um narrador que registra a grandiosidade das ações dos heróis, a fim de exaltar seu caráter elevado e imutável, temos, no romance contemporâneo, uma visão desencantada do mundo. Não existem mais heróis, muito menos ações grandiosas. Ao invés da coletividade, o que prevalece é a individualização do ser humano, que vive cada vez mais isolado um do outro, logo “O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência (...)”. (ADORNO, 2012, p.58).

Isto não quer dizer que o romance contemporâneo não aborde o contexto de uma sociedade, muito pelo contrário, diversos meios sociais são abordados na narrativa, mas o acesso ao seu funcionamento dá-se por diferentes perspectivas. Podemos dizer que este é o termo que melhor define nossas considerações, pois, houve uma transição da forma objetiva de ver o mundo para a perspectiva subjetiva de problematizar o homem, enquanto ser individual e incompleto. Aliás, como destaca Adorno (2012), o subjetivismo não tolera mais matéria alguma que ele não possa transformá-la, encobrindo, desta maneira, o princípio épico da objetividade.

N’A *invenção de Morel*, somos conduzidos pelos relatos do narrador-personagem, do qual não sabemos o nome, sabemos apenas que é um fugitivo da justiça. Mas, mesmo não sabendo de quem se trata, dependemos de suas memórias para descobrir a origem dos estranhos acontecimentos da ilha. Por mais dúbio que seja o nosso narrador-protagonista, ele é o único meio de acesso, ou seja, ele é a “chave” que temos para o desenrolar da narrativa. Logo, temos o jogo de avançar e retroceder nos acontecimentos, o que causa a nós leitores

certo incômodo, pois estamos submetidos à única perspectiva deste confuso narrador. Seleccionamos o seguinte fragmento:

A vida de fugitivo deixou meu sono mais leve: tenho certeza de que não chegou nenhum barco, nenhum avião, nenhum dirigível. No entanto, de uma hora para outra, nesta abafada noite de verão, o capinzal do morro se cobriu de pessoas que dançam, passeiam e nadam na piscina como veranistas que estivessem instalados faz tempo em Los Teques ou em Marienbad. (BIOY CASARES, 2014, p.18).

Esta é a primeira aparição dos “intrusos”, que o fugitivo registra logo no início de seus relatos. A partir deste surgimento repentino de pessoas, que contraria os boatos de que a ilha estava inabitada, o personagem começa a acreditar que tudo é um plano para capturá-lo. Por sentir-se perseguido, o narrador elabora, durante toda a obra, diferentes hipóteses para justificar a presença dessas pessoas, fato este que faz com que, ao lermos, desconfiemos que este personagem está completamente perturbado, como podemos perceber nesta passagem: “Sua inexplicável aparição poderia levar a supor que tudo é efeito do calor de ontem, sobre meu cérebro, mas não se trata de alucinações nem de imagens: há homens reais, pelo menos tão reais como eu.” (BIOY CASARES, 2014, p.18).

O grande incômodo que os misteriosos habitantes da ilha causam ao fugitivo, o impedem de circular livremente, prolongando o desconhecimento sobre a origem destes, os quais “(...) privam-me de tudo aquilo que tanto trabalho me custou e é indispensável para que eu não morra, acuam-me contra o mar em pântanos deletérios.” (BIOY CASARES, 2014, p.18). É exatamente essa a sensação que vivenciamos juntamente com este narrador-personagem. Estamos sempre acuados, olhando as cenas discretamente, como se estivéssemos disfarçados para evitar que sejamos vistos, esperando uma oportunidade para observar algum ato ou conversa que explique tais fatos.

Esta “camisa de força”, termo usado por Arrigucci (1998), presente no discurso do narrador em primeira pessoa, estabelece uma fixidez na narrativa, que, imobilizando-nos, inquieta-nos, uma vez que contamos com apenas uma perspectiva, extremamente subjetiva, a qual estamos submetidos. Afinal, “O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão (...)” (ADORNO, 2012, p.60). De acordo com essa citação, ao lermos o romance de Bioy Casares, temos essa sensação de participar dos

acontecimentos, mesmo que o narrador nos cause certa desconfiança, ele nos integra em seu confuso percurso, mesmo que em meio aos fragmentos aparentemente desconexos de seus relatos.

Desta maneira, experimentamos tal perspectiva subjetiva, de modo que modifica-se a “distância estética” entre o narrador e o leitor, sendo que “(...) a abolição da distância é um mandamento da própria forma (...)” (ADORNO, 2012, p.61). Em outras palavras, a leitura contemplativa já não é mais possível, pois o que prevalece é a inquietude ao compartilharmos todas as reflexões e angústias do narrador-personagem.

Como já destacamos anteriormente, o aparecimento inexplicável das estranhas pessoas na ilha fez com que o fugitivo ficasse em estado de alerta, acreditando que seria capturado e é a partir do medo de ser encontrado que ele marginaliza-se na ilha. Mas, a arrebatadora paixão por Faustine, mulher que contempla frequentemente o pôr do sol, movimenta-o na trama. Através desse sentimento, o fugitivo começa a avançar para o descobrimento da invenção. Com isso, ele inicia algumas sigilosas entradas no museu, e em meio a suas buscas, acaba sendo surpreendido por alguns dos habitantes, fato que deixa-o perplexo, como podemos ver nesse relato:

Estou assustado; porém, com maior insistência, desgostoso de mim. Agora devo esperar a chegada dos intrusos, a qualquer momento; se demorarem, *malum signum*: virão me prender. Esconderei este diário, prepararei uma explicação e os aguardarei não muito longe do bote, decidido a lutar, a fugir. Contudo, não me acautelo dos perigos. Estou contrariadíssimo: cometi descuidos que podem privar-me da mulher, para sempre. (BIOY CASARES, 2014, p.28).

Como fica nítido, a partir de então, ser capturado já tornou-se uma preocupação menor. O que aflige-lhe é a possibilidade de não poder mais contemplar Faustine. Perdidamente apaixonado por ela, e após ser ignorado em suas tentativas de aproximação e até de declaração de amor, o fugitivo cria suas hipóteses, declarando que: “Não foi como se não me tivesse ouvido, como se não me tivesse visto; foi como se os ouvidos que tinha não servissem para ouvir, como se os olhos não servissem para ver. De certo modo me insultou; demonstrou que não me temia.” (BIOY CASARES, 2014, p.30). É essa interpretação que o fugitivo elabora das atitudes indiferentes de Faustine. Neste momento do romance, ainda não sabemos que esta personagem é apenas uma imagem, resultado da invenção de Morel, mas ao

descobrirmos isto, todas as hipóteses criadas pelo narrador-personagem são derrubadas. Logo, o que resta-nos é a frustração de todas as percepções do fugitivo sobre os habitantes da ilha.

A revelação de que todas as deduções do personagem estavam equivocadas, reafirma-nos a consequência da submissão à perspectiva subjetiva do narrador em primeira pessoa:

(...) toda a narrativa é uma narração, quer dizer, narra uma ação passada, alguma coisa que já aconteceu, por menor que seja o intervalo temporal entre o discurso do narrador e a história contada. Há sempre um intervalo entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, o que pressupõe a possibilidade da manipulação. É a inevitabilidade da narrativa. (ARRIGUCCI, 1998, p.27-28).

A partir desta característica da narração, ressaltamos a manipulação, feita pelo narrador deste romance. Afinal, ao buscar descobrir o que justificava os estranhos acontecimentos da ilha, o narrador vai conduzindo-nos, paulatinamente, para o desvendar do mistério. Então, o narrador cria suas conjecturas através de sua perspectiva, de forma que acreditamos que todas as ações dos “intrusos” da ilha estejam voltadas para sua captura. Argumento que não sustenta-se até o fim da trama, uma vez que descobrimos que as projeções não têm qualquer relação com o fugitivo. Essa distorção promovida pela visão do narrador tem sua representação na própria projeção do fugitivo, uma vez que ele se grava conversando com Faustine e acompanhando-a, como se substituísse as ações de Morel. Como resultado, ao fazer a máquina reproduzir o novo disco, o protagonista observa suas projeções em funcionamento e registra em seu diário que, um espectador desprevenido não perceberia que ele é um intruso nas imagens.

Desta maneira, compreendemos essa projeção como o resultado de toda a manipulação feita pelo narrador-personagem desta obra. As primeiras projeções da ilha representam o ideal de Morel, mas após a reprogramação das máquinas, o que temos é a materialização da perspectiva subjetiva do fugitivo. Seu objetivo de projetar-se ao lado de Faustine é alcançado (embora com algumas ressalvas, as quais discutiremos mais adiante), o que o possibilita registrar:

Ainda vejo minha imagem na companhia de Faustine. Esqueço que é uma intrusa; um espectador desprevenido poderia acreditar que estão igualmente enamoradas e preocupadas uma pela outra. Talvez este parecer requeira a debilidade de meus olhos. Em todo caso consola morrer assistindo a um resultado tão satisfatório. (BIOY CASARES, 2014, p.85).

Quando o fugitivo declara que um espectador desprevenido, ao ver sua projeção, poderia acreditar que ele e Faustine estão realmente apaixonados, temos aí a possibilidade de continuação do jogo subjetivo. As máquinas inventadas por Morel materializaram sua utopia, que era imortalizar-se imagneticamente. Logo, o efeito da invenção fez com que o fugitivo também se projetasse, criando uma outra perspectiva sobre a de Morel. Assim sendo, essa é uma máquina que permite projetar a subjetividade. Enfim, este é o próprio processo de interpretação, no qual estabelecemos um ponto de vista sobre o que nos é apresentado, no caso deste romance, o fugitivo estabeleceu suas percepções sobre o que lhe era projetado.

Como já destacamos até agora, durante toda a obra, este narrador-personagem é quem delimita o caminho a ser percorrido até o descobrimento da tal invenção. Como seus relatos em forma de diário são a fonte para o desenrolar da narrativa, Bioy Casares utiliza o sentimento do fugitivo por Faustine para movimentar o personagem na trama. E é a partir do medo de nunca mais ver Faustine que o personagem adentra o museu e assiste à reunião organizada por Morel para revelar sua invenção. Neste momento, portanto, nos é revelado o segredo que explica todos os estranhos acontecimentos na ilha. “ – Devo fazer-lhes uma declaração.” (BIOY CASARES, 2014, p.57). Com esta afirmação, Morel inicia seu longo discurso, a fim de revelar a seus amigos presentes que, sem pedir-lhes permissão, fotografou-os com uma máquina capaz de captar todos os sentidos humanos, gravando-os para sempre, e justifica seu ato ao declarar que: “Portanto lhes dei uma eternidade agradável.” (BIOY CASARES, 2014, p.57):

Acaso não se deve chamar vida aquilo que pode estar latente em um disco, aquilo que se revela quando o mecanismo do fonógrafo entra em ação, quando giro uma chave? Insistirei em que todas as vidas, como os mandarins chineses, dependem de botões que seres desconhecidos podem apertar? E vocês mesmos, quantas vezes não interrogaram o destino dos homens, não acionaram as velhas perguntas: para onde vamos? Onde jazemos, como músicas inauditas em um disco, até que Deus nos manda nascer? Não percebem um paralelismo entre o destino dos homens e o das imagens? (BIOY CASARES, 2014, p.61).

A partir desta fala de Morel, aproveitamos para destacar uma discussão relevante que Bakhtin (1993) elabora em seu texto: *A pessoa que fala no romance*. É importante lembrar que há “(...) uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala;” (BAKHTIN, 1993, p.134). Logo, compreendemos que a escolha do autor em utilizar o narrador em primeira pessoa foi um

artifício apropriado para apresentar a invenção já em funcionamento, fazendo com que nós, leitores, experimentássemos a sensação de ilusão que as projeções causaram no personagem. Mas, para justificar a invenção, era preciso dar voz ao inventor. Desta maneira, Morel verbaliza seu pensamento em relação à vida e ao destino humano, através de seus questionamentos. Afinal,

Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor. (BAKHTIN, 1993, p.137).

Este é o ponto da narrativa em que, assim como o fugitivo, temos todas as percepções e concepções, construídas no decorrer da obra, questionadas. O próprio narrador declara: “Nossos hábitos pressupõem uma maneira de as coisas acontecerem, uma vaga coerência do mundo. Agora a realidade se me apresenta alterada, irreal.” (BIOY CASARES, 2014, p.56). Até então, estávamos submetidos exclusivamente ao ponto de vista do narrador. Agora, conhecemos as inquietações que levaram Morel a construir todo o aparato necessário para garantir sua imortalidade imagética na ilha abandonada. A revelação da invenção faz questionarmos nossas definições de realidade/irrealidade/imagem. Percebemos o jogo que o autor construiu na narrativa, somos conduzidos por um personagem que é iludido por sua perspectiva e estende ao leitor o efeito das projeções. Enfim, a revelação e o discurso de Morel, que possui base científica, provoca-nos a pensar em como, de acordo com Arrigucci (1998), a realidade talvez não possua a consciência segura que lhe atribuímos.

Outro aspecto que consideramos importante destacar é a existência de um editor fictício, que interfere nas afirmações e hipóteses do narrador-personagem no decorrer de seus relatos. Ao todo são nove notas, que deixam implícito que o diário do fugitivo foi encontrado e ao ser editado, provavelmente tenha sofrido alterações. Selecionamos duas notas, que seguem abaixo.

<sup>1</sup> A hipótese da superposição de temperaturas não me parece necessariamente falsa (um pequeno aquecedor é insuportável em um dia de verão), mas creio que a verdadeira explicação é outra. Estavam na primavera; a semana eterna foi gravada no verão; ao funcionar, as máquinas refletem a temperatura do verão.

<sup>2</sup> Resta o mais inacreditável: a coincidência, em um mesmo espaço, de um objeto e de sua imagem total. Esse fato sugere a possibilidade de que o mundo seja constituído, exclusivamente, de sensações.” (BIOY CASARES, 2014, p.81).

Ambas as notas referem-se às explicações feitas pelo fugitivo, a fim de esclarecer o motivo de vários acontecimentos destacados em seus relatos, antes de o personagem descobrir as projeções. A primeira nota contesta a afirmação do narrador, que acredita que o calor excessivo na ilha seja resultado da superposição de temperaturas causada pelas imagens. Já a segunda nota, contradiz a afirmação do narrador de que não restam mais pontos a serem esclarecidos em seu diário. A interferência do editor nas afirmações do fugitivo, permite-nos relacionar à seguinte citação:

No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre a sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo. Desta forma o enunciado é um organismo muito mais complexo e dinâmico do que parece (...). (BAKHTIN, 1993, p.153).

Esta consideração possibilita-nos compreender que o narrador constrói sua narrativa a partir de seu discurso, mas todos seus enunciados não são estáticos, eles podem ser contestados e modificados, pois há um contexto dialógico estabelecido sobre o que é narrado. Logo, ainda que trate-se de uma perspectiva subjetiva do fugitivo, não há discurso imutável, muito menos verdades absolutas. Mesmo que o personagem tente garantir a credibilidade de seus registros, seu ponto de vista está sujeito ao falseamento, característica muito recorrente no narrador em primeira pessoa. Desta maneira, a presença deste editor acentua ainda mais o aspecto dúbio do sujeito que narra a obra.

No decorrer de toda a trama, o narrador-personagem vai construindo, em seus relatos, indícios que criam a expectativa de sua própria morte. Esta sensação permeia toda a narrativa, desde quando o fugitivo afirma, logo no início: “Sinto com desagrado que este papel se transforma em testamento.” (BIOY CASARES, 2014, p.19). Vamos acompanhando essa sensação do personagem, desde a ameaça que o próprio espaço da ilha lhe causa, uma vez que inundações inesperadas podem afogá-lo durante a noite e a dificuldade em encontrar alimentos pode matá-lo de fome. Na complicada situação em que se encontra, resta-lhe registrar que “Tudo o que tenho escrito sobre meu destino – com esperanças ou com temor, de brincadeira ou a sério – me mortifica.” (BIOY CASARES, 2014, p.35). Com a morte

preunciada, compartilhamos sua angústia em todo o desenrolar do romance, até culminar na transição para seu eterno disco. Neste momento, há um longo trecho em que uma sucessão de pensamentos e lembranças lhe sobrepõem a calma final. Eis o fragmento:

Por desgraça, nem todas as minhas rumações são tão úteis: abrigo – apenas na imaginação, para inquietar-me – a esperança de que toda a minha doença seja uma vigorosa autossugestão; que as máquinas não causem nenhum dano; que Faustine viva e que, dentro em pouco, eu saia à sua procura; que junto riamos destas falsas vésperas da morte; que cheguemos à Venezuela; a outra Venezuela, porque, para mim, tu és, Pátria, os senhores do governo, as milícias com fardas de aluguel e pontaria mortal, a perseguição unânime na rodovia para La Guaira, nos túneis, na fábrica de papel de Maracay; apesar de tudo, eu te amo e nesta dissolução muitas vezes te saúdo: és também a época de *El Cojo Ilustrado*, um grupo de homens (e eu, um garoto, atônito, reverente) sob os gritos de Orduño, das oito às nove da manhã, melhorados pelos versos de Orduño, desde o Panteão até o café de Roca Tarpeya, no bonde 10, aberto e desconjuntado, fervorosa escola literária. És o pão de mandioca, grande como um escudo e livre de insetos. És a inundação das planícies, com touros, éguas, tigres arrastados urgentemente pelas águas. E você, Elisa, entre tintureiros chineses, a cada recordação mais parecida com Faustine; você lhes disse que me levassem para a Colômbia e atravessamos o páramo na pior época; os chineses me cobriram com folhas ardentes e peludas de *frailejón*, para que não morresse de frio; enquanto eu olhar para Faustine, não me esquecerei de você – e eu, que pensei que não te amava! E a Declaração da Independência que, todo Cinco de Julho, o imperioso Valentín Gómez lia na sala elíptica do Capitólio, enquanto nós – Orduño e seus discípulos – para afrontá-lo, reverenciávamos a arte no quadro de Tito Salas, *O General Bolívar cruza a fronteira da Colômbia*; mas confesso que depois, quando a banda tocava “*Gloria al bravo pueblo/ (que el yugo lanzó/ la ley respetando/ la virtude y honor)*”, não conseguíamos reprimir a emoção patriótica, a emoção que agora não reprimo. (BIOY CASARES, 2014, p.84).

Este longo trecho é o momento em que temos acesso direto às lembranças do fugitivo, pois estão registradas como lhes vêm à mente. Logo, “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata* (...)”. (ROSENFELD, 1998, p.84). Não há preocupação com a linearidade e muito menos com justificar a causalidade de cada informação. Se são recordações verídicas, não há como saber e isso não importa, o que nos interessa é essa sequência de pensamentos, que tomam conta do narrador-personagem e nos faz experimentar esse último momento, inquieto, antes de sua morte, que o integrará às projeções imagéticas.

Em meio a essas breves e diversas recordações, nos é informado a existência de Elisa, uma possível paixão do passado, que até então não tinha sido mencionada. A imagem de Elisa

funde-se com a imagem de Faustine, permitindo ao personagem pensar que em sua eternidade poderá recordar-se dela todas as vezes que contemplar Faustine. Afinal, “Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas.” (ROSENFELD, 1998, p.82).

Desta maneira, essa quebra das demarcações entre presente, passado e futuro, possível na consciência do narrador-personagem, reflete o redimensionamento do tempo elaborado neste romance, uma vez que a invenção de Morel é um conjunto de máquinas que presentifica o passado, a fim de eternizá-lo e, conseqüentemente, o único futuro possível é o eterno retorno das imagens. Assim sendo, o fugitivo termina seus relatos implorando, a quem inventar uma máquina que reúna as consciências desagregadas, faça-o, pois será uma atitude piedosa, uni-lo a Faustine. Por conseguinte, o personagem consegue projetar-se em sua eterna contemplação de Faustine, mas sua utopia não efetiva-se completamente por ambos terem sido gravados em dimensões temporais distintas. Além disso, o fugitivo só pode unir sua imagem à de Faustine, mas ambas as consciências sempre estarão desagregadas. Portanto, “O tom trágico do final da narrativa de Bioy Casares dá-se justamente nesse caráter espectral da inferência do presente sobre o passado – o qual só alcança uma utopia imperfeita, artificial, irrealizável.” (MARTINS, 2007, p.127).

A partir de todas as características discutidas até o momento, e das considerações elaboradas sobre o narrador-personagem deste romance, é possível fazermos algumas interpretações sobre a obra de Bioy Casares. Como esclarece Arrigucci (1998), a perspectiva a partir da qual entremeia-se a narrativa é fundamental. Desta maneira, consideramos que a escolha do narrador de estatuto ambíguo foi central para a problemática proposta pela *invenção de Morel*.

Para tanto, selecionamos uma das inquietações discutida por Martins (2007) em sua obra *Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia*. Segundo esta autora, a escolha de Bioy Casares em lançar mão de um narrador em primeira pessoa, passível ao erro e à manipulação da realidade, possibilitou ao leitor, a experiência de prender-se a um jogo de ilusão, juntamente com o próprio personagem. Logo,

O paradoxo da criação literária de Bioy Casares revela-se em sua completude nessas linhas finais: o porvir ordena, redefine, fixa um sentido ao passado, mas apenas como simulacro de um simulacro, artificial e desagregado, dependente do improvável “ato piedoso” de um futuro mais além. Seria este, afinal, o fim de toda utopia, o de projetar *ab aeterno* uma esperança esgarçada na direção de uma remota possibilidade futura? (...) Ao fixar sua utopia em imagens que não possuem mais seu equivalente na realidade – que não podem possuí-lo -, abole os desvios metafóricos e diz exatamente o que quer dizer: a utopia é a imagem, no sentido que a liga à imaginação e, portanto, à literatura. (MARTINS, 2007, p.127).

Por conseguinte, os questionamentos suscitados por Martins (2007), permitem-nos considerar que esta obra propõe a impossibilidade de efetivação da utopia, uma vez que para alcançar suas utopias, o fugitivo e Morel precisam abrir mão da realidade para fazer parte do universo imagético. Consequentemente, o máximo possível é o funcionamento paralelo entre a vida real e a utópica, mas não sua fusão. Como são representadas na ilha, realidade e imagem apresentam-se paralelamente. Assim, as máquinas em funcionamento representam o “(...) ato e resultado do poder criativo do inventor, o qual espelha, ainda, o ato performático do autor e o resultado na forma acabada do livro, a invenção pela via do discurso.” (MARTINS, 2007, p.131). Enfim, mesmo que *A invenção de Morel* possibilite-nos questionar a efetivação da utopia, a atitude do personagem fugitivo de integrar-se às projeções imagéticas, reforça-nos a ideia de que, por mais irrealizável que seja a utopia, sempre estaremos aprisionados ao nosso desejo, ainda que paralelamente à nossa realidade. Afinal, o contraste real/ideal é um aspecto fundamental no estudo da condição humana.

Ao escolher o narrador em primeira pessoa, o autor possibilitou, a nós leitores, compartilhar a experiência de ilusão que o personagem fugitivo vivenciou durante toda sua intranquila estadia na ilha. Logo, toda a desestabilização provocada no fugitivo e no leitor é resultado do efeito da máquina de Morel, uma vez que “Es una invención más «completa» ya que puede crear una proyección tridimensional que coexiste en apariencia con el espacio de lo real, y además produce un efecto de verosimilitud que borra la frontera entre lo ficticio y la realidad.”<sup>17</sup> (MARTÍNEZ, s/d).

---

<sup>17</sup> **Tradução nossa:** “É uma invenção mais “completa” já que pode criar uma projeção tridimensional que coexiste em aparência com o espaço do real, e produz um efeito de verossimilhança que borra a fronteira entre a ficção e a realidade.”. (MARTÍNEZ, s/d).

Portanto, as imagens projetadas por todos os equipamentos instalados por Morel na ilha, reproduzem a realidade apreendida pelos sentidos humanos, como ele próprio afirma ao revelar a função dos diversos aparelhos. Deste modo, percebemos que a máquina reproduz realidades subjetivas, primeiro a de Morel, depois a do fugitivo. Consequentemente, também somos capturados pelo funcionamento da máquina, tanto que no final, o fugitivo implora a quem lê seus escritos, para unir a consciência de Faustine à sua. Assim sendo, nossa apreensão da realidade é completamente indagada e ao presenciarmos a integração do fugitivo em sua utopia imagética, resta-nos escolher entrar ou não nesse jogo, aliás, já fomos enganados pela máquina uma vez. Enfim, o fugitivo projetou-se, e nós, vale projetarmos nossa própria utopia? De maneira geral, esse é apenas um dos questionamentos que este romance suscita em que o lê.

## CAPÍTULO 2

### A ILHA: ESPAÇO UTÓPICO DOS SIMULACROS DE MOREL E DO FUGITIVO

#### **2.1 – Um percurso pela representação da ilha enquanto espaço utópico.**

Neste capítulo, discutiremos a ilha enquanto elemento simbólico no romance de Bioy Casares, levando em consideração que o espaço insular é, por excelência, utópico. Inicialmente, nos ateremos à sua consolidação como espaço utópico, tendo como pioneira a obra de Thomas More. Em sequência, analisaremos a ideia da ilha como espaço ideal escolhido por Morel para materializar sua invenção tornando-se, conseqüentemente, o espaço propulsor das projeções utópicas e imagéticas. Na segunda parte deste capítulo, problematizaremos o percurso do conceito de *simulacro*, que utilizamos para definir as imagens projetadas pela máquina de Morel, para em seguida, discutirmos os efeitos que o funcionamento e a sobreposição dos simulacros constroem nesse romance.

Para melhor compreensão da trajetória de nossa pesquisa, precisamos ressaltar que, tendo como ponto de partida a afirmação do autor de que o tema recorrente de sua literatura é uma evasão a poucos dias de felicidade, que eternamente se repetem, decidimos desenvolver a discussão em duas partes: neste capítulo nos ateremos a esta fuga a poucos dias de felicidade, que compreendemos como a evasão para este não-lugar utópico, que eternamente se repete através dos simulacros que são periodicamente projetados. Deste modo, no próximo capítulo, discutiremos o aspecto trágico existente nesta eterna repetição presente na narrativa, uma vez que este mesmo movimento que impulsiona o homem a buscar sua utopia, faz com que este depare-se com sua irreversível condição trágica.

A extensão de terra firme rodeada por água, normalmente pelo mar, serviu de espaço para as mais diversas narrativas no decorrer de nossa tradição literária ocidental. Tendo em vista que, um dos fundamentos que constituem a utopia é a tomada de consciência da existência de um verdadeiro abismo entre o mundo real e o mundo ideal, é possível compreendermos que, é justamente isso que a torna tão significativa. Conforme esclarece Claude-Gilbert Dubois (2009, p.26), “a fecundidade da utopia e seus limites devem-se à sua característica de ser a tomada de consciência de um problema e a tomada de consciência de um desejo.” Deste modo, o isolamento proporcionado pela ilha transformou-a em um dos

principais símbolos da utopia, exatamente por ser o espaço ideal para os escritores criarem os mais diversos mundos e sociedades com suas próprias leis. Afinal, “Na ilha não pode haver fuga: ela permite uma experiência sem interferências exteriores possíveis.” (DUBOIS, 2009, p.36). Assim sendo, a proteção garantida pela formação geográfica da ilha, tornou-a, metaforicamente, o refúgio perfeito para os mundos utópicos.

A ilha também tornou-se um expediente literário onde projetar fantasias de mistério e aventuras, e muitas foram as obras que se consagraram ao fazer uso de tal expediente, como *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, *A ilha misteriosa* (1874) de Julio Verne, *A ilha* (1962) de Aldous Huxley, entre muitos outros títulos. Em escritos de teor utópico ou distópico, principalmente os que problematizam questões vinculadas ao saber científico e tecnológico, a ilha pode ser vista como o lugar perfeito para a representação literária dos mais diversos tipos de experimentos científicos, como no clássico *A ilha do Dr. Moreau* (1896) de H. G. Wells. Portanto, “A escolha da ilha para o criador de utopias exprime a mesma necessidade “cosmogônica”: ele se faz criador de um mundo, inventa um cosmos miniaturizado, isolado, para que o campo magnético do real não o influencie, em que nada escapa ao determinismo estreito das leis arbitrarias da ficção.” (DUBOIS, 2009, p.37).

Em seu livro *Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia*, Martins (2007) tem como objetivo estudar as relações estabelecidas entre o ideal utópico e sua realização no espaço insular. A autora destaca que a escolha da ilha faz

(...) desse espaço em particular o lugar por excelência da projeção idealizada na utopia, seguindo uma tradição que se inscreve a partir de Platão e, modernamente, de Thomas Morus, que passa por mitos literários, como o de Gulliver ou o de Robinson Crusoe, e desemboca no projeto modernista das cidades-ilhas. (MARTINS, 2007, p.20).

Nesta citação percebemos, portanto, que a elaboração de um lugar idealizado é uma preocupação evidente já na República do filósofo grego, que, apesar de não situar-se numa ilha, delimitava-se enquanto cidade. Carlo Curcio<sup>18</sup> (1944) também destaca que esta obra de Platão, por representar um tipo de estado perfeito, influenciou tanto os humanistas quanto os ambientes culturais italianos do século XV. Como explica Curcio (1944), com os movimentos

---

<sup>18</sup> CURCIO, Carlo. *Formação e caráter da utopia italiana no Renascimento*. Tradução de Carlos Eduardo Ornelas Berriel. Texto original: *Formazione e caratteri dell'utopia italiana del Rinascimento*. Colombo Editore, 1944.

e as renovações de pensamento desenvolvidos no Renascimento, a utopia encontrou um ambiente favorável para seu surgimento. Além do que hoje definiríamos como fantástico ou irreal como elementos importantes na literatura da época, as viagens e explorações de terras desconhecidas foram outra importante fonte para a consolidação da utopia renascentista, uma vez que

Os homens daquele tempo, como é notório, tiveram intenso gosto pela viagem e pelo relato daquilo que tinham visto; e às vezes as descrições daquelas viagens tinham colorido sensacional, com o tom de anúncio de mundos, se não perfeitos, pelo menos melhores do que aquele no qual se vivia. (CURCIO, 1944, p.174).

Em meio a este longo e complexo processo de transição da Idade Média para o Renascimento, a percepção do homem em relação ao viver associado sofreu significativas mudanças. No texto *Os Sonhos Renascentistas*, Rodrigues<sup>19</sup> (2000, p. 133) destaca que, a organização e os valores da sociedade medieval estabeleciam-se em torno do sistema feudal, por outro lado, o mundo moderno buscou sua definição na cidade. Como o próprio autor afirma, a cidade não foi um produto da modernidade, porém o que mudou foi o uso que o homem fazia dela, ou seja, a apropriação do espaço urbano é que foi modificado. Conseqüentemente, as “cidades, neste contexto, se apresentam como um *locus* de ação de toda a renovação característica do período.”

Rodrigues (2000) argumenta ainda que o Renascimento não pode ser definido como uma ruptura que anulou toda a tradição medieval, pois foram estas múltiplas formas de pensamento que proporcionaram novos horizontes para o mundo e o homem moderno. Segundo o autor, um fato muito importante que marcou essa época de ampliação dos horizontes foi a descoberta de um quarto continente: a América. O descobrimento do Novo Mundo abalou o pensamento medieval e renascentista, uma vez que trouxe consigo o acesso à novas culturas e à exploração de novos territórios. Isto causou mudanças significativas:

A Europa constitui-se moderna ao mesmo tempo que a América é descoberta e incorporada como área complementar, ou seja, o Novo Mundo tem a função de animar as marcas do moderno, dando-lhes novos alentos e

---

<sup>19</sup> RODRIGUES, Antonio Edmilson M.; *Os Sonhos Renascentistas*. In: RODRIGUES, Antonio Edmilson M.; FALCON, Francisco José Calazans; *Tempos Modernos – Ensaios de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

possibilitando um novo campo de experimentações. (RODRIGUES, 2000, p.134).

Desta maneira, um vínculo foi estabelecido entre a Europa e o Novo Mundo, de modo que este passou a ser visto como um espaço onde projetar novas possibilidades de convívio social. Segundo Rodrigues (2000), esta relação possibilitou ao humanismo renascentista participar na representação europeia deste novo continente, consolidando, portanto, seu caráter moderno. Dessa relação, duas figuras míticas foram definidas: a Nova Europa e o Novo Mundo. Conforme o autor, as representações do espaço, e as delimitações geográficas presentes nos relatos produzidos pelas viagens e expedições da época, permitiram que ambos os continentes fossem descritos e figurados. Assim sendo, “A espacialidade encontrada nas descrições divulga as descobertas, aprimora as imagens das figuras e dá-lhes capacidade de interação, provocando discussões e aproximando a mítica ideal do real.” (RODRIGUES, 2000, p.135). Como o autor ressalta, as teorias e reflexões suscitadas pelas descrições destes territórios foram fundamentais na constituição dos conceitos de “cidade ideal” e de “utopia”, que ganharam lugar no pensamento moderno.

Em síntese, este é o contexto em que o inglês Thomas More publica *Utopia*, no ano de 1516. O título é a junção de duas palavras de origem grega: *U* que significa “não” e *topos* que corresponde a “lugar”, ou seja, um *não lugar* ou *lugar nenhum*. De acordo com Jean Servier<sup>20</sup> (1995) foi realmente More quem criou este termo ao nomear sua obra. Consequentemente, é considerado o autor que inaugurou o gênero utópico, ao elaborar e detalhar uma sociedade com uma organização política e social justa. Sua obra, desde então, influenciou diversos escritores de forma a consolidar ainda mais os conceitos de cidades ideais e utópicas. Logo,

Ambas as adjetivações das cidades confluem para o estabelecimento de um espaço de crítica elaborado a partir da experiência real, por isso a radical ironia ou o radical desprezo por determinadas práticas das cidades reais surgirem com uma força arrasadora. Tanto as cidades ideais como as cidades utópicas são “projetos”, transbordam os limites do real e, por isso, são passíveis de serem descritas de forma ficcional, mas sem se contrapor em termos lógicos a nenhum dos aspectos reais da cidade, apenas os colocando em maior evidência e modificando seus usos, adaptando-os à crítica da situação real. (RODRIGUES, 2000, p.136).

---

<sup>20</sup> SERVIER, Jean. *La Utopia*. Traducción de Ernestina Carlota Zenzes. Fondo de Cultura Económica: México, 1995.

Esta consideração, permite-nos destacar um equívoco muito comum ao referir-se à utopia simplesmente como uma elaboração estritamente fantasiosa, sem qualquernexo com a realidade, isolada de qualquer ligação com seu contexto de criação. Uma das características da utopia é, sem dúvida, a idealização, que estabelece uma distância com sua efetivação no campo do real. Mas, conforme Martins (2007), “(...) produzir uma utopia requer de seu autor uma tremenda dose de realismo, de observação atenta e sensível aos problemas de sua própria época, muitas vezes ignorados por seus contemporâneos.” (MARTINS, 2007, p.16). Esta percepção realista é perceptível no texto de More, uma vez que a construção de uma sociedade igualitária, numa ilha isolada de interferências externas, foi produzida a partir da observação da realidade social em que o autor vivia. É interessante também atentarmos para o significado de *lugar nenhum* que o termo possui, e que, ironicamente, encontra numa ilha sua efetivação, sendo este o espaço apropriadamente utópico. Logo, com a visão atenta e crítica que possuía, More encontrou em seu contexto social e histórico um motivo propulsor para sua utopia.

Em seu texto *Utopia, distopia e história* Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2005) argumenta que no início deste gênero literário, as utopias eram produzidas a partir de duas diferentes origens. A primeira baseia-se na construção metafórica de uma sociedade organizada a partir de uma experiência situada na história. Já a segunda, elabora tal comunidade através de uma desconexão com o mundo concreto, logo, parte de um ideal abstrato. Por isso, a condição de gênero “(...) está nos quesitos *tendência de realidade e não-efetividade*.” (BERRIEL, 2005). Portanto, Thomas More encontrou em sua experiência histórica, o meio para elaborar sua sociedade utópica. Com isto, nos referimos a Jean Servier (1995), quando destaca que, conforme disse Platão, todos os homens têm necessidade de uma fábula. Logo, o gênero utópico tornou-se a Cidade dos Homens. Deste modo, ainda que não seja cabal, a utopia representa uma tentativa de liberdade, uma vez que “libera al hombre de todo sentimiento de opresión ya que, al mismo tiempo, lo libera de su angustia.” (SERVIER, 1995, p. 138)<sup>21</sup>. Assim sendo, foi na ilha que More encontrou o espaço adequado para criar sua sociedade ideal, liberando-se, por meio da ficção, dos problemas de seu tempo.

---

<sup>21</sup> **Tradução nossa:** “libera o homem de todo sentimento de opressão já que, ao mesmo tempo, o libera de sua angústia.” (SERVIER, 1995, p. 138).

Considerando todos os aspectos destacados acima, a ilha transcendeu o simples significado de espaço físico e tornou-se um dos símbolos da utopia. Conforme Servier (1995), as utopias apresentam-se envoltas pela ficção, elaborando mundos com leis e símbolos próprios. Deste modo, por mais fantasioso e inverossímil que um mundo utópico pareça, sua elaboração só é possível através de uma percepção significativamente ampla e consciente da realidade. A ilha, por exemplo, mesmo sendo um espaço real, é a metáfora de um ambiente ideal para a busca e a realização do incessante anseio humano. Logo, a utopia, em si, metaforiza a condição humana, já que, inseridos na realidade, estamos sempre tentando chegar à ilha, neste *lugar nenhum* idealizado. Afinal, só podemos ter acesso ao espaço utópico a partir dos sonhos e dos desejos suscitados por uma recusa a submeter-se aos limites da realidade, por isso, o contraste real/ideal torna-se um conflito pertinente.

Contudo, a *Utopia* de More, possui um caráter social, que idealiza uma sociedade organizada de maneira justa para com todos os seus habitantes. É a utopia de um viver coletivo. Mas, ainda assim, a representatividade da ilha é tão significativa, que compreendemos um diálogo intertextual muito claro com o espaço utópico n’*A invenção de Morel*. A diferença encontra-se, portanto, em que a utopia desse romance é existencial, individual. No primeiro momento, é a utopia da imortalidade, almejada e materializada por Morel, depois, é a utopia da felicidade eterna, desejada pelo fugitivo. Estas utopias individuais dos personagens, metaforizam a condição genuinamente humana, uma vez que, assim como a ilha, pedaço de terra isolado em meio ao mar, cada indivíduo encontra-se solitário na busca da realização de seu desejo, pois “La utopia no hace más que colmar el vacío entre um paraíso perdido y una tierra prometida.”<sup>22</sup> (SERVIER, 1995, p.139). É por isto que o anseio utópico é parte essencial da vida humana, afinal, a busca por este lugar nenhum nos impulsiona adiante, nos impedindo de estagnarmos frente ao vazio que liga o real e o ideal, possibilitando-nos o movimento, ponto de partida da vida.

## **2.2 - A ilha: espaço propulsor das projeções utópicas e imagéticas.**

Em suma, a obra de Bioy Casares estabelece algumas relações com a de More, a partir de “dois pontos de contato: a escolha da ilha como espaço da narrativa e o fato de a trama

---

<sup>22</sup> **Tradução nossa:** “A utopia não faz mais do que preencher o vazio entre um paraíso perdido e uma terra prometida.” (SERVIER, 1995, p.139).

engendrar, como leitura possível, uma visão da utopia.” (MARTINS, 2007, p.97). Assim como para o escritor inglês, discutiremos como a ilha é o espaço apropriado para o invento de Morel projetar seus eternos simulacros. Para tanto, destacaremos inicialmente, a presença da ilha nas duas primeiras obras reconhecidas do autor argentino. Após *A invenção de Morel*, Bioy Casares publicou *Plano de fuga*, ou *Plan de evasión*, no original, em 1945. Em linhas gerais, sua segunda obra gira em torno do tenente Enrique Nevers, enviado para a Ilha do Diabo, a fim de ser o ajudante do governador Pedro Castel, considerado o diretor da ilha e dos presos que ali vivem.

Após perceber que havia algo estranho e duvidoso no comportamento do diretor, Nevers decide investigar o mistério. Por fim, descobre que Castel realizava cirurgias nos presos, de modo que suas intervenções neurológicas modificavam as percepções e os sentidos, ou seja, mesmo estando encarcerados em celas individuais, os presos acreditavam estarem livres, pois a modificação científica provocava-lhes a sensação de liberdade. Mais uma vez, o expediente da ilha torna-se o espaço ideal para a realização de experimentos científicos. Assim, essas duas primeiras obras do autor nos transportam para mundos desconhecidos, nos quais diferentes intervenções científicas são utilizadas para materializar os ideais de seus criadores. Logo, são “ideales utópicos capaces de realizar más allá de lo cotidiano la capacidad humana de conocimiento. Con una nueva tecnología, la ficción también es capaz de crear una nueva realidad ideal y ampliar las fronteras del conocimiento humano.” (MAURO, 1991, p.98)<sup>23</sup>.

O poder científico mais uma vez atua como instrumento do desenvolvimento da aventura em suas tramas, como percebemos na citação abaixo:

En Plan de evasión, Pedro Castel provoca mediante la cirugía la sinestesia que permite el cambio de las sensaciones en la mente de un grupo de prisioneros. Los colores de las paredes de sus celdas, que adquieren dimensiones tridimensionales, y sus percepciones sinestésicas, les crean la ilusión de la existencia del mar, la playa y el cielo: un paraíso artificialmente

---

<sup>23</sup> **Tradução nossa:** “ideais utópicos capazes de realizar, além do cotidiano, a capacidade humana de conhecimento. Com uma nova tecnologia, a ficção também é capaz de criar uma nova realidade ideal e ampliar as fronteiras do conhecimento humano.” (MAURO, 1991, p.98).

obtido, en el cual se incluye su próprio creador, para obtener una felicidad ilusoria. (VENTURA, 1991, p.36).<sup>24</sup>

É compreensível, portanto, que desde suas primeiras narrativas, Bioy Casares constrói e difunde uma temática que lhe é muito cara, a concepção de felicidade eternamente repetida. A ideia da repetição em si, está mais ligada ao invento de Morel, mas a construção de um “paraíso artificial”, digamos assim, fica ainda mais evidente em seu segundo romance, uma vez que cada prisioneiro experimenta sua própria liberdade ilusória. Outros aspectos que caracterizam esta primeira fase do universo narrativo bioycasareano são as modificações e suas consequências no corpo físico dos personagens. No primeiro caso, a radiação da máquina de Morel, a médio prazo, causa um processo de deterioração do corpo real até sua morte. No segundo caso, como resultado da intervenção neurológica feita por Castel, os prisioneiros têm seus sentidos modificados. A visão, por exemplo, após a cirurgia, consegue captar imagens tridimensionais. É no corpo físico que a modificação da realidade é sentida e percebida, conseqüentemente,

El cuerpo es el primer receptor de lo real, con los sentidos como mediadores. El desarrollo de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión* nace de una virtual perturbación de los sentidos. En *La invención de Morel* la perturbación está provocada por las modificaciones aparienciales que produce la máquina inventada por Morel. La máquina proyecta solamente la imagen de los cuerpos de los seres. Se trata de una apariencia que no revela otro aspecto más que lo puramente superficial y adjetivo de los seres, captados por la máquina de Morel y proyectados en la isla. La máquina ha grabado un instante remoto de la vida de los personajes que pueblan la isla. Es un instante en el tiempo del cuerpo de esos personajes, que queda atrapado para siempre, en una reiteración infinita de imágenes. Esto es lo que perpetúa la vida, en un eterno retorno provocado por la repetición de las imágenes, a las cuales se integra, finalmente, el narrador protagonista. (TEOBALDI, s/d, p.02).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> **Tradução nossa:** Em *Plano de fuga*, Pedro Castel, mediante a cirurgia, provoca a sinestesia que permite a mudança das sensações na mente de um grupo de prisioneiros. As cores das paredes de suas celas, que adquirem proporções tridimensionais e suas percepções sinestésicas, criam-lhes a ilusão da existência do mar, da praia e do céu: um paraíso artificialmente obtido, no qual se inclui seu próprio criador, para obter uma felicidade ilusória. (VENTURA, 1991, p.36).

<sup>25</sup> **Tradução nossa:** O corpo é o primeiro receptor do real, tendo os sentidos como mediadores. O desenvolvimento de *A invenção de Morel* e de *Plano de fuga* nasce de uma virtual perturbação dos sentidos. Na invenção de Morel a perturbação está provocada pelas modificações das aparências que produz a máquina inventada por Morel. A máquina projeta somente a imagem dos corpos dos seres. Se trata de uma aparência que não revela outro aspecto além do puramente superficial e adjetivo dos seres, captados pela máquina de Morel e projetados na ilha. A máquina tem gravado um instante remoto da vida dos personagens que povoam a ilha. É um instante do corpo desses personagens, que ficam apreendidos para sempre, em uma reiteração infinita de

Deste modo, como destaca Teobaldi, o corpo é o próprio cárcere dos personagens. O que nos leva a pensar que a condição humana define-se sempre dentro de um limite. E, assim como os prisioneiros de Pedro Castel, mesmo que se consiga transpor os limites corporais (físicos), o “paraíso” estará condenado a existir numa cela, único lugar que proporciona uma “experiência libertadora”. Consequentemente, tanto a ilha de Morel quanto as celas controladas por Castel, metaforizam o espaço ideal para a materialização de suas respectivas evasões utópicas, ao mesmo tempo que ressaltam os limites que existem entre a condição humana real e a ideal. De certa forma, o ideal, assim como o real, delimita e aprisiona a natureza humana.

Em síntese, para efetivar seus ideais, tanto Morel quanto Castel, empenharam-se em seus conhecimentos científicos para libertarem seus amigos e prisioneiros das limitações impostas pelo corpo. Se, por um lado, estas modificações trouxeram-lhes consequências físicas, por outro, possibilitaram-lhes novas percepções do real. Logo, este é “el punto nuclear de lo utópico en Bioy Casares: la utopía no sólo es el viaje exterior a una isla o país remoto, sino que esa traslación física lleva también a un viaje interior, que procede deformando lo real y creando realidades nuevas.” (TEOBALDI, s/d, p.03).<sup>26</sup>

Após estas considerações sobre a representação da ilha nas obras iniciais da carreira do escritor, discutiremos como este espaço tornou-se ideal para a eterna projeção dos simulacros. Após assistir à revelação de Morel, o fugitivo acrescenta aos seus relatos os papéis que o inventor não leu em seu discurso. Nos escritos, Morel explica que descobriu a ilha e a escolheu para dar funcionamento ao seu invento a partir de três condições favoráveis: as marés, os recifes e a luminosidade. Estes fatores, segundo Morel, foram fundamentais no sucesso de sua invenção, como ele mesmo afirma no seguinte trecho.

A ordinária regularidade das marés lunares e a frequência de marés meteorológicas asseguram a disponibilidade quase constante de força motriz. Os recifes formam um vasto sistema de muralhas contra invasores; um homem os conhece: é nosso capitão, McGregor; já cuidei de que ele não

---

imagens. Isto é o que perpetua a vida, em um eterno retorno provocado pela repetição das imagens, às quais se integra, finalmente, o narrador protagonista. (TEOBALDI, s/d, p.02).

<sup>26</sup> **Tradução nossa:** “O ponto nuclear do utópico em Bioy Casares: a utopia não é só a viagem exterior a uma ilha ou país remoto, essa translação física leva também à uma viagem interior, que ocorre deformando o real e criando novas realidades.” (TEOBALDI, s/d, p.03).

volte a se arriscar nestes perigos. A clara, não deslumbrante luminosidade permite prever perdas realmente exíguas na captação de imagens. (BIOY CASARES, 2014, p.64).

Com todas estas características, a ilha foi escolhida por Morel por ser o espaço ideal para a criação de sua eternidade imagética. Consequentemente, tornou-se um lugar propício para almejar algo, uma vez que a “narrativa literária de Casares tem por base alguns desejos: o do narrador, de refugiar-se e conseguir sobreviver nesse refúgio; o de Morel, de inventar uma máquina que eternize o homem; e o desejo do narrador e de Morel pelo amor de Faustine.” (KHALIL, 2008, p.02). O primeiro desejo que leva os veranistas até a ilha é o de Morel, a fim de registrar em sua máquina os dias agradáveis ao lado de Faustine e amigos, transformando a semana em sua felicidade eterna. Porém, Morel provavelmente não cogitara, antes de se tornar imagem, que em algum momento alguém pudesse chegar à ilha, e então, descobrir e manipular sua invenção. A chegada do fugitivo foi a aniquilação da imortalidade artificial de Morel. Movido inicialmente pela fuga e pela tentativa de sobreviver, o narrador protagonista encontra na ilha seu refúgio. Mas, ao se apaixonar por Faustine e após descobrir que ela é uma projeção, a possibilidade oferecida pela máquina de Morel, incita no fugitivo o desejo de tornar-se imortal ao lado da imagem de sua amada, sendo possível contemplá-la enquanto os motores funcionarem.

Logo, se a projeção do próprio inventor não efetivou sua felicidade de forma plena, uma vez que Faustine não correspondia ao seu amor, e se posteriormente, Morel teve sua imagem sucumbida pelo simulacro do fugitivo, a projeção deste, por sua vez, também não obteve êxito, pois, apesar de ocuparem o mesmo espaço, ambos os personagens viveram e pertencem a planos temporais distintos. A ilha, portanto, é o único lugar que o fugitivo e sua amada podem ocupar. Por isto, é exclusivamente neste local que a utopia do fugitivo é projetada, mas sem efetivar-se plenamente, pois ambos apenas habitam, paralelamente, o mesmo espaço, ou melhor, somente suas imagens habitam o mesmo espaço.

Fato que reforça o aprisionamento pontuado anteriormente, pois as projeções utópicas do fugitivo não possuem qualquer densidade psicológica ou intelectual, já que sua eternidade está limitada ao campo restrito das imagens. Logo, o disco do fugitivo está limitado a reproduzir, exclusivamente, o exterior da experiência. Deste modo, os “sueños y la vigília, la realidad y la fantasia se entrelazan y superponen tejiendo el revés de la trama, con los hilos

invisibles de fuerzas que coexisten en mundos paralelos o en otras dimensiones y que rigen o fuerzan el destino del hombre.” (MAURO, 1991, p.110).<sup>27</sup> Esta, sem dúvida, é a problemática central que constrói o aspecto trágico desta narrativa, transformando a utopia inicial em uma distopia, o que será discutido no terceiro capítulo desta dissertação.

Deste modo, a coexistência de mundos paralelos na ilha é um fator importante para criar as distorções provocadas pelo funcionamento dos simulacros. Com a repetição regular das projeções, a ilha torna-se um espaço de duplicidade. Por conseguinte, o efêmero e o eterno funcionam paralelamente no mesmo lugar. As projeções sobrepõem à realidade e geram efeitos, como registra o fugitivo: “Parece-me que entre anteontem e ontem houve um aumento infernal da temperatura. É como se o novo sol tivesse trazido um verão extremo à primavera. As noites são muito claras: há uma espécie de reflexo polar vagando no ar.” (BIOY CASARES, 2014, p.46). Apesar de serem imagens, a cópia do sol e da lua causam efeitos reais, como o calor excessivo e a claridade durante a noite. Deste modo, o paralelismo entre morte e imortalidade está muito bem determinado em todo o espaço da ilha, desde o aparecimento dos dois sóis e das duas luas, até a presença de árvores podres e mortas ao lado de cópias aparentemente saudáveis, como observa o fugitivo na descrição abaixo.

A vegetação da ilha é abundante. Plantas, capim, flores de primavera, de verão, de outono, de inverno vão se sucedendo com urgência, com mais urgência em nascer do que em morrer, invadindo o tempo e a terra umas das outras, acumulando-se irrefreavelmente. As árvores, ao contrário, estão doentes: têm as copas secas, os troncos vigorosamente brotados. Encontro duas explicações: ou o mato está sugando a força do solo, ou as raízes das árvores já alcançaram a pedra (o fato de as árvores novas estarem saudáveis parece confirmar a segunda hipótese). As árvores do morro endureceram tanto que é impossível trabalhar sua madeira; as do baixio tampouco servem para construir nada: desmancham à menor pressão dos dedos e deixam na mão uma serragem pegajosa, umas farpas moles. (BIOY CASARES, 2014, p.20).

Na própria vegetação os efeitos da máquina são visíveis, pois, como explica o fugitivo depois da revelação de Morel, as árvores e vegetais que são anuais estão viçosos, enquanto os que foram gravados estão todos secos. Logo, o espaço da ilha colabora para a ideia de duplicidade, nela, os referentes reais e seus simulacros existem no mesmo espaço. Com

---

<sup>27</sup> **Tradução nossa:** “sonhos e a vigília, a realidade e a fantasia se entrelaçam e se superpõem, tecendo o revés da trama, com polos invisíveis de força que coexistem em mundos paralelos ou em outras dimensões e que regem ou forçam o destino do homem.” (MAURO, 1991, p.110).

ressalva, é claro, dos personagens humanos, os quais têm o corpo deteriorado pela radiação da máquina. E neste aspecto, os efeitos são ainda mais evidentes, uma vez que os simulacros sobrepõem a realidade, a medida que a imortalidade imagética faz sucumbir por completo a vida real dos personagens. Portanto, na duplicidade estabelecida na ilha, o simulacro tem poder sobre o real, o que metaforiza a própria condição humana, que é dupla e incompleta por natureza e, assim como a máquina de Morel, acaba por sobrepôr a projeção ideal sobre a própria realidade.

Conforme o estudo de Oziris Borges Filho (2007) em seu texto *Espaço e literatura: introdução a topoanálise*, a “criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos”. (FILHO, 2007, p.35). De acordo com o autor, o *espaço* possui diferentes funções dentro da narrativa, como por exemplo: caracterizar as personagens; influenciar as personagens podendo até sofrer as suas ações; proporcionar a ação; situar a narrativa geograficamente; entre outras. Neste estudo, o autor ainda pontua a importância do espaço no percurso do enredo. Portanto, faremos algumas relações com a narrativa de Bioy Casares. Segundo a sequência estabelecida por Filho (2007), o enredo começa com uma apresentação ou exposição, desta maneira é descrito o espaço inicial. N’*A invenção de Morel*, os relatos do narrador têm início na própria ilha, e este é o lugar em que toda a narrativa desenvolve-se, e a primeira afirmação do fugitivo: “Hoje, nesta ilha, ocorreu um milagre. O verão se antecipou.” (BIOY CASARES, 2014, p.17) evidencia que trata-se de um espaço diferenciado, que foge ao comum e possui modificações misteriosas. A próxima etapa do enredo consiste no desenvolvimento. No decorrer da narrativa, o narrador registra diferentes acontecimentos que quase lhe provocaram a morte e relata-os.

Em quinze dias houve três grandes inundações. Ontem a sorte me salvou de morrer afogado. Quase fui surpreendido pela água. Confiando-me nas marcas na árvore, calculei a maré para hoje. Se eu tivesse adormecido de madrugada, estaria morto. Muito cedo a água já estava subindo com o ímpeto que tem uma vez por semana. Minha negligência foi tão grande que agora não sei a que atribuir essas surpresas: se a erros de cálculo ou a uma perda transitória da regularidade das grandes marés. Se as marés alteraram sua rotina, a vida neste baixio será ainda mais precária. Em todo caso, me adaptarei. Já sobrevivi a tantas adversidades!

Vivi doente, dolorido, com febre, durante muitíssimo tempo; ocupadíssimo em não morrer de fome; sem poder escrever (com esta cara indignação que devo aos homens). (BIOY CASARES, 2014, p.25).

Como é perceptível na citação acima, além do funcionamento dos simulacros, que fazem o fugitivo pensar que é um plano para capturá-lo, a própria ilha, ou seja, o próprio espaço, faz com que o fugitivo esteja sempre escondido, marginalizado, acuado para tentar sobreviver neste lugar hostil e enigmático. Posteriormente, temos o momento de tensão da narrativa, o clímax, que acontece no momento em que o narrador assiste à revelação de Morel. Este momento importante da trama ocorre em um lugar muito significativo na obra: o museu. “A palavra *museu*, que uso para designar esta casa, é uma reminiscência do tempo em que eu trabalhava nos projetos de minha invenção, sem conhecimento de seu alcance. Na época pensava erigir grandes álbuns ou museus, familiares e públicos, com essas imagens.” (BIOY CASARES, 2014, p.65). Através do esclarecimento do próprio Morel, compreendemos que a revelação ocorreu em um lugar simbólico para o inventor e para a trama também. Revelar a invenção para seus amigos dentro do museu ressalta ainda mais a ideia de conservação, de registro, eternamente projetado dos dias felizes que os veranistas compartilharam. O museu representa o aprisionamento do passado deste grupo de amigos, que a partir de agora, será presentificado pelas imagens.

Consequentemente, temos o desfecho da narrativa. O fugitivo grava-se na máquina e é na ilha que sua imortalidade imagética ao lado de Faustine será projetada. Logo, é na ilha que os relatos do narrador se iniciam e é nela que terminam. Com isto, interpretamos este espaço insular como o início e o fim da utopia de Morel e do fugitivo. É somente neste lugar que suas projeções funcionam. E por ser o lugar ideal para suas próprias utopias, é também o lugar para problematizá-las, evidenciando sua incompatibilidade, trazendo à tona seu caráter trágico e distópico, a medida que a ilha torna-se o depósito que aprisiona a vida humana em suas repetidas e incessantes imagens. A vida e a morte coexistem no mesmo espaço e ameaçavam constantemente o fugitivo.

E, entre os elementos da ilha que coagiam o narrador, o maior e mais expressivo era o mar. De modo geral, o mar é simbólico não só por dificultar a sobrevivência do perseguido através das inesperadas inundações, como por representar o meio pelo qual o personagem chegou a ilha e também por ser ele que mantém os aparelhos de Morel em pleno funcionamento. Conforme destaca Dubois (2009, p.36) o mar que envolve e cerca a ilha simboliza uma proteção e uma ruptura, já que garante o isolamento necessário para que a sociedade, no caso deste romance, as projeções, funcionem plenamente.

Nos relatos do fugitivo fica registrado que os simulacros serão eternamente projetados, enquanto os motores funcionarem. E isto depende da regularidade das marés, ou seja, depende do mar. Esta relação de dependência estabelecida entre o mar e a máquina de Morel, reforça nossa compreensão de que este representa o real, sem o qual a máquina não conseguiria projetar as imagens, ou seja, sem o suporte da realidade nenhum simulacro utópico pode ser projetado. Sendo o mar uma representação de nossa realidade, ao fazer funcionar os motores da invenção de Morel, lembra-nos que nosso anseio mais utópico é irrealizável e finito. Desta maneira, mais uma vez a ilha representa este espaço duplo, de um lado o lugar por excelência eternamente utópico, e de outro, o mar, a presente condição finita do homem.

Com relação aos personagens, esta duplicidade é problematizada com a chegada do fugitivo, uma vez que, até então, os simulacros de Morel, Faustine e o grupo de amigos eram os únicos humanos que, aparentemente, habitavam a ilha. Mas, com a presença do perseguido, estabelece-se mais uma relação paralela: o mundo real do narrador protagonista e o mundo virtual dos simulacros. Um dos momentos que destacamos deste paralelismo ocorre após algumas tentativas de declaração do fugitivo para Faustine. Desesperado por ter sido ignorado anteriormente e com raiva da proximidade de Morel com sua amada, o narrador decide agir.

Estava a poucos metros de Faustine. Saí muito decidido a fazer qualquer coisa, mas a nada em particular. A espontaneidade é fonte de grosserias. Apontei para o barbudo, como se o estivesse apresentando a Faustine, e disse, aos gritos:

- *La femme à barbe, Madame Faustine!*

Não era uma piada feliz; nem sequer se sabia contra quem era dirigida.

O barbudo continuou caminhando em direção a Faustine e não topou comigo porque me desviei para um lado, bruscamente. A mulher não interrompeu a alegria de seu rosto. Sua tranquilidade ainda me estarrece.

Desde aquele momento até a tarde de hoje, fiquei remoendo-me de vergonha, com vontade de cair de joelhos aos pés de Faustine. Não consegui esperar até o pôr-do-sol. Fui até o morro, decidido a me perder e com um pressentimento de que, se tudo corresse bem, resvalaria em uma cena de apelos melodramáticos. Estava enganado. O que acontece não tem explicação. O morro está desabitado. (BIOY CASARES, 2014, p.40).

Dentre os vários trechos em que o fugitivo tenta uma aproximação com Faustine e não obtêm sucesso, escolhemos este, pelo fato de representar muito bem a incompatibilidade existente entre o mundo real e o imagético. Como já afirmamos, os amigos veranistas e o

fugitivo ocupam paralelamente o mesmo espaço: a ilha. Porém, Morel, Faustine e os demais pertencem ao plano virtual das projeções, enquanto o fugitivo restringe-se ao campo do real. Assim, a impressão do personagem de que ele está sendo ignorado por Faustine em todas as suas aproximações é possível devido à distorção provocada pelo funcionamento dos simulacros de Morel, de forma a criar uma sensação de proximidade real experimentada pelo narrador. Como destaca Lévy (2014, p. 22), o processo de virtualização implica várias modificações, entre elas, permite novos meios de interação, resultando numa pluralidade dos tempos e dos espaços, portanto, cria-se “uma situação em que vários sistemas de proximidades e vários espaços práticos coexistem.”

Isto é o que ocorre na obra de Bioy Casares: o espaço virtual e o real coexistem na ilha, o que nos permite perceber que os simulacros de Morel funcionam como a objetivação de seu anseio subjetivo por tornar-se imortal, e sem informar e sequer pedir o consentimento de seus amigos e de Faustine, todos transformam-se em meras e repetidas imagens. Seguindo este raciocínio, percebemos a sobreposição das projeções como a subjetivação, por parte do fugitivo, perante a objetivação do desejo de Morel, uma vez que os personagens tornaram-se objetos imagéticos à medida que só restaram seus simulacros, pois seus referentes reais não existem mais. Ressaltaremos novamente que a ilha é o único ambiente em que o fugitivo pode compartilhar o mesmo espaço com sua amada. Consequentemente é o espaço ideal para projetar sua utopia. Mas, para registrar-se no invento de Morel, o único meio possível é submeter-se à radiação da máquina, de modo a deteriorar-se até a morte. Assim sendo,

(...) ao fazer seus personagens saírem da vida para entrar na utopia, Bioy Casares atualiza e ressemantiza o tema da inevitável incompatibilidade entre ambas, o que o insere, de alguma forma, no percurso já trilhado do pessimismo distópico: os habitantes desta utopia holográfica são como fantasmas, habitando uma dimensão alheia à vida, ou como prisioneiros, encarcerados eternamente nas mesmas atitudes, nos mesmos pensamentos, nos mesmos gestos. (MARTINS, 2007. p.122).

Deste modo, o fugitivo está aprisionado em sua utopia e nela ficará aprisionado enquanto os motores funcionarem, ou até que alguém descubra o funcionamento da máquina e sobreponha o simulacro do fugitivo. Se todas estas possibilidades de duração ou de interferência exterior são imprevisíveis no romance, concordamos com Martins (2007, p.122), quando afirma que a obra de Bioy Casares ressignifica a impossibilidade de efetivação real da utopia. Já sendo trágico ter que morrer no plano do real para tornar-se imageticamente

imortal, a problemática deste romance enfatiza-se à medida que, tanto as projeções do inventor quanto do fugitivo não se efetivam, as de Morel pelo fato de ter sido sucumbido pela sobreposição dos simulacros, e as do fugitivo por não unir as presenças desagregadas dele com Faustine.

Sendo assim, a utopia é irrealizável. Indubitavelmente, este é um aspecto desesperador que experimentamos nesta narrativa. O apelo de piedade feito pelo fugitivo ressalta esta inviabilidade utópica, e ao mesmo tempo, estabelece um caráter distópico ao romance, uma vez que os simulacros de Morel e do fugitivo projetam um cárcere imagético da vida humana, que iniciará seu ciclo de repetição conforme a linearidade das marés. Afinal, não é trágico o fato das tentativas utópicas de Morel e do fugitivo não serem efetivadas? E, justamente a eterna felicidade e a imortalidade de ambos construirão uma percepção distópica de nosso tempo? Seria, portanto, o invento de Morel uma máquina que projeta nossa eterna condição trágica, enquanto os motores funcionarem?

### **2.3 – Da origem à ascensão: o percurso do simulacro.**

Se levarmos em consideração seu significado em um dicionário, o simulacro pode ser definido como cópia imperfeita e falsificadora, uma simulação. Esta simples conceituação agrega ao termo um aspecto puramente negativo, como se fosse apenas uma falsificação de um modelo original e “elevado”. Para desconstruir essa simplicidade e negatividade presente neste conceito, comecemos por sua origem. Platão desenvolve uma complexa reflexão sobre a noção de simulacro n’*A República* (escrita por cerca de 380 a.C.). Em linhas gerais, os diálogos apresentados neste texto têm como tema central a noção de justiça, na tentativa de se encontrar um meio harmônico e justo de administrar uma cidade, de maneira que os interesses particulares não estabeleçam o caos nesta sociedade. Para chegarmos ao conceito que nos interessa, selecionamos, então, o Livro VII, no qual Sócrates, filósofo e personagem central, a partir do famoso mito da caverna, fundamenta o argumento que origina o conceito platônico sobre a compreensão do mundo.

Nesta alegoria, Sócrates convida Glauco a supor que, em uma caverna, vivam uns homens, desde a infância, com as pernas e os pescoços algemados, de maneira que não consigam mover-se e olhem apenas para a frente. A única coisa que os ilumina é uma fogueira

que queima ao longe, num lugar elevado atrás deles. Há, ainda, entre a fogueira e os prisioneiros, um caminho ascendente, no qual existe um muro. Ao longo do muro, homens transportam vários objetos. Logo, Sócrates, destaca que esses homens terão visto apenas as sombras projetadas pelo fogo na parede para a qual olham os presos. Sem demora, essas condições permitem que os homens que vivem nesta caverna, percebam a sombra dos objetos como a única realidade possível. Então, para chegar ao ponto de sua discussão, Sócrates supõe que um dos indivíduos aprisionados, ao sair da caverna, não sem esforço e estranhamento, entenda que tudo o que ele e os demais viam, eram as sombras dos objetos, e que, somente fora da caverna é possível ver os objetos reais. Quanto ao homem que livrou-se da caverna, Sócrates acrescenta que:

- Precisava de se habituar, julgo eu, se quisesse ver o mundo superior. Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objetos, refletidas na água, e, por último, para os próprios objetos. A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando para a luz das estrelas e da Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia. (PLATÃO, 2002, p.211).

Baldo (2012) colabora para a compreensão do conceito de simulacro em Platão. A autora nos explica que, basicamente, o conceito platônico divide o mundo em dois: o mundo inteligível, concebido pelo sagrado, e o mundo sensível, no qual habita a humanidade. Assim sendo, o homem vive no mundo físico e possui seu corpo que possibilita a interação e a sensação de tudo que lhe cerca. Ainda assim, “(...) tratar-se-ia apenas de um mundo de sombras, de projeções da verdade das coisas, a qual somente seria encontrada no mundo das ideias.” (BALDO, 2012, p.395). Apesar de viver nesse “mundo de sombras”, a alma, que pertence ao mundo das ideias, compartilharia o mesmo corpo físico do homem, no mundo denominado sensível.

Segundo Baldo, o homem que saiu da caverna e conheceu, de fato, a realidade, é a representação do filósofo, cidadão fundamental nessa cidade de Platão, que, ao conhecer a realidade, é capaz de compartilhar a verdade, o essencial, com seus semelhantes (os demais que ficaram presos na caverna), livrando-os assim, da ignorância em que viviam ao ver somente as sombras. “Nesse sentido, tudo o que se apresenta a nós é considerado *cópia* de seu verdadeiro modelo no mundo das ideias, mas há ligação com a sua essência pela semelhança que guarda com ela.” (BALDO, 2012, pp.395-396). Essa semelhança é o que une a cópia ao

mundo das ideias. Além da cópia, temos o simulacro, que seria a reprodução de objetos já presentes no mundo sensível. Para exemplificarmos com o mito da caverna, as sombras seriam simulacros, uma vez que reproduzem os objetos que os homens carregavam, e, que ao passar pelo caminho, refletia como realidade para os homens presos na gruta. Com isso, Platão valoriza a essência (o real) e inferioriza o simulacro, como nos é perceptível no seguinte trecho do diálogo entre Sócrates e Glauco:

Sócrates - Ora pois! Não chamas a este processo dialético?

Glauco - Sem dúvida.

Sócrates - A libertação das algemas e o voltar-se das sombras para as figurinhas e para a luz e ascensão da caverna para o Sol, uma vez lá chegados, a incapacidade que ainda têm de olhar para os animais e plantas e para a luz do Sol, mas, por outro lado, o poder contemplar reflexos divinos na água e sombras, de coisas reais, e não, como anteriormente, sombra de imagens lançadas por uma luz que é, ela mesmo, apenas uma imagem, comparada com o Sol; são esses os efeitos produzidos por todo esse estudo das ciências que analisamos; elevam a parte mais nobre da alma à contemplação da visão do mais excelente dos seres, tal como há pouco a parte mais clarividente do corpo se elevava à contemplação do objeto mais brilhante na região do corpóreo e do visível. (PLATÃO, 2002, pp.229-230).

Fica evidente, portanto, esse processo dialético, que, para Platão, refere-se ao diálogo entre pensadores comprometidos, de fato, com a Verdade, pois é através desta que a alma eleva-se gradativamente, partindo das aparências do mundo sensível, para a essência que constitui o mundo das ideias. Desta maneira, permanecer na caverna, submetido apenas ao simulacro, é, para Platão, uma prisão, por impossibilitar ao homem o conhecimento da Verdade. Por conseguinte, como destaca Baldo (2012, p. 397), o simulacro estaria em um grau inferior, pelo fato de distanciar-se da verdadeira essência. Se pensarmos em etapas, teremos, primeiramente, a essência (real), em seguida a cópia (que mantém uma semelhança com a essência) e, por último, o simulacro (que por não preservar a semelhança com a essência, produz uma cópia disforme). Deste modo, o simulacro é “cópia apenas das aparências e não da verdadeira essência.”

Para darmos sequência ao estudo desse conceito, nos ateremos à discussão elaborada por Gilles Deleuze (1925-1995). O texto selecionado é *Platão e o simulacro*, um dos apêndices de sua obra *Lógica do sentido*, publicada pela primeira vez em 1969. Já no início de seu texto, Deleuze coloca-se, claramente, na linha de pensamento de Nietzsche, ao questionar

a “reversão do platonismo” trabalhada por este, a qual expressa uma tendência a abolir o mundo das essências e o das aparências. Para Deleuze, reverter o platonismo deve implicar não uma abolição, mas uma manifestação, muita clara, da motivação deste pensamento de Platão. E é a partir deste ponto que Deleuze desenvolve sua argumentação. Segundo este filósofo, o motivo platônico, que elabora a teoria das Ideias, parte de uma distinção entre o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Este processo, então, resulta em duas espécies de imagens, que já conhecemos: a cópia (pretendente bem fundada, garantida pela semelhança) e o simulacro (falso pretendente, construído a partir da dissimilitude, provocando uma perversão, um desvio).

No decorrer de sua discussão, Deleuze enfatiza essa noção de relação interior que a cópia estabelece com a Ideia. Logo, “(...) é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada.”, enquanto o simulacro “(...) produz ainda um efeito de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo.” (DELEUZE, 1974, p.262-3). Para exemplificar, Deleuze utiliza o uso que o catecismo faz do simulacro, ao reafirmar que “Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem.” (DELEUZE, 1974, 263). Então, segundo esta visão, nos tornamos simulacros ao deixarmos a existência moral para aderirmos à existência estética. Consiste aí, o caráter demoníaco do simulacro, enfatizado pela religião. Para Deleuze, esta negatividade foi posta pelo próprio platonismo, ao tentar

impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante – e, para a parte que permaneceria rebelde, recalá-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do Oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros. (DELEUZE, 1974, p.264).

Este devir subversivo, que refere-se ao simulacro, ocorre devido ao efeito de semelhança que este causa a quem o observa. Como destaca Deleuze, essa sensação de semelhança experimentada pelo observador é possível, pois este não domina as dimensões, profundidades e distâncias implicadas pelo simulacro, uma vez que este “(...) inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.” (DELEUZE, 1974, p.264). Segundo Deleuze, o platonismo

funda, desta forma, o domínio da representação, composto pelas cópias-ícones, definida por uma relação intrínseca com o fundamento inteligível.

Mas, reverter o platonismo, como argumenta o filósofo francês, é fazer ascender os simulacros, afirmando sua legitimidade perante as cópias-ícones. Deleuze ainda acrescenta que o problema não se atém mais à distinção de essência-aparência, mas trata-se de incluir a subversão em nosso mundo. Afinal,

O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como cópia. (DELEUZE, 1974, p.267).

Em meio a esta situação, Deleuze afirma que não é mais possível a hierarquização que privilegiava o ponto de vista da representação, pois o que há agora é o objeto comum a todos os pontos de vista. “O mesmo e o semelhante não tem mais por essência senão ser *simulados*, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível.” (DELEUZE, 1974, p.268). Assim, esta não-hierarquização, como explica o francês, possibilita um conjunto de coexistências, acontecimentos que ocorrem simultaneamente. Em outras palavras, é o triunfo do simulacro. Consequentemente, a “(...) simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca.” (DELEUZE, 1974, p.268).

Em seu artigo “Platão e o simulacro: a perspectiva de Deleuze”, Alessandro Sales (2006), destaca a presença efetiva dos simulacros em nosso tempo, que fica evidente na discussão de Deleuze. Os simulacros ascenderam e seu funcionamento é irreversível:

A contemporaneidade, império dos simulacros: recalçados durante tanto tempo pelo despotismo da pretensão e do absoluto, escapam de seu desterro, declaram sua rebelião e não cessam mais de se manifestar, peculiarmente configurados segundo os novos suportes computacionais e digitais, a internet, a arte, as mídias de um modo geral. Sob este ponto de vista, Platão enlouqueceria. Os rebentos mais desavisados pisam sobre cacos pontiagudos e numerosos, restos de um espelho fraturado. Envolto em uma vaga pungente, parecem não saber lidar com a diferença e a multiplicidade incontornáveis, tão afeitos que eram (ou são) à ordem do uno. (SALES, 2006, pp.7-8).

Regina Schöpke, em seu artigo “Deleuze e o mundo dos simulacros”, também enfatiza esta ideia de que o mundo moderno é, de fato, o mundo dos simulacros. Segundo a autora, a perspectiva de Deleuze apresenta-nos este mundo dos simulacros, “(...) nascido das cinzas da representação e da falência das idéias de *identidade* e de *mesmo*.” (SCHÖPKE, s/d, p.43). Portanto, ao nos perceber nesse mundo, onde o simulacro rompeu os limites da caverna de Platão e ascendeu ao nosso convívio, conseqüentemente, seu funcionamento faz-se indissociável ao nosso tempo. Então, para compreendermos a atualidade deste conceito e seus desdobramentos, focaremos, neste momento, no estudo de Jean Baudrillard (1929-2007), sociólogo e filósofo francês, que, por sua produção, é considerado referência no estudo sobre o conceito de simulacro nos tempos atuais.

Em sua obra *Simulacros e Simulação*, publicada em 1981, Baudrillard argumenta que vivemos na era do simulacro e da simulação. E, como parte deste processo, temos as presenças e os efeitos dos meios midiáticos e de comunicação. Resultado disto é a produção de um novo conceito: o *hiper-real*, que segundo o autor, é essa busca pelos modelos de um real que não possui origem e muito menos realidade, uma vez que

Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. (BAUDRILLARD, 1991, p.08).

Assim, a simulação domina nossa sociedade, pois, ao simular, liquida-se todos os referenciais, já que não é mais o espaço do real e da verdade que opera. Para compreendermos melhor esta problemática, destacamos a distinção que o autor faz entre dissimular e simular. Segundo Baudrillard, dissimular é fingir não ter o que se tem, enquanto simular é fingir ter o que não se tem. Logo, a primeira ação pressupõe uma presença, deixando intacto o princípio de realidade. Enquanto a segunda, implica uma ausência, que põe em discussão a diferença entre o que é “verdadeiro” e o que é “falso”, o que é “real” e o que é “imaginário”. Como resultado, “(...) surge a simulação na fase que nos interessa – uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão.” (BAUDRILLARD, 1991, p.14).

Ao considerarmos a discussão acima, entendemos que estamos inseridos neste processo de simulação, que produz e reproduz simulacros incessantemente. É desta constatação, portanto, que Baudrillard discute a problemática, que ele define ser própria de nosso tempo: a histeria na busca incessante por produzir e reproduzir o real. E é isto que nos aflige, pois não conseguimos ressuscitar o real que nos escapa. Consequentemente, a materialidade que produzimos ao tentar recriar o real, é, para Baudrillard, o hiper-real. Contudo,

Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças. (BAUDRILLARD, 1991, p.09).

Pela discussão que Baudrillard elabora neste texto, percebemos que o jogo da simulação está estabelecido, e o que se produz são simulacros. Como consequência, é nesse cenário que estamos inseridos. Logo, nossa experiência com a realidade mudou, pois, neste mundo em que o simulacro se reproduz através da simulação, o real já não pode mais se produzir, o que nos resta é o hiper-real.

Creemos ser preciso interromper por um momento o conceito de simulacro, em si, para nos atermos, ainda que brevemente, ao conceito de virtual, como se encontra em Pierre Lévy, outro filósofo francês, que estuda a cultura virtual contemporânea. Em sua obra, *O que é o virtual?*, publicada pela primeira vez em 1995, Lévy defende que a virtualização é a essência da mutação em curso, em nosso tempo. Em seu estudo, Lévy esclarece que a virtualização, enquanto processo, “(...) afeta hoje não apenas a informação e a comunicação mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência.” (LÉVY, 2014, p.11). Diferentemente da discussão de Baudrillard, que apresenta-nos uma percepção negativa dos efeitos da simulação, Lévy propõe que não pensemos na virtualização como boa, má ou neutra, mas que a entendamos como um movimento, como ele define, do “devir outro” do humano. Para explicar este processo, o autor organiza seu livro, de modo a perceber que o virtual não é falso, possui apenas uma

afinidade com o ilusório ou o imaginário, “Trata-se, ao contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitudo da presença física imediata.” (LÉVY, 2014, p.12).

O conceito de virtual, ou melhor, a compreensão do processo de virtualização, colaborará, posteriormente, com a nossa interpretação das projeções imagéticas presentes n’A *invenção de Morel*. Como o autor apresenta e problematiza a virtualização em várias áreas (virtualização do corpo; do texto; da economia; da linguagem; do sujeito; do objeto; etc.), nos ateremos às definições e exemplificações que ele faz sobre quatro conceitos: *real*, *possível*, *atual* e *virtual*. Com a compreensão destes termos, ficará nítido o funcionamento da virtualização, que neste momento, é o que nos interessa.

Lévy inicia seu texto destacando que, no uso comum, a palavra virtual é compreendida como a ausência de existência. Sendo assim, a realidade implica uma presença e efetivação material. Para continuar sua discussão, o autor une os quatro termos acima citados, e os contrapõe em duplas. Lévy une o *possível* ao *real*, e o *virtual* ao *atual*. Explica que o *possível* já está constituído, já está determinado, mas encontra-se latente. Dessa forma, o que distancia o *possível* do *real* é a existência, ou seja, há uma diferença puramente lógica. O *virtual*, por sua vez, constitui um complexo problemático, que pode acompanhar uma situação, acontecimento, objeto ou uma entidade qualquer. Lévy explica ainda que o processo de resolução desse problema é o *atual*. Para melhor entendermos, citaremos o exemplo com que Lévy ilustrou seu argumento.

O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente “é” esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela “conhece” exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, deverá inventá-la, coproduzi-la com as circunstâncias que encontrar. (LÉVY, 2014, p.16).

Com este exemplo, entendemos que o virtual é o problema existente, enquanto a atualização é a solução deste problema. Lévy acrescenta que o virtual constitui a entidade, pois “(...) as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação. (LÉVY, 2014, p. 16). Por outro lado, a atualização é criação, pois ela precisa inventar um meio de solucionar a questão posta, produzindo, então, novas qualidades e

transformações, que, segundo o autor, alimenta o virtual, estabelecendo assim, uma relação dialética entre estes dois conceitos.

Mas o que é a *virtualização*? É com esta pergunta que Lévy continua sua argumentação. O autor define a virtualização como o movimento inverso da atualização. Ou seja, a virtualização é uma dinâmica, o processo de passagem do atual ao virtual. Ela realiza uma mutação de identidade. Ao fazer o processo inverso da atualização, “(...) em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático.” (LÉVY, 2014, p.18). Como defende o autor, a atualização buscava sair de um problema para uma solução. Por sua vez, a virtualização passa de uma solução para um outro problema. Logo, a virtualização “(...) é um dos principais vetores da criação de realidade.” (LÉVY, 2014, p.18). O processo de virtualização, como esclarece Lévy, no decorrer de todo o seu livro, é muito mais complexo e implica outras problemáticas. No entanto, as discussões levantadas até o momento da forma como foram apresentadas, serão de grande importância para nossa interpretação do romance de Casares. Tais conceitos serão mais bem explorados, à medida que discutirmos as questões da obra.

#### **2.4- Da máquina às projeções: o funcionamento e a sobreposição dos simulacros.**

Para elaborarmos nossa interpretação das projeções imagéticas, escolhemos começar pela máquina que as produz. Ao adentrar o museu, em sigilo, e assistir à reunião, na qual Morel revela sua invenção aos amigos presentes, o fugitivo registra em seu diário, as explicações do inventor. Com a justificativa de ter concedido uma agradável eternidade aos que lhe acompanharam para a ilha, Morel explica:

Meu abuso consiste em tê-los fotografado sem autorização. É claro que não se trata de uma fotografia qualquer; é meu último invento. Nós viveremos nessa fotografia, para sempre. Imaginem um cenário em que se representasse completamente nossa vida nestes sete dias. Nós representamos. Todos os nossos atos ficaram gravados. (BIOY CASARES, 2014, p.57).

Confusos com tal discurso, os amigos preferem acreditar que tudo é uma brincadeira. Mas, ao prosseguir sua fala, Morel esclarece que ao concluir seu invento, sentiu-se motivado a executar seu projeto de perpetuar o sentimento que nutria por sua amada. Em nenhum momento ele cita, claramente, o nome de Faustine, mas todas as situações anteriores, para a

frustração do fugitivo, indicam que se trata desta mulher. Acreditando que não convenceria Faustine a vir sozinha com ele para a ilha, Morel decide trazer seus amigos, que até este momento desconheciam o fato de que compartilhariam uma agradável e imagética eternidade, transformando-se também em simulacros.

Após registrar o motivo que o levou a investir sua fortuna na construção de seu “paraíso” na ilha, Morel explica, enfim, como funciona sua invenção. Segundo ele, a ciência, até então, havia se limitado a suprir ausências espaço-temporais para a audição (radiotelefonia, fonógrafo, telefone) e a visão (televisão, cinema, fotografia). Portanto, para inventar algo completo, Morel aperfeiçoou os meios já existentes e, depois, pôs-se a “(...) procurar ondas e vibrações inalcançadas, a idealizar instrumentos para captá-las e transmiti-las. Obtive, com relativa facilidade, as sensações olfativas; as térmicas e as táteis propriamente ditas demandaram toda a minha perseverança.” (BIOY CASARES, 2014, p.60). Para captar a imagem com a perfeição que desejava, Morel dedicou-se “(...) à retenção das imagens que se formam nos espelhos.” (BIOY CASARES, 2014, p.60). Logo,

Uma pessoa, um animal ou uma coisa é, perante meus aparelhos, como a estação que emite o concerto que vocês escutam no rádio. Ligando o receptor de ondas olfativas, sentirão o perfume dos jasmims que há no peito de Madeleine, sem vê-la. Ligando o setor de ondas táteis, poderão acariciar sua cabeleira, suave e invisível, e aprender, como os cegos, a conhecer as coisas com as mãos. Mas se ligarem todo o jogo de receptores, Madeleine aparecerá, completa, reproduzida, idêntica; não se devem esquecer de que se trata de imagens extraídas dos espelhos, com os sons, a resistência ao tato, o sabor, os cheiros, a temperatura, perfeitamente sincronizados. Nenhuma testemunha dirá que são imagens. E se agora aparecessem as nossas, vocês mesmos não acreditariam em mim. Pensarão, antes, que contratei uma companhia de atores, sócias inverossímeis. (BIOY CASARES, 2014, p.60).

O funcionamento da máquina de Morel permite-nos interpretá-la como a atualização do virtual, defendido por Pierre Lévy. Como discutimos anteriormente, atualizar, segundo Lévy (2014), é solucionar o problema do virtual. Para compreendermos esta questão no invento da personagem, basta pensarmos nos aparelhos que compõem a máquina. Como explica Morel, sua máquina é composta por três partes: a primeira, executa a função descrita na citação acima, ou seja, é a responsável por captar os sentidos e a imagem; a segunda parte, tem como função gravar o que foi captado; a terceira, por sua vez, é a responsável por projetar, fazendo com que a eternidade imagética funcione.

Ao pensarmos o conjunto de aparelhos que a compõe, interpretamos a máquina de Morel como a atualização das ausências espaço-temporais que, antes de sua criação, impediam a presença completa, ainda que imagética, de uma pessoa. Expliquemos melhor: a personagem citada acima por Morel, é uma amiga em comum do grupo, que não pôde acompanhá-los até a ilha por motivos de saúde. Logo, para extinguir sua ausência, em forma de experimento, os aparelhos captaram os sentidos e a imagem de Madeleine. Desta maneira, entendemos esta ausência como o virtual, o problema a ser resolvido pela máquina, que ao projetar, executou o processo de atualização, ou seja, os aparelhos foram o meio para solucionar as ausências existentes. Assim: “Madeleine estava presente para a visão, Madeleine estava presente para a audição, Madeleine estava presente para o paladar, Madeleine estava presente para o olfato, Madeleine estava presente para o tato: já estava presente Madeleine.” (BIOY CASARES, 2014, p.61). Esta conclusão de Morel, implica uma concepção interessante. Para este personagem, a imagem, sincronizada com todos os sentidos, é, em si mesma, a presença da pessoa projetada. Estabelecemos, no entanto, um diálogo possível com a citação abaixo:

Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam “não-presentes”, se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário. É verdade que não são totalmente independentes do espaço-tempo de referência, uma vez que devem sempre se inserir em suportes físicos e se atualizar aqui ou alhures, agora ou mais tarde. (LÉVY, 2014, p.21).

Desta maneira, Madeleine, caso Morel a projetasse para seus amigos, mesmo estando muito distante da ilha, se faria presente, pois este é um dos efeitos da máquina: é possível modificar a relação espaço-tempo, criando assim, uma nova concepção de “estar presente”. Mas, mesmo projetando imagens, aparentemente tão reais, a ponto de não diferenciarmos a cópia de seu correspondente original, não é possível captar a consciência das personagens captadas pelo aparelho. O próprio inventor compreendeu esta impossibilidade, ao declarar que:

Com efeito, imaginava que, se bem as reproduções de objetos seriam objetos – como a fotografia de uma casa é um objeto que representa outro objeto -, as reproduções de animais e de plantas não seriam animais nem plantas. Tinha certeza de que meus simulacros de pessoas careceriam de consciência de si (como os personagens de um filme cinematográfico). (BIOY CASARES, 2014, pp.60-61).

Este é, de fato, o ponto crucial de nossa discussão. As projeções realizadas pela máquina são simulacros, uma vez que, ao passarem por todo o processo de captação, gravação e projeção, as imagens já não possuem vínculo interior com seus referentes. O que resta é a semelhança exterior. O que é, e será projetado, enquanto os motores funcionarem, são apenas imagens, uma realidade momentaneamente captada, a fim de ser eternamente simulada. Podemos pensar, inclusive, que a máquina de Morel representa, nossa condição atual: a hiper-realidade. Afinal, “Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais (...)” (BAUDRILLARD, 1991, p.09). Como resultado da simulação, temos o hiper-real, produto de nossa cultura contemporânea, que, como explica Baudrillard (1991), cria modelos de um real desprovido de origem e muito menos de realidade.

A liquidação de todos os referenciais através do processo de simulação, como problematiza Baudrillard, tem como consequência, a precessão dos simulacros. É sobre este aspecto, portanto, que iremos dar continuidade à nossa discussão, ressaltando o efeito dos simulacros na obra de Bioy Casares. A partir de algumas considerações sobre o romance, que elaboramos no capítulo anterior, ressaltamos o efeito de ilusão que sofremos, compartilhando assim, da mesma angústia que o fugitivo, que antes da revelação de Morel, acreditava que as pessoas que habitavam a ilha eram reais. Apesar de não sabermos, a princípio, que tudo o que o narrador-personagem contempla são imagens, alguns aspectos apresentam-nos modificados, de forma que, ao descobrirmos a verdade, fazem sentido.

Logo na primeira frase, o narrador registra uma modificação do tempo: “Hoje, nesta ilha, ocorreu um milagre. O verão se antecipou.” (CASARES, 2014, p.17). No decorrer da leitura, o personagem sempre destaca fatos extraordinários, como este, que criam uma atmosfera de mistério, e após a revelação da invenção, as peças do quebra-cabeça encaixam-se perfeitamente. Uma observação interessante, que ressaltamos neste momento, se passa minutos antes do fugitivo assistir à reunião presidida por Morel. Ao entrar sigilosamente no museu, preocupado com a possível partida de Faustine, o perseguido da justiça, faz a seguinte observação:

Ao passar pelo hall vi um fantasma do tratado de Belidor que eu tinha pegado quinze dias antes; estava na mesma prateleira de mármore verde, no mesmo lugar da prateleira de mármore verde. Apalpei o bolso: tirei o livro;

comparei um com o outro: não eram dois exemplares do mesmo livro, e sim duas vezes o mesmo exemplar; com a tinta azul borrada, envolvendo em uma nuvem a palavra PERSE; com o rasgo oblíquo no canto inferior, do lado de fora...Falo de uma identidade exterior... Não cheguei a tocar o livro que estava sobre a prateleira. Logo me escondi precipitadamente, para que não me descobrissem (primeiro, umas mulheres; depois, Morel). Passei pelo salão do aquário e me escondi na saleta verde, atrás do biombo (formava uma espécie de casinha). Por uma fresta, podia ver o salão do aquário. (BIOY CASARES, 2014, pp.54-55).

Selecionamos este trecho, pois funciona como um pré-aviso de que o que se passa na ilha, apesar de parecer, não é real. É uma ilha de aparências. Durante a narrativa, antes da declaração de Morel, o protagonista faz registros, que, funcionam como pistas para desvendar os estranhos acontecimentos, que justificam-se com a revelação da invenção. Como destaca o fugitivo: “Admira que a invenção tenha enganado o inventor. Eu também pensei que as imagens viviam; mas nossa situação não era a mesma: Morel imaginara tudo; presenciara e conduzira o desenvolvimento de sua obra; eu a enfrentei já concluída, funcionando.” (BIOY CASARES, 2014, p.68).

Desta forma, nos encontramos na mesma situação que o narrador-personagem. A narrativa inicia-se com as projeções em pleno funcionamento. Não temos conhecimento do que se passou antes. As duas luas e os dois sóis, a aparição repentina dos veranistas dançando em pleno temporal, as músicas que tocam no meio da noite, as alterações de temperatura e as constantes enchentes, que, por diversas vezes quase o afogava, causam imenso estranhamento no personagem desde sua chegada. O funcionar da máquina é a precessão dos simulacros. O fugitivo convive com as imagens projetadas constantemente pelos aparelhos espalhados pela ilha. Logo, no que se refere às pessoas, o personagem contempla apenas seus simulacros, uma vez que seus referentes foram liquidados. A ilha tornou-se o espaço das imagens, Morel, Faustine e os demais, no campo do real, não existem mais. Os simulacros precederam a existência real de tais personagens.

Ao entender isto, o narrador faz a seguinte reflexão: “Compreendi que era verdade aquilo que, horas antes, Morel tinha dito (mas é possível que não o tivesse dito, pela primeira vez, horas antes, e sim anos atrás; ele repetia o discurso porque estava incluído na semana, no disco eterno).” (BIOY CASARES, 2014, p.64). Esta consideração do personagem, exemplifica a problemática discutida por Baudrillard (1991) de que, num mundo em que o real é substituído pelos signos do real, este, por sua vez, nunca mais terá oportunidade de se

produzir. Esta problemática é evidente no romance que estudamos. A consequência da projeção do simulacro é a morte do real. Para tornar-se eterno, ainda que imageticamente, Morel, por escolha própria, decidiu morrer e levar consigo seus amigos. Contudo, a consequência da projeção é irreversível.

Desta forma, é perceptível a potência do simulacro. É esta potência que faz morrer a referência, a realidade de quem se projeta. Portanto, o fato de Morel, o próprio inventor, também morrer ao projetar-se, representa, em nossa visão, a ideia de que não há como escapar das consequências da inserção no universo do simulacro. Como os simulacros, nesta obra, são produzidos pelas projeções imagéticas, consideramos importante destacar o processo da constituição da imagem, descrito por Baudrillard (1991). Segundo o sociólogo francês, a imagem é composta por sucessivas fases. No primeiro momento, ela é o reflexo de uma realidade profunda; depois, mascara e deforma esta realidade; na terceira etapa, mascara a própria ausência de realidade profunda; por fim, já na última fase, ela não tem relação com qualquer realidade, logo, ela é, puramente, seu próprio simulacro. Através destas fases que constituem a imagem, Baudrillard considera que

No primeiro caso, a imagem é uma *boa* aparência – a representação é do domínio do sacramento. No segundo, é uma *má* aparência – do domínio do malefício. No terceiro, *finje ser* uma aparência – é do domínio do sortilégio. No quarto, já não é de todo do domínio da aparência, mas da simulação. (BAUDRILLARD, 1991, p.13).

Conforme nossa percepção, as imagens projetadas que o fugitivo observa e nos descreve são a simulação de uma eternidade feliz e agradável, idealizada por Morel. O fato das roupas dos veranistas, como observa o narrador, remeterem-se a uma época anterior, reforça a captação e apreensão do passado destes amigos, que tiveram sete dias de suas vidas eternamente presentificados. As vestimentas, os hábitos e as ações destes personagens no decorrer destes dias na ilha, possibilita o reflexo da realidade vivida por este grupo, mas, à medida que as pessoas refletidas não existem mais, as imagens tornam-se apenas imagens, pois repetem uma realidade já inexistente. O período vivido por este grupo de amigos, foi desterritorializado de seu tempo, o eterno passado presentificado é incessantemente simulado, enquanto os motores funcionarem.

Ao considerarmos que o simulacro de Morel, com Faustine e seus amigos, possui um caráter artificial, por ser uma simulação e depender de uma máquina e seus aparelhos para ser eterno, podemos afirmar que o simulacro que o fugitivo cria e projeta em um novo disco, para estar eternamente na presença imagética de Faustine, é duplamente artificial. Para compreendermos melhor, é importante lembrar que, após assistir à declaração de Morel, o narrador-personagem cria uma repulsa pelas imagens, que posteriormente, é superada. Neste momento, a frustração por não poder conhecer a Faustine real, estabelece um distanciamento momentâneo de sua amada: “Vou me acostumando a ver Faustine, sem emoção, como um simples objeto.” (BIOY CASARES, 2014, p.67).

Assim sendo, o personagem consegue ver que a imagem de Faustine é apenas o seu simulacro. Motivado pela revelação, o perseguido da justiça cogita tentativas de sair da ilha e ir à procura de sua amada. Mas, depois de todas as suas análises, percebe que não tem meios eficazes para tal fuga e, ainda que encontrasse Faustine, caso ainda estivesse viva, nenhum argumento a convenceria de seu amor. Após chegar a essa conclusão, o fugitivo decide estudar o funcionamento da máquina, uma vez que “Faustine me importa mais do que a vida.” (BIOY CASARES, 2014, p.72). Depois de dias observando os aparelhos, descobre como fazer sua projeção. Para tanto, observa por um tempo as movimentações e os diálogos de Faustine e Morel, para que, durante o processo de captação das novas imagens, pareça um diálogo natural entre ele e sua amada, como registra em seu diário:

É o resultado natural de uma trabalhosa preparação: quinze dias de contínuos ensaios e estudos. Incansavelmente, repeti cada um dos meus atos. Estudei o que Faustine diz, suas perguntas e respostas; muitas vezes intercalo com habilidade alguma frase; parece que Faustine me responde. Nem sempre a sigo; conheço seus movimentos e costumo caminhar à frente dela. Espero que, de modo geral, passemos a impressão de ser amigos inseparáveis, de nos entendermos sem necessidade de falar. (BIOY CASARES, 2014, p.83).

Ao entender que Faustine é, e será apenas uma imagem imortal, todas as vezes que os motores funcionarem movidos pelas marés, o fugitivo vê, como única alternativa, tornar-se também um objeto, como de fato são as fotografias. Para alcançar seu objetivo, o personagem precisou suprimir a imagem de Morel, substituindo-o nos momentos com Faustine. Então: “(...) entrei nesse mundo; já é impossível suprimir a imagem de Faustine sem que a minha desapareça.” (BIOY CASARES, 2014, p.83). O duplo artificial de sua projeção efetivou-se. Afirmamos isto, pois, apesar de ser simulacro, ao menos a projeção de Morel foi captada de

momentos realmente vividos. Por outro lado, as imagens captadas no novo disco, trata-se da sobreposição de uma simulação a outra. Faustine, mesmo que aparente, nunca compartilhou nenhum momento “real” com o fugitivo. Deste modo, as novas projeções são a simulação de uma simulação, a eterna sobreposição dos simulacros.

“Troquei os discos; as máquinas projetarão, eternamente, a nova semana.” (BIOY CASARES, 2014, p.83). Morel, o inventor, foi suprimido por sua própria invenção. O simulacro de sua agradável eternidade não existe mais. O que será projetado, a partir de agora, é a união imagética do fugitivo e sua amada, uma vez que “(...) o deleite de contemplar Faustine será o meio em que viverei na eternidade.” (BIOY CASARES, 2014, p.83). Resta-lhe apenas esperar a chegada da morte para tornar-se uma imagem eterna ao lado da mulher que ama. Já nas últimas páginas do romance, acompanhamos o processo de transição da morte para a imortalidade, experimentada e descrita pelo personagem.

Quase não senti o processo da minha morte; começou nos tecidos da mão esquerda; no entanto, avançou muito; o aumento da ardência é tão paulatino, tão contínuo, que não o noto.

Estou perdendo a visão. O tato já se tornou impraticável; a pele está caindo; as sensações são ambíguas, dolorosas; procuro evitá-las.

Diante do biombo de espelhos, fiquei sabendo que estou despelado, calvo, sem unhas, ligeiramente rosado. As forças diminuem. Quanto à dor, tenho uma impressão absurda: parece-me que aumenta, mas a sinto menos.

A persistente, a ínfima ansiedade quanto às relações de Morel com Faustine me preserva de atentar à minha destruição; é um efeito colateral e benéfico. (CASARES, 2014, p.84).

Estas últimas descrições do fugitivo possuem questões interessantes a serem ressaltadas. A primeira delas, trata-se da perda dos sentidos humanos. A máquina que capta a visão, audição, olfato, tato e paladar, é a mesma que os destrói. Contudo, os sentidos e a imagem serão projetados sincronicamente, funcionando perfeitamente no campo da simulação, mas, no campo da realidade, o efeito é a perda sensorial e física de quem se projetou. Com isto, percebemos, portanto, a distorção da realidade que o simulacro provoca ao se produzir.

O outro aspecto que destacamos, é a presença e importante função do espelho na obra. Como dissemos em nosso primeiro capítulo, Bioy Casares, desde criança, desenvolveu um

grande fascínio pelos espelhos. Não é de surpreender, pois, que este objeto faça parte de sua elaboração narrativa. O papel fundamental do espelho, no resultado final do invento de Morel, é a retenção da imagem, completa e fiel, das pessoas, animais e objetos captados. A partir desta função, Eco (1989), em seu texto *Sobre os espelhos e outros ensaios*, argumenta sobre a pragmática do espelho, ressaltando que:

Tendo apurado que o que percebemos é uma imagem especular, partimos sempre do princípio de *que o espelho “diga a verdade”*. A diz a tal ponto que nem mesmo se preocupa em reverter a imagem (como faz a fotografia revelada que quer dar-nos uma ilusão de realidade). O espelho não se permite sequer esse pequeno artifício destinado a ajudar nossa percepção ou nosso juízo. Ele não “traduz”. Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem – diante do espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude. O cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina, o espelho não interpreta os objetos. (ECO, 1989, p.17).

Em nosso entendimento, o espelho é um objeto fundamental na projeção das imagens. Enquanto parte do processo da invenção, o espelho capta, exatamente, a imagem de tudo o que será posteriormente projetado. Por isso, tem um sentido irônico na obra, uma vez que capta a imagem, como ela de fato é na realidade, para simulá-la. Ao mesmo tempo que reflete a realidade, tal como ela é, o espelho serve de instrumento para a simulação dos simulacros, criando a ilusão de que o que está sendo projetado é real. Neste jogo, ao captar o real, o espelho projeta o simulacro. No fim, ele serve ao personagem como o meio de ver o real, à medida que, ao estar diante do espelho, o fugitivo vê-se tal como está na realidade. Esta é, sem dúvida, sua última contemplação do real, já que em pouco tempo, será completamente inserido no simulacro, através da constante projeção das imagens.

Deste modo, as questões que discutimos até este momento, nos possibilitaram compreender as projeções imagéticas produzidas pela invenção de Morel, como simulacros, que, em seu pleno funcionamento, criam uma distorção na visão, tanto do personagem que narra, quanto de nós leitores, sobre o que é real ou não, efeito possível pela precessão dos simulacros. Além das projeções de Morel, temos, posteriormente, as produzidas pelo fugitivo, a fim de uni-lo à imagem de Faustine. A inserção do narrador-personagem neste novo disco, enfatiza a artificialidade da máquina, já que o fugitivo simula ter uma relação com sua amada, que jamais existiu na realidade. Ao ingressar no meio imagético, o fugitivo reforça ainda, a problemática de que, com a ascensão do simulacro, o real não poderá mais se produzir.

Portanto, esta é uma das características que constrói no decorrer da narrativa, este aspecto trágico presente tanto nas projeções do fugitivo quanto nas de Morel. Sendo assim, desenvolveremos esta questão no próximo capítulo de nossa pesquisa.

## CAPÍTULO 3

### A INVENÇÃO DE MOREL: PROJEÇÕES IMAGÉTICAS DA TRÁGICA CONDIÇÃO HUMANA

#### **3.1 – Do sagrado ao humano: considerações sobre a noção de “trágico”.**

Em consonância com o percurso que realizamos em nossa pesquisa até o momento, nosso objetivo neste capítulo é discutir o aspecto trágico presente nesta narrativa, através da imersão de Morel e do fugitivo nas projeções imagéticas. No decorrer dos capítulos anteriores, insinuamos algumas vezes sobre este aspecto trágico. Portanto, para pensarmos em uma condição trágica, temos como ponto de partida o estudo de Albin Lesky (1957), e, para problematizarmos o trágico em nossa experiência contemporânea, selecionamos as discussões de Raymond Williams (2002), Terry Eagleton (2013) e Arthur Miller (1978).

Para iniciarmos nossa discussão, nos ateremos às questões apontadas por Lesky (1957) no capítulo “Do problema do trágico”. Gostaríamos de ressaltar que, embora o estudo de Lesky tenha como corpus a produção dos três grandes tragediógrafos gregos e que, portanto, restringe sua análise à tragédia da Atenas de Péricles, seu texto introdutório ainda contém muitos elementos que podem ser úteis para uma reflexão sobre o trágico no mundo contemporâneo (ou, pelo menos, o trágico na primeira metade do século XX). Quando aborda a tragédia grega em si, Lesky (1957) tem sempre em mente a ideia de que os antigos dramas teatrais gregos exerceram forte influência e se tornaram uma das bases na formação da literatura ocidental.

Em suma, “(...) a tragédia grega do século V é um fenômeno histórico singular e, como reflexão do ser humano sobre a problemática de sua existência, uma criação de validade que persiste por sobre o tempo.” (LESKY, 1957, p.238). Mesmo depois de séculos, as tragédias gregas suscitam questionamentos sobre a condição humana perante situações conflitantes. Assim, ainda que já não mais tenhamos a mesma concepção de mundo dos gregos, conseguimos apreender algo de sua complexidade e compartilhar a dor dos heróis trágicos. Isto é possível, porque parecemos partilhar uma condição trágica, não somente com

o homem ático do século V, mas ao longo da história, e esta condição parece se manifestar independentemente da cultura e do momento em que se vive.

Uma das problemáticas levantadas por Lesky (1957) é a de que, apesar de terem escrito centenas de tragédias, os gregos não teorizaram sobre o trágico. Obviamente, há rudimentos de uma abordagem do trágico em Aristóteles, mas é preciso levar em consideração que seu objetivo principal é a discussão do fazer poético, seus meios, sua função, seus efeitos. A poesia trágica faz parte das suas discussões (e nelas ocupa, de fato, maior espaço) como uma das tantas formas de poesia que o filósofo elenca. Suas reflexões se voltam mais à estrutura do texto poético, dos elementos que o compõem, do que a uma busca pelo sentido do trágico em si. Desta maneira, é possível ter uma noção da visão trágica do mundo grego através da interpretação de alguns pontos que as peças trágicas têm em comum, ainda que possamos perceber claramente elementos do trágico nos poemas épicos de Homero, por exemplo.

Um aspecto importante presente na tragédia grega é o jogo entre os planos humano e divino. Os deuses interferem diretamente no infortúnio dos heróis. Como ressalta o autor, no caso das peças de Ésquilo, o trágico surge de uma falta (hamartia) cometida pelo homem e mesmo que faça parte de seu destino, ele não fica isento de uma espécie de responsabilidade pelas suas ações. Assim sendo,

(...) o trágico desses acontecimentos é efeito do deus e do homem em igual medida. A ardente vontade do homem topa com uma grande ordem, apoiada no divino, que lhe mostra seus limites e faz com que sua queda se torne significativamente um testemunho dessa ordem. (LESKY, 1957, p.88).

Grande parte da visão trágica de mundo dos gregos baseava-se no conflito entre o divino e o humano e é esta compreensão de mundo que serve de ponto de partida para a problematização do termo “trágico”. Lesky considera que já na *Ilíada* e na *Odisseia* é possível encontrar os “germes do trágico”, uma vez que “O motivo do indivíduo heroico condenado à vanidade de tudo o que é humano é, na poesia homérica, complementado e intensificado pela contraposição em que nela o homem é colocado face aos deuses.” (LESKY, 1957, p.19). Segundo ele, estas epopeias trazem em sua composição, um prelúdio do trágico, o qual só terá seus traços essenciais no drama. O escritor destaca ainda que nossa concepção trágica do

mundo é muito antiga e, sem dúvida, baseia-se na conversão do sentido de trágico para um adjetivo que caracteriza destinos fatídicos.

Considerando alguns elementos do drama trágico (a dignidade e considerável altura da queda; a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo; e a consciência do sujeito de todo o sofrimento gerado por sua ação), Lesky elabora a distinção de modos de se conceber o trágico: *visão cerradamente trágica do mundo*, a qual concebe o mundo como espaço da absoluta aniquilação de forças e valores contrapostos, sem possibilidade de solução e que não pode ser explicado por um sentido transcendente. O segundo modo é o *conflito trágico cerrado*, para o qual não existe uma saída e no fim resta a destruição, a morte, mas que, por ser um conflito fechado, não simboliza a totalidade do mundo. Por fim, temos a *situação trágica*, na qual forças contrárias lutam e em meio a esta tensão o homem encontra-se sem saída, porém, o sofrimento que surge desta situação não é definitivo, permitindo, deste modo, uma solução, uma reconciliação que devolve a ordem. Contudo, como considera Lesky, em cada uma destas três conceituações, o trágico tem sua origem nas experiências das mais diversas realidades da existência humana.

Em linhas gerais, estes três conceitos sintetizam aspectos importantes da concepção do trágico, não somente para os gregos. Segundo o autor, a transição para uma concepção moderna do trágico é perceptível na afirmação feita em 1824 por Goethe de que “Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.” (LESKY, 1957, p.25). Esta definição de Goethe se difere da *situação trágica* explicada por Lesky, uma vez que uma situação pode ser passageira, passível de ser mudada e solucionada. Em contrapartida, uma contradição irreconciliável, ainda que se desenvolva de diferentes formas, não pode ser resolvida, é, em muitos casos, uma condição permanente – ou algo para o qual não se encontra uma solução pelo menos durante a existência do protagonista. Além disso, ser um conflito insolúvel tornou-se um aspecto relevante para a concepção do trágico. Com todas as regras, exceções e contradições que todo gênero literário possui, o trágico caracterizou-se e ganhou consistência a partir das tragédias gregas, mas o que nos interessa é a ideia de que o trágico em si não é um elemento exclusivo da tragédia ática, mas, sim, uma concepção, uma visão de mundo, presente na longa tradição literária, e não somente literária, das mais diversas maneiras.

Isto nos permite afirmar que o trágico faz parte da concepção de mundo da nossa cultura ocidental, o que muda são as experiências contemporâneas que o caracterizam. Para exemplificarmos, basta considerarmos a importância que o plano divino possuía no desencadeamento da ação trágica do herói grego. O conflito que se faz sentir de forma mais pungente, na contemporaneidade – ou após as obras revolucionárias de Darwin, Nietzsche e Freud –, não se pauta mais na relação, problemática o quanto seja, entre o homem e uma divindade, ou uma ideia complexa de sagrado, mas no fato de o homem, em sua incompletude, defrontar-se consigo mesmo, ou com uma força que o esmaga, advinda, antes, de causas determinantes de um dado processo histórico. O homem moderno problematiza sua liberdade e traça seu próprio caminho, o que proporciona extrema solidão, já que não há mais deuses para interferir por ele. Os erros e acertos, vitórias e desventuras, enfim, o que lhe acontecer é resultado de suas opções. O homem se quer dono de sua própria história.

Em síntese, o que diferencia a percepção do homem grego para a do homem contemporâneo é a forma como a experiência do trágico acontece. Destacaremos, portanto, as percepções de Raymond Williams (2002) em sua obra *Tragédia Moderna*, na qual o autor argumenta e defende que é possível pensarmos no trágico em nosso tempo. Para entendermos a discussão de Williams, precisamos destacar que, para os gregos, a tragédia não se desencadeava por meio de um defeito moral, mas sim de uma falha do herói (esta falha, caracterizada por Aristóteles, é o problema humano de não conseguir reconhecer o que é certo e orientar-se com clareza, em outras palavras, é uma falha intelectual, que dificulta a compreensão perante uma situação conflitante), ou seja, a queda do personagem não diminuía ou contestava seu caráter. A tragédia era resultado de uma ação. Logo, o fato de a ação do herói não presumir um problema moral pressupõe uma imutabilidade da essência humana. Neste ponto, portanto, há uma transformação no desencadeamento da tragédia moderna, uma vez que esta

(...) passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. (WILLIAMS, 2002, pp.69-70).

Desta maneira, a tragédia moderna não se baseia em uma ação que desencadeia um impasse no meio social, muito pelo contrário, o foco é o humano em sua individualidade, em

suas próprias indagações e contradições. Conseqüentemente, o homem na literatura moderna é inteiramente passível ao erro, à mudança, até mesmo à falha moral, de caráter. Ao compararmos ambas as situações, consideramos que o contexto em que se desenvolve a tragédia moderna estabelece um estado muito maior de desamparo para o homem, do que ocorria na tragédia clássica. Afirmamos isto pois, na literatura grega havia uma ordem ameaçada que precisava ser restabelecida. Depois do conflito, a ordem garantia a estabilidade social. Mas, com a liberdade de escolha do homem moderno, não há mais uma ordem divina ou moral que proporciona um equilíbrio. O mundo moderno está fora dos eixos e é em meio a esse caos que a literatura problematiza o homem em suas mais variadas faces. E é justamente neste contexto incerto que compreendemos o aspecto trágico presente na busca de Morel e do fugitivo por uma materialização da felicidade humana.

Deste modo, Williams nos apresenta as transformações ocorridas na definição de “tragédia” na longa tradição literária ocidental. A experiência trágica, como define o autor, sofre alterações com o surgimento de diferentes correntes de pensamento e de acordo com o contexto histórico. O conflito da tragédia grega já não é o mesmo que angustia o homem moderno, mas isto não nos impede de concordar com Williams de que há tragédia em nosso tempo, o que muda é a experiência atual do trágico. O crítico destaca o desenvolvimento de uma moderna concepção de tragédia, presente na obra de Hebbel. Conforme afirma Williams, a tragédia para Hebbel

(...) é o conflito entre o indivíduo, na sua capacidade humana mais geral, e a “Ideia”, que, por meio de instituições sociais e religiosas, tanto lhe dá forma quanto o limita. A reivindicação ideal do indivíduo cresce interiormente mas entra em conflito final com a “Ideia” incorporada, em relação à qual a sua atitude é necessariamente crítica. A reivindicação é necessária e, no entanto, fatal: “um ato requerido pelo processo histórico universal, mas que ao mesmo tempo destrói o indivíduo acusado desse ato por causa da parcial violação da lei moral”. A tragédia é então fundamentalmente associada às grandes crises do desenvolvimento humano: o conflito grego entre “homem e destino” e o dualismo do homem na renascença. Crises comparáveis são recorrentes, e na tragédia moderna o conflito se estende à própria Ideia: “não apenas as relações do homem para com os conceitos morais devem ser debatidas, mas também a validade daqueles conceitos morais”. Essa é a primeira formulação teórica de uma área subsequentemente importante do drama moderno: a nova forma da tragédia liberal. (WILLIAMS, 2002, pp.58-59).

É perceptível, portanto, esse movimento de secularização da tragédia moderna. O humano sendo abordado cada vez mais em sua natureza contraditória. É a ascensão do homem comum, com suas problemáticas cotidianas. O destino já não é mais o que determina o fim trágico de um personagem, são suas escolhas, seus desejos, sua busca incessante por preencher o que lhe falta. O desejo e a busca por sua realização são uma das premissas da formação da subjetividade moderna e isto é perceptível nesta obra de Adolfo Bioy Casares.

### **3.2 – A condição trágica de Morel e do fugitivo.**

Indubitavelmente, a possibilidade de realização do próprio desejo é a mola propulsora das projeções utópicas na ilha. Buscar ou não a realização de um anseio particular é um questionamento comum, mas acreditamos que ambas as opções fazem parte da natureza humana e é justamente na complexidade das escolhas e de seus resultados que moldamos nossa subjetividade. No caso do romance de Bioy Casares, os dois personagens centrais, Morel e o fugitivo, escolheram buscar a efetivação de seus desejos. Morel construiu todos os aparelhos, utilizando-se de seu conhecimento científico para alcançar a imortalidade. O fugitivo, por sua vez, descobriu na invenção de Morel a possibilidade de realização do seu desejo de unir-se com sua amada Faustine em uma eternidade feliz e imagética. Ambos, apesar de terem se projetado com êxito, não tiveram seus anseios efetivados, Morel teve sua imagem sucumbida pela sobreposição do fugitivo, o qual, por sua vez, jamais conseguirá agregar sua consciência à de Faustine.

Neste momento discutiremos alguns pontos que nos permitem defender a ideia de condição trágica presente neste romance. Começamos, portanto, pelo aspecto que caracteriza uma ação trágica: a consciência, ou o reconhecimento da situação trágica. Este é, sem dúvida, um dos cerne da concepção de tragédia. Desde os gregos, como destaca Lesky, “O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso [sua condição trágica, a altura de sua queda, as consequências de sua desdita] e sofrer tudo conscientemente.” (LESKY, 1957, p.27). Logo, é indispensável que o personagem tenha consciência da dimensão de seu infortúnio, para que nos sensibilizemos com sua situação. Quanto maior a percepção de sua realidade, maior o sofrimento.

Por este motivo, a súplica final do fugitivo causa-nos tanta angústia ao concluirmos a leitura da obra. Unir a consciência dele com a de Faustine seria um ato piedoso para o personagem porque ele tem a plena percepção de que jamais conseguirá sentir a presença e a companhia real de sua amada. Sua eternidade será mera contemplação de uma imagem. Na narrativa, a felicidade plena é simbolizada por esta imagem, uma simples aparência, não uma essência, ela parece ser real, mas não é. O próprio personagem registra o efeito de real proporcionado pelo perfeito funcionamento dos aparelhos, como observamos neste trecho: “Quando me senti pronto, liguei os receptores de atividade simultânea. Ficaram gravados sete dias. Representei bem: um espectador desprevenido pode imaginar que não sou um intruso.” (BIOY CASARES, 2014, p.83). Esta constatação do fugitivo é desesperadora, uma vez que é possível perceber que a busca pela efetivação do desejo pode tornar-se, simplesmente, projeções de aparências, e assim como o fugitivo, pode-se cair na mesma armadilha e adentrar-se em um “mundo artificial”. Consequentemente, o anseio mais utópico pode tornar-se simulacro, ou seja, possui efeito de real, mas não é. Como já discutimos no capítulo anterior, o invento de Morel projeta uma eternidade simulada, só é possível reproduzir as aparências.

Outro ponto necessário para compreendermos o aspecto trágico deste romance está presente na afirmação feita por Goethe em 1824 ao Chanceler von Müller, de que a essência do trágico tem como base uma contradição inconciliável, ou seja, a qualquer possibilidade de reconciliação ou acomodação o trágico desaparece. Acreditamos que esta seja a situação trágica e conscientemente vivida pelo protagonista. Suas projeções, assim como as de Morel, são irreversíveis, mas, ainda mais pungente é o fato de que, embora sejam projeções “utópicas” (como buscamos demonstrar no capítulo interior), elas portam consigo, desde logo, o reconhecimento de sua limitação, de seu fracasso e da impossibilidade de uma translação plena. Assim que as imagens são captadas, a morte é certa, um alto preço a se pagar pela possibilidade de uma imortalidade imagética. Segundo Williams (2002, p.81),

O que está implicado aqui não é, obviamente, um simples esquecimento, ou uma recuperação para que se possa seguir em frente. A vida que persiste tem como princípio formador a morte; foi, na verdade, em certo sentido, criada por ela. Mas, em uma cultura teoricamente limitada à experiência individual, não há mais o que dizer, quando um homem morre, a não ser o fato de que outros também irão morrer. A tragédia pode ser assim generalizada não como a reação a morte, mas como o fato, nu e cru, de que ela é irreparável.

A morte é a condição absoluta da vida. Esta, por sua vez, é feita de experiências. A visão, o tato, o paladar, a audição e o olfato são meios que proporcionam as mais diferentes sensações físicas e emocionais, criando assim, inúmeras memórias. Mas, tudo isso foi interrompido definitivamente quando as projeções entraram em funcionamento. Desta maneira, a imortalidade proporcionada pela invenção de Morel pressupõe não a ausência da morte, mas sim a ausência da vida. O fugitivo não poderá tocar Faustine, nem sentir seu cheiro, não é possível haver interação ou viver novas experiências, pois o que resta são imagens sem vida que se repetem periodicamente. Logo, a máquina de Morel eterniza a morte, à medida que não haverá mais interação, nenhuma experiência nova surgirá entre os personagens que foram captados imageticamente. Esta situação irreversível em que se encontra o fugitivo, nos possibilita pensar, juntamente com Williams, que

(...) da mesma forma que a morte penetra continuamente nossa vida cotidiana, assim também qualquer afirmação sobre a morte toma corpo numa linguagem comum a todos, que depende de uma experiência comum. O paradoxo de “nós morremos sós” ou “o homem morre só” é, desta forma, importante e notável: a máxima significação que pode ser dada ao plural “nós” ou ao nome que pressupõe a coletividade “homem”, é a singular solidão. O fato comum a todos, numa linguagem comum, é oferecido como prova da perda de conexão. (WILLIAMS, 2002, p.82-83).

A fuga do personagem para a ilha, em nossa interpretação, representa a fuga humana para um lugar ideal, um espaço utópico, em busca da realização dos próprios anseios. E durante toda a narrativa (mesmo acreditando que há intrusos tentando capturá-lo, e apesar de suas aproximações frustradas de Faustine), compartilhamos com o fugitivo suas tentativas de sobreviver sozinho na ilha. Mesmo conseguindo inserir com êxito o novo disco, os aparelhos projetarão sua eterna solidão ao lado de sua amada. A imagem de Faustine nunca será uma presença, mas sim uma mera imagem, ausente de vida. Este é, portanto, motivo para um grande desespero, afinal, assim como o fugitivo, estaremos sempre cercados pela morte e a solidão. Não há como escapar deste impasse.

E assim, como já afirmamos anteriormente, a ilha metaforiza a duplicidade da natureza humana, pois nela coexistem a realidade e as imagens, o real e o ideal, a tragédia e a esperança. Ao mesmo tempo que caracteriza-se como espaço utópico, justamente por ser um lugar fisicamente isolado, remete-nos à solidão que evidencia o homem. Todos os aparelhos construídos foram feitos para suprir apenas o desejo de Morel, que, para concluir sua

invenção, precisou reunir os amigos. Ainda assim, não podemos dizer que as máquinas projetaram uma imortalidade coletiva. Muito pelo contrário, o que os aparelhos de Morel captaram foi uma “solidão coletiva”. A expressão que acabamos de utilizar é contraditória, mas é exatamente a que define as projeções imagéticas da ilha.

Afirmamos isto, pois a impossibilidade de unir as consciências, não só entre Faustine e o fugitivo, como entre os demais personagens, reforça a solidão humana. As máquinas projetaram os simulacros dos dias vividos pelo grupo de amigos de Morel, eles compartilharam momentos, sensações e sentimentos que, após serem captados, tornaram-se meras imagens. Uma vez transformados em simulacros, fica impossibilitada a troca de experiências e de sentimentos reais. Deste modo, podemos afirmar que, cada personagem projetado pelo invento de Morel transformou-se em uma ilha solitária. Afinal, não seria esta uma condição genuinamente humana, que, mesmo pertencente a uma coletividade, acaba por projetar o simulacro de sua própria solidão?

Pouco antes de sobrepor as projeções de Morel com o novo disco, o fugitivo percebe a morte como um meio de libertação de sua vida sem sua amada, como ele próprio declara: “Estou a salvo dos intermináveis minutos necessários para preparar minha morte em um mundo sem Faustine; estou a salvo de uma interminável morte sem Faustine.” (BIOY CASARES, 2014, p.83). Neste processo de transição da vida para a eternidade da imagem, a morte é libertadora para o fugitivo por possibilitar a materialização de suas projeções utópicas. Porém, em seus últimos minutos de vida, após o fluxo constante de lembranças de seu passado, a angústia domina sua consciência. Logo, o desespero presente no último registro do fugitivo é resultado da compreensão de que ele estará eternamente inserido em um conjunto de imagens sem vida, só será possível a contemplação e não mais a ação. Sobre este desespero, destacamos as considerações de Williams (2002), quando afirma que

A condição do desespero, tal como Camus a descreve, ocorre no momento de reconhecimento daquilo que é chamado “o absurdo”. Essa “absurdidade” é menos uma doutrina do que uma experiência. É um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita. Essas contradições permanentes podem intensificar-se em circunstâncias específicas: o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos. Seja qual for o canal pelo qual o reconhecimento se faça sentir, o resultado pode ser um desespero intenso: uma perda de

sentido e valor no nosso mundo, na nossa sociedade e na nossa própria vida imediata. (WILLIAMS, 2002, pp.228-229).

Deste modo, ao se inserir nas projeções, o fugitivo compreende que sua imortalidade será completamente artificial, já que destruirá qualquer vínculo com experiências reais. Enquanto os motores funcionarem, a incompletude da natureza humana será projetada na ilha. Consequentemente, a eternidade torna-se tão desesperadora quanto a morte, pois, o efeito da máquina de Morel é irreversível, uma vez que ela projetará periodicamente a impossibilidade da natureza humana em alcançar a plena realização de seu desejo utópico.

A angústia presente no pedido do fugitivo torna-se comum a nós uma vez que a invenção de Morel projeta uma percepção distópica do nosso tempo por transformar a vida humana em fragmentos restritos à contemplação. Ao projetar sua imagem, o homem apenas contempla, não é mais agente de sua história. E assim, a perda das sensações e da interação representa a perda da liberdade humana de poder mudar, afinal, nas projeções não é possível recomeçar, o personagem está preso em um eterno passado presentificado. Logo, de fato não há solução possível para a morte, ela nos é inescapável, porém, é no momento deste reconhecimento que ela pode tornar-se um impulso para significar ou não a vida.

Conforme a citação acima, podemos dizer que Camus defende que o reconhecimento do “absurdo” acontece em meio a contradições permanentes, como por exemplo, na busca de racionalização do homem em contraste com o mundo não-racional em que ele está inserido. Considerando esta ideia de Camus, podemos afirmar que o fugitivo, ao projetar-se, experimenta esse reconhecimento, ao compreender sua imobilidade, não há nada que ele possa fazer para modificar o real, resta-lhe aceitar sua condição irreversível. Logo, ao compreender que a morte não resolveu o impasse da imortalidade imagética, é possível refletir que a busca humana encontrará sempre a barreira da realidade, nua e crua, que engessa o homem em sua trágica condição de eterna insatisfação.

Há um sistema complexo que sustenta essa realidade, cheio de acasos que fogem ao nosso domínio e compreensão, por isto, a experiência do absurdo, de reconhecer um mundo sem sentido. Mas o pensamento de Camus possibilita reconhecer esta falta de sentido, e a partir disto, viver conscientemente esta incompatibilidade, através de uma ética que propõe ordem a existência humana. Não vamos aqui aprofundar as reflexões filosóficas de Camus,

que são muito mais abrangentes e complexas do que brevemente discutimos, mas esta percepção nos possibilita dialogar com a obra estudada. A morte não proporcionou a imortalidade nem a felicidade plena almejada pelos personagens centrais da trama. Assim, nas palavras finais do fugitivo, é compreensível uma concepção trágica do mundo, não só pela não efetivação do desejo do fugitivo, mas também pela consciência do personagem desta condição da natureza humana, que apesar de ser incompleta, busca sempre uma explicação (ou sonha com a possibilidade de explicação) do mundo. Também nesta súplica final, podemos afirmar, está presente a contradição humana, a qual, justamente por obter a consciência de sua incompletude, continua projetando sua natureza utópica.

Outro aspecto que interpretamos como um dos motivos que levam o fugitivo ao desespero final, é a percepção de que a morte não basta, não é a solução para o seu problema. Após ter trocado os discos, o protagonista toma consciência de que a morte não bastou para realizar sua utopia, pois, mesmo inserido nas projeções, apenas foi possível agregar a sua imagem à de Faustine, porém, não foi possível pôr fim à trágica condição humana da incompletude. Esta compreensão, permite-nos refletir que

Fazer ruir a tensão entre a vida e a morte, escolhendo simplesmente a morte, ou entre a nossa insistente racionalização e o mundo não-racional, escolhendo o irracionalismo, não é uma saída. O problema essencial está em viver no pleno reconhecimento dessas contradições e no interior das tensões que elas produzem; mas o peso, nesse caso, é tal, que procuramos, por meios declarados ou escuros, reduzi-las ou fazer que desmoronem. O desespero propriamente dito, que foi apresentado como resultado inevitável, é de fato meramente um dos meios de evasão de que dispomos. (WILLIAMS, 2002, p.229).

Por este motivo, torna-se compreensível o pedido de piedade do protagonista, uma vez que este percebe que a invenção de Morel não lhe proporcionará a eternidade almejada. Então, como último ato em vida, faz seu registro final. Ressaltamos novamente, neste momento, a afirmação do próprio Bioy Casares quanto ao tema recorrente em sua literatura. Segundo ele, o tema ao qual sempre retorna em suas obras é a evasão a uns poucos dias de felicidade que eternamente se repetem. No caso deste romance, a morte é o grande contraponto a esta evasão projetada nas imagens. Em outras palavras, nem todo o conhecimento científico de Morel consegue sobrepor a condição trágica humana.

Assim como o fugitivo, compartilhamos de seu sofrimento consciente, de ter suas tentativas de evasão frustradas. Esta “angústia comum” é um aspecto do sentimento trágico na contemporaneidade, e para ampliar nossa discussão, pontuaremos algumas questões desenvolvidas por Terry Eagleton (2013) em sua obra *Doce Violência – A ideia do trágico*:

A tragédia, entretanto, esse território privilegiado de deuses e gigantes espirituais, foi agora decididamente democratizada – o que, para os devotos de deuses e gigantes, significa abolida; por isso, surge a tese da morte da tragédia. A tragédia, no entanto, não desapareceu porque não mais existiam grandes homens. Ela não exalou seu último suspiro com o último monarca absolutista; pelo contrário, ela tem se multiplicado para muito além da imaginação dos antigos, uma vez que, sob a democracia, cada um de nós deve ser infinitamente acarinhado. (EAGLETON, 2013, p.142).

Com ironia, Eagleton (2013) utiliza o termo “democracia” justamente para argumentar que a tragédia não restringe-se a um povo escolhido, a uma classe social privilegiada ou a uma cultura específica. Ela é muito mais complexa porque caracteriza a condição humana. Ao tornar-se mais “democrática”, a tragédia coloca-se muito mais próxima de nós, pessoas comuns, do que talvez fosse sentida na cultura grega da época de Péricles. No texto trágico em si, apenas homens com destaque social vivenciavam os infortúnios. Como esclarece o autor, “É isso que é ignorado pelos elitistas da tragédia, para quem apenas aqueles que estão empoleirados altivamente acima das massas podem perfurar o véu da falsa consciência e espreitar corajosamente o abismo.” (EAGLETON, 2013, p.149).

Em seu breve texto *Tragedy and the Common Man*, Arthur Miller também problematiza a questão da tragédia em nosso tempo. O autor, não isento de um rasgo de sarcasmo, defende que o homem comum possui aptidão para a tragédia tanto quanto os reis. Um dos argumentos que Miller (1978) utiliza é o de que se a ação trágica fosse restrita a “homens elevados”, as pessoas comuns jamais conseguiriam compreender e se sensibilizar com os efeitos da ação trágica. De acordo com o autor, a tragédia faz parte da vida humana, à medida que é motivada pelo questionamento das regras estabelecidas e cristalizadas na sociedade.

Portanto, o homem que não aceita imposições de instituições sociais e de questões referentes à natureza humana, o homem que questiona e não aceita condições tidas como absolutas, é o homem que, por meio da ação trágica, busca legitimar sua humanidade. Consequentemente, “The tragic night is a condition of life, a condition in which the human

personality is able to flower and realize itself.”<sup>28</sup> (MILLER, 1978, p.02). Isto nos permite compreender que a condição trágica não imobiliza o homem, pelo contrário, ela pressupõe o movimento, a busca.

Eagleton ressalta ainda que a tragédia contesta toda a grandiosidade exaltada sobre o homem, ao funcionar como um “sóbrio lembrete da morte e da fragilidade, da extrema estranheza que a humanidade tem em relação a si mesma, de seu curso fugidio, de sua individualidade volátil, de seu desamparo transcendental.” (EAGLETON, 2013, p.283). Este desamparo, como define o autor, é resultado de uma igualdade revolucionária formada a partir do processo de transição do destino antigo para a liberdade moderna. A premissa de fazer-se dono da própria história traz consigo a concepção de livre arbítrio, logo, estamos fadados a inconstância das constantes escolhas. Afinal, conforme Eagleton, lançar mão da liberdade é vivenciar uma infundável condição de desamparo.

Como resultado dessa liberdade, surge o desejo, que segundo o autor, é o protagonista trágico da modernidade. A irresistível tentativa de realizar o próprio desejo torna-se o motivo que leva à ação trágica, como está perceptível em nosso objeto de estudo. Foi pelo desejo de alcançar a imortalidade que Morel materializou sua invenção. E foi por desejar estar eternamente ao lado de sua amada que o fugitivo gravou seu próprio simulacro. Mas o paradoxo da liberdade está posto, pois o desejo é ilimitado, enquanto sua efetivação é limitada. Ao tomar consciência deste paradoxo,

O enfado – o puro anseio da satisfação infinita – é a maneira como a mente sente o vazio da existência, a única experiência que a salva do não ser; porque, depois de descobrir que não existe satisfação, o desejo finalmente passa a se considerar um objeto, e é esse desejo de seu próprio vazio, uma versão da pulsão de morte, que nos mantém letargicamente em movimento. (EAGLETON, 2013, p.300).

O processo de transformar o desejo em objeto define as projeções do invento de Morel. Encobrir a impossibilidade da realização plena do desejo é criar imagens vazias, como fazem Morel e o fugitivo. É lutar inutilmente contra a própria consciência, que tem a absoluta certeza do vazio da existência. Este não é um privilégio dos heróis gregos, é a nossa condição, do homem comum.

---

<sup>28</sup> **Tradução nossa:** “A escuridão trágica é uma condição da vida, uma condição na qual a personalidade humana é capaz de florescer e realizar-se.” (MILLER, 1978, p.02).

### 3.3 – Fausto, Faustine e o fugitivo: a consciência da plena insatisfação humana.

A personagem Faustine, extremamente importante para o desenvolvimento do enredo, simboliza essa eterna busca humana por uma plenitude. Portanto, é evidente o diálogo intertextual com o clássico *Fausto* de Goethe. Como ressalta Lisa Block de Behar, em seu artigo *Nuevas versiones de un pacto fáustico*, Bioy Casares declarou sua leitura dos dois volumes desse clássico universal. Behar afirma ainda que “Dentro de una ética de la continuidad poética que los confunde, *Fausto* pasa a formar parte de su «pacto autobiográfico», tal vez la filiación -literaria, personal- más transparente de su escritura.”<sup>29</sup> (BEHAR, S/D, p.04). Além de toda a representatividade da personagem Faustine em sua obra-prima, Bioy Casares escreveu *As vésperas de Fausto*, um dos contos que compôs a obra *História prodigiosa* (1956), o qual narra a inquietação de Fausto nas horas que antecederam a meia-noite do dia que encerrava o prazo do pacto com Mefistófeles. Logo, a influência do mito fáustico faz parte do conjunto literário de Bioy Casares.

Para relacionarmos os diálogos entre estas obras, nos apoiaremos no artigo *Fausto: a busca pelo absoluto* de Eloá Heise<sup>30</sup>, estudiosa desta obra de Goethe. Precisamos destacar que *Fausto*, primeira e segunda parte, é a obra-prima do autor, resultado de uma dedicação de toda a vida, afinal, foram sessenta anos trabalhando com este texto. Em suma, este clássico passou por um longo percurso de produção, considerando a primeira versão, *Urfaust*, conhecida no Brasil como *Fausto Zero*, que foi escrita entre 1772 e 1775. Posteriormente, em 1790, o autor publicou *Fausto, um fragmento*. E então, lançou em 1808 *Fausto I*, e só postumamente foi publicada a segunda parte, em 1832. Podemos afirmar que este trabalho de Goethe é um marco na literatura ocidental pois o autor conseguiu trazer novos significados para um mito medieval, baseado na história real do doutor Georg Johann Faust (1480-1540).

Eloá Heise destaca que este mito originou-se em uma época de transição da Idade Média para a Idade Moderna. Um dos movimentos intelectuais que marcaram este período foi

---

<sup>29</sup> **Tradução nossa:** “Dentro de una ética da continuidade poética que os confunde, *Fausto* faz parte de seu “pacto autobiográfico”, talvez a filiação – literária, pessoal – mais transparente de sua escrita.” (BEHAR, S/D, p.04).

<sup>30</sup> Este breve artigo *Fausto: a busca pelo absoluto* escrito por Eloá Heise encontra-se no seguinte endereço: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>>. Foi acessado no dia 10 de novembro de 2016.

o Humanismo, e o antropocentrismo humanista, pelo menos em sua primeira fase, conferia ao homem a capacidade de auto-realização e transformação radical da natureza, conforme os desígnios humanos. Obviamente, esta concepção de indivíduo independente, realizador de grandes feitos, não condizia com o discurso religioso que limitava o homem a uma condição de dependência absoluta de Deus. Consequentemente, a crença popular faz disseminar rapidamente a noção de que, contrariando os preceitos da Igreja, buscar e exercer conhecimentos nas mais diversas áreas era uma prática negativa, entendida como fruto de ciências ocultas. Por este motivo, este doutor ficou conhecido, no meio popular, por ter supostamente feito um pacto com o diabo. Esta história transformou-se em lenda e foi publicado em 1587 o primeiro registro escrito, por autor desconhecido. Anos mais tarde Christopher Marlowe, contemporâneo de William Shakespeare, conheceu a lenda e publicou a peça *A trágica história do Doutor Fausto*, encenada pela primeira vez em 1592. Após a peça de Marlowe, que ganhou popularidade, a obra que consagrou e apresentou uma nova problemática do mito fáustico foi a obra de Goethe. Conforme Heise,

*Fausto*, além de ser a obra simbólica da vida de Goethe, adquire também significado universal por materializar o mito do homem moderno, o homem que busca dar significado a sua vida, que precisa tocar o eterno e compreender o misterioso. Sob este aspecto, o mito fáustico transforma-se em um “mito vivo”, um relato que confere modelo para a conduta humana. (HEISE, 2008).

A autora esclarece ainda uma mudança significativa no enredo. A lenda medieval possuía um desfecho com evidente julgamento moral. Já na peça de Marlowe é possível notar uma ambivalência moral para com o personagem, mas, mesmo possibilitando admirar sua busca por conhecimento, a peça termina com a condenação do protagonista. Tal mito só ganha uma nova roupagem com as ideias de Lessing, entre os anos de 1755 e 1775. Segundo Heise, é este escritor do Iluminismo alemão que propõe a salvação de Fausto, mas o projeto do autor não chega a ser escrito e publicado. Tal proposta só se materializou na versão de Goethe, que possuía conhecimento do projeto de Lessing.

A obra de Goethe segue o enredo original: um homem muito culto e versado em diversas áreas encontra-se insatisfeito com o conhecimento que alcançou até o momento, e faz um pacto com Mefistófeles em troca de ter todos seus questionamentos respondidos. Mas, como destaca Eloá Heise, a questão central não está no pacto, pois o personagem não

demonstra nenhum receio de efetivá-lo, já que não teme o céu ou o inferno. A questão crucial está na aposta feita entre Mefistófeles e Fausto, que acontece no *Fausto I*, no seguinte trecho.

FAUSTO  
Se eu me estirar jamais num leito de lazer,  
Acabe-se comigo, já!  
Se me lograres com deleite  
E adulação falsa e sonora,  
Para que o próprio Eu preze e aceite,  
Seja-me aquela a última hora!  
Aposto! e tu?  
MEFISTÓFELES  
Topo!  
FAUSTO  
E sem dó nem mora!  
Se vier um dia em que ao momento  
Disser: Oh, para! És tão formoso!  
Então algema-me a contento,  
Então pereço venturoso!  
Repique o sino derradeiro,  
A teu serviço ponhas fim,  
Pare a hora então, caia o ponteiro,  
O Tempo acabe para mim!  
(GOETHE, 2014, pp.141-142)

Logo, Mefistófeles só ganhará a aposta no momento que Fausto admitir que está satisfeito, que não precisa indagar mais nada. É interessante lembrar que, no prólogo no céu, também se inicia uma aposta, na qual Deus defende que o homem, apesar de seus erros, é por essência bom. Por outro lado, Mefistófeles quer provar ao Altíssimo<sup>31</sup> que o homem é por natureza mal constituído e propenso a seguir o caminho errado. Assim, à medida que acompanha Fausto, Mefistófeles exerce dois ofícios: “conduz o homem por caminhos que o levarão à culpa mas, ao mesmo tempo, impede que ele esmoreça e cesse sua atividade, o motor essencial da vida.” (HEISE, 2008). É esta sede de descobrir a si mesmo e conhecer tudo o que é possível no mundo, que instiga Fausto a continuar sua incessante busca pelo sentido da vida. Em sua jornada, a cada experiência o protagonista amplia a possibilidade de novas, e assim, conduzido pelo Diabo, Fausto percorre o pequeno mundo das sensações físicas e o grande mundo da arte, da beleza e da História.

---

<sup>31</sup> Este é o termo pelo qual a tradutora desta edição Jenny Klabin Segall utilizou para referir-se a Deus, na cena do *Prólogo no Céu*.

Depois de vivenciar todas suas curiosidades e indagações, experimentar os prazeres do mundo das sensações e do mundo da arte, Fausto compreende que jamais poderá satisfazer-se completamente neste mundo. E no *Fausto II*, ao fim do prazo de seu pacto com Mefistófeles, Fausto tem uma visão de homens livres cultivando uma terra livre, e ao contemplar esta imagem, exclama suas últimas palavras:

A esse sentido, enfim, me entrego ardente:  
À liberdade e à vida só faz jus,  
Quem tem de conquistá-las diariamente.  
E assim, passam em luta e em destemor,  
Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.  
Quisera eu ver tal povoamento novo,  
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.  
Sim, ao Momento então diria:  
Oh! Para enfim – és tão formoso!  
Jamais perecerá, de minha vida térrea via,  
Este vestígio portentoso!  
Na imprecisão desse altíssimo contento,  
Vivo ora o máximo, único momento.  
(GOETHE, 2014, pp.601-602)

Se foi Fausto ou Mefistófeles que venceu a aposta terrena, fica inconcluso, pois Fausto morre ao terminar esta última fala. Mas ao usar a palavra “diria” ele propõe uma possibilidade, não uma afirmação. Logo, Fausto morreu insatisfeito e é levado para o céu, alcançando a salvação. Mais importante do que o resultado da aposta, é a mola da vida: a busca. Portanto, “Fausto, ou o homem, é salvo, há a redenção; paralelamente é condenado a ser um eterno insatisfeito, o destino do homem moderno. A grande resposta está, pois, na pergunta que não cessa; a vida só adquire sentido no movimento constante: criação é ação.” (HEISE, 2008).

Neste sentido, se Fausto compreende que o sentido da vida está na incessante busca, no movimento da procura, então podemos afirmar que Faustine é para Morel e o fugitivo a mola que movimenta as ações. Prontamente, ela representa a ação da vida e ao mesmo tempo a definitiva insatisfação que caracteriza a natureza humana. Faustine personifica a tragédia da narrativa, pois ela tornou-se objeto de desejo, primeiramente de Morel e depois do fugitivo, desta forma, seu destino está fadado à concretização de algo inalcançável: a eternidade plena. Como destaca Martins (2007), “(...) o amor entrelaça-se com o pacto fáustico da imortalidade, revelado no nome de Faustine. Tenaz, busca resistir à morte e aos abismos espaço-temporais,

abrir caminho para a eternidade.” (MARTINS, 2007, p.112). Enfim, Faustine é quem suscita esta busca em ambos personagens. Ao projetar o novo disco, elimina-se Morel e os demais presentes na ilha, ficando o fugitivo e Faustine, a qual simboliza esta incompletude do desejo humano em ser eterno, restando-lhe apenas tornar-se objeto de sua trágica utopia.

Mas é interessante percebermos que, na súplica final do fugitivo, mesmo tendo consciência da insatisfação de sua felicidade imagética, o registro que ele faz é um ato de esperança em uma futura possibilidade de que unam sua consciência à de Faustine. E fica implícito na última fala de Fausto, a esperança na possibilidade de ter vivido a liberdade em uma terra livre. Desta maneira, mesmo que a consciência lembre da limitação, sempre será projetada a eterna insatisfação, e é justamente isso que faz o mito fáustico ser tão atual, não importa a época: o homem parece estar fadado à busca da realização de seus anseios. O movimento da busca é o que caracteriza a dualidade da natureza humana.

### **3.4 – Frankenstein e Morel: a busca como jornada de autodestruição.**

Outro diálogo perceptível neste romance é estabelecido com mais um clássico: *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, publicado em 1818 por Mary Shelley. Esta famosa história possibilitou questionar tanto as práticas quanto a força que a ciência desenvolvia no século XIX. A obra é considerada pioneira do gênero da Ficção Científica por discutir a criação da vida a partir do conhecimento científico. A trágica história de Victor Frankenstein tem seu ponto de partida em seu desejo de desvendar o mistério que dá origem à vida. Para tanto, a ciência tornou-se o elo entre seu anseio e a possibilidade de sua realização, até porque o conhecimento científico possibilitou ao homem expandir seus horizontes, permitindo explorar outras percepções de espaço e tempo.

Um ponto interessante que proporciona o diálogo entre a obra de Shelley e a de Bioy Casares, está na postura científica de investigação que tanto Victor Frankenstein quanto Morel assumem. Ao frequentar cemitérios e observar cadáveres em processo de decomposição, o jovem Frankenstein afirma:

Detive-me na análise e no exame de todos os pormenores da causalidade, como exemplificados na passagem da vida à morte, e da morte à vida, até que, no meio dessa escuridão, subitamente uma luz jorrou sobre mim – uma luz tão brilhante e maravilhosa, e ainda assim tão simples, que, embora tenha

ficado tonto com a imensidade das perspectivas que ela me oferecia, surpreendi-me com o fato de que, entre tantos homens geniais que haviam conduzido suas pesquisas rumo à mesma ciência, somente eu teria o privilégio de descobrir um segredo tão maravilhoso. (SHELLEY, 2014, p.55).

Enquanto Frankenstein empenhava-se na origem da criação da vida, Morel dedicava-se a tornar-se imortal. O interessante é que ambos personagens desenvolveram uma postura estritamente científica e transformaram a vida e a imortalidade em objetos de estudo. Esta objetividade na análise também é perceptível na fala de Morel, ao explicar como concluiu seu invento.

O quadro científico dos meios de neutralizar ausências era, até há pouco, mais ou menos o seguinte:

No que tange à visão: a televisão, o cinema, a fotografia;

No que tange à audição: a radiotelefonía, o fonógrafo, o telefone.

Conclusão:

A ciência, até há pouco, limitou-se a contornar ausências espaciais e temporais para o ouvido e a visão.

Pus-me a procurar ondas e vibrações inalcançadas, a idealizar instrumentos para captá-las e transmiti-las. Obtive, com relativa facilidade, as sensações olfativas; as térmicas e as táteis propriamente ditas demandaram toda a minha perseverança.

Tive, além disso, que aperfeiçoar os meios já existentes.

Dediquei essa parte de meus esforços à retenção das imagens que se formam no espelhos. (BIOY CASARES, 2014, pp.59-60).

Ambos personagens, apesar de exercerem uma postura científica, com olhar técnico e objetivo para com suas pesquisas, não dimensionaram os efeitos e as consequências de suas descobertas, apenas focalizaram o resultado, a realização de seus desejos. O foco de Morel está em afirmar aos amigos: “Portanto lhes dei uma eternidade agradável.” (BIOY CASARES, 2014, p.57). Frankenstein também ficou obcecado pela efetivação de seu estudo, chegando a afirmar que: “A descoberta, contudo, era tão grandiosa e esmagadora que todos os passos através dos quais eu fora progressivamente conduzido a ela acabaram esquecidos, e eu só admirava o resultado.” (SHELLEY, 2014, p.55).

A conclusão objetiva destes dois “inventores” tem como efeito a percepção de que tanto a criação da vida e a invenção da imortalidade imagética sejam produtos prontos e definidos de um processo científico. Esta compreensão nos leva a uma das problematizações presentes na obra de Shelley: então a vida é apenas fazer funcionar biologicamente um organismo? É claro que este questionamento não ocupara os pensamentos de Victor antes de

dar vida à sua criatura. Somente durante o conturbado encontro entre criador e criatura é que esta questão se estabelece. A complexidade do resultado de sua descoberta é perceptível no momento que a criatura exige que Frankenstein crie uma companheira para ele, utilizando os seguintes argumentos:

Permito-me, porém, sonhos de felicidade que não têm como ser realizados. O que lhe peço é que seja razoável e moderado; exijo uma criatura do outro sexo, mas tão horrenda quanto eu. A gratificação é pequena, mas é tudo o que posso ter, e hei de me contentar com ela. É verdade que seremos monstros, apartados do mundo, mas por causa disso ficaremos mais unidos. Nossas vidas não serão felizes, mas serão inofensivas e livres da angústia que agora sinto. Ah! Meu criador, faça-me feliz; deixe que eu me sinta grato a você por esse único benefício! Deixe-me ter a experiência de despertar a simpatia em algum ser existente; não me negue esse pedido! (SHELLEY, 2014, p.156).

É interessante ressaltarmos que no decorrer da narrativa, a Criatura, com todas as experiências vividas após o abandono, torna-se mais humana que seu criador, desenvolvendo sentimentos e pensamentos complexos, próprios do ser humano. Mas, apesar desta inversão de papéis, a ligação entre o criador e sua criatura existe e é inquestionável. Frankenstein proporcionou apenas a vida física para sua criatura, negando-lhe a essência, a consciência e os sentimentos humanos como o amor, criando assim, apenas uma criatura destinada ao vazio e à incompletude. Consequentemente, o homem, incompleto por natureza, só consegue reproduzir a falta, o vazio.

Logo, o resultado de tudo isto é a aniquilação do homem pela sua própria criação. Frankenstein morreu por não ter suportado todos os atos trágicos cometidos por sua criatura, o que resultou em um angustiante processo de autodestruição. Assim como Victor Frankenstein, Morel foi aniquilado por sua invenção. Primeiro, para inserir-se na própria invenção, Morel teve que morrer para conseguir se projetar na imortalidade. Posteriormente, a imortalidade tão almejada por Morel foi eliminada pela sobreposição da projeção do fugitivo. Contudo, a invenção de Morel projetará, por tempo indeterminado, sua condição fragmentada, embora eterna, jamais plena.

Em suma, a partir dos diálogos intertextuais estabelecidos com Fausto e Frankenstein, a condição trágica humana de Morel, de Faustine e do fugitivo fica ainda mais evidente. Por mais que tenha conquistado a imortalidade, Morel não conseguiu fazer a vida ser plena, uma

vez que a morte é uma condição absoluta e inescapável. Logo, a imortalidade adquire um aspecto irreal, por isso a artificialidade das projeções é tão perceptível. O que caracteriza a vida é sua finitude, a brevidade dos momentos únicos, a possibilidade de viver novas experiências, ao contrário do invento de Morel, que repete periodicamente os mesmos momentos, fragmentos de um passado. Deste modo, compreendemos quão trágico é o desejo dos personagens pela imortalidade imagética, pois, uma vez inseridos nas projeções, nenhuma mudança é possível, não é mais possível a ação, a vida perde o sentido e se torna imagens vazias que projetam na ilha a condição trágica humana, que será sempre incompleta, e nunca irá se satisfazer.

### **3.5 – O aspecto trágico d’A *invenção de Morel*.**

No capítulo anterior, fizemos alguns questionamentos: afinal, não é trágico o fato das tentativas utópicas de Morel e do fugitivo não serem efetivadas? E, a busca pela materialização da eterna felicidade e da imortalidade propiciarem uma percepção distópica de nosso tempo? Seria, portanto, o invento de Morel uma máquina que projeta nossa eterna condição trágica, enquanto os motores funcionarem? Considerando as discussões que elaboramos no decorrer deste capítulo sobre o desejo enquanto condição trágica do homem moderno; a consciência; a contradição inconciliável; a angústia comum; o desespero; a ideia de democracia trágica e seus efeitos na vida do homem comum, podemos afirmar que os intentos de Morel e do fugitivo constroem o aspecto trágico desta narrativa. E, ao criar uma percepção distópica de nosso tempo e de nossa condição através das projeções imagéticas, nos permite pensar que o jogo entre a essência da realidade e a aparência das imagens é um dos aspectos que caracterizam a complexidade da vida, uma vez que o embate entre o real e o ideal são pertinentes nos conflitos humanos.

Quando afirmamos que há um aspecto trágico nesta narrativa, defendemos esta ideia não só pelo resultado final do invento de Morel, que são as projeções utópicas e imagéticas, os simulacros. As projeções apenas simbolizam o resultado de todo um processo, pois o trágico está muito além das ações destes personagens. Em linhas gerais, a partir do aporte teórico discutido neste capítulo de nossa pesquisa, compreendemos o trágico como uma compreensão de mundo composta a partir de um processo. Assim sendo, este percurso de

construção de uma condição trágica é perceptível desde o início da narrativa com o isolamento do fugitivo.

Quanto a isso, podemos lembrar a noção de democratização trágica, defendida por Eagleton (2013), na qual todos os homens são acariciados, mas isto ocorre de maneira individual, a experiência trágica moderna ascende o homem solitário. Em outras palavras, a experiência trágica não ocorre de maneira coletiva, e sim de forma individual. Tanto que, o fugitivo está na ilha o tempo todo sozinho e na condição de marginalizado, sempre preocupado em encontrar maneiras de sobreviver e escapar dos perigos dos pântanos e das repentinas inundações.

Desta forma, compreendemos que a consciência do fugitivo de sua condição trágica vai sendo percebida e intensificada gradualmente. O fugitivo já chega na ilha certo de sua condição de foragido da justiça, logo, o personagem já possui clareza de seu estado de marginalização, e é através desta postura que ele vai desenvolver suas percepções do espaço insular em que está inserido. A ilha é, portanto, uma metáfora da vida, uma vez que nela a realidade, as aparências idealizadas (as imagens) e a morte existem paralelamente. Mesmo antes de descobrir a verdade sobre as projeções, o fugitivo conscientiza-se rapidamente da presença incessante da morte. A consciência da morte, deste modo, é uma experiência angustiante e ao mesmo tempo libertadora.

A segunda percepção da qual o fugitivo conscientiza-se é a de que o que ele julgava ser realidade, são meras aparências. Logo, as projeções fizeram com que ele vivesse uma experiência ilusória. As imagens, os simulacros utópicos do invento de Morel, causaram várias distorções nas percepções do fugitivo, o qual, somente após descobrir a realidade, eleva à consciência sua condição de estar fadado a uma solidão completa. Com isto, pensamos que as projeções utópicas podem ser entendidas como reflexo da trágica condição humana, à medida que a invenção busca materializar o que foge ao domínio da natureza humana. Afinal, o protagonista deseja algo que lhe falta, e assim, mesmo que as projeções não consigam efetivar plenamente seus anseios utópicos, o faz se movimentar, impedindo-o de se estagnar na realidade trágica que o cerca.

Enfim, é interessante pensarmos que, a consciência da trágica condição humana é a mesma que paralisa e que movimenta o protagonista na narrativa. Em outras palavras, tal consciência imobilizou-o no momento em que percebeu sua incapacidade de modificar a realidade e que compartilharia apenas a imagem da companhia de Faustine. Logo, o fugitivo conseguiu manipular e sobrepor suas projeções as de Morel, mas jamais poderá agregar sua consciência a de sua amada, pois os limites espaço-temporais que o separam são reais, portanto, está fora de seu alcance. Por outro lado, essa consciência também lhe impulsionou a inserir-se nas projeções para contemplar, pela eternidade, a imagem de Faustine. Eis o conflito entre o real e o ideal: por mais que o homem busque a realização de seus anseios utópicos, a realidade sempre estará presente para elevar à consciência humana, sua condição trágica, que o direciona a uma eterna incompletude e solidão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo que desenvolvemos sobre *A invenção de Morel*, com o objetivo de mobilizar os conceitos de utopia, simulacro e trágico, a fim de embasar nossa interpretação sobre as projeções imagéticas, evidenciaram ainda mais nossa compreensão de que esta é uma obra complexa e rica em símbolos e significados. Ao partirmos da afirmação do próprio autor, de que o tema de sua literatura consistia na fuga a uns poucos dias de felicidade que eternamente se repetem, organizamos nossa pesquisa de modo que as problematizações abordadas suscitassem questionamentos. Afinal, mesmo elaborando considerações sobre as discussões feitas, a obra literária nunca esgota-se, propiciando, a cada nova leitura, novas percepções.

Como destacamos desde o início, selecionamos as projeções imagéticas (tanto de Morel quanto do fugitivo) como recorte principal deste trabalho, mas, como sabemos, todo resultado final é melhor compreendido depois de conhecer o processo de construção. Partindo desta perspectiva, entendemos como esta obra tornou-se o marco inicial do projeto literário de Bioy Casares, uma vez que a elaboração deste romance foi o passo inicial para a tão almejada reelaboração do fazer literário no contexto argentino do século XX. Elementos da literatura fantástica e dos relatos policiais foram influências importantes para o escritor. As múltiplas e diferentes perspectivas narrativas presentes nessa obra possibilitaram a criação de um ambiente misterioso e enigmático que, sem dúvida, proporcionaram o jogo ilusório “realidade/imagem” experimentado pelo fugitivo.

Em suma, o formato de diário com que a obra foi organizada, contendo os relatos aparentemente desconexos das experiências do fugitivo, as contestações pontuais de um editor, contendo trechos dos argumentos escritos pelo próprio Morel, propiciaram, entre muitos outros elementos, uma característica dúbia e contestável à narrativa. E assim, neste jogo de submeter-se ao ponto de vista subjetivo do narrador em primeira pessoa, para avançar ou retroceder para o desvendar do mistério da ilha, as percepções de realidade e irreabilidade são questionadas, principalmente após a declaração de Morel, a partir da qual percebe-se que, tudo o que parecia ser real, não é.

Assim como Hitlodeu, personagem que descreve sua passagem pela igualitária e organizada sociedade de *Utopia*, o protagonista de Bioy Casares também registra, com muitos detalhes, suas sofríveis e inesperadas experiências na isolada ilha. Logo, ao contrário da experiência social vivida por Hitlodeu, o fugitivo narra sua condição solitária. Deste modo, enquanto a *Utopia* de More nos leva a um *lugar-nenhum* em que uma sociedade vive de forma justa e eficiente a fim de suprir um anseio coletivo, *A invenção de Morel*, a partir dos relatos do fugitivo, nos transporta para um espaço, também utópico, mas que por sua vez, materializa a utopia individual, são as projeções do homem enquanto indivíduo, com seus próprios desejos, que são projetadas na ilha de Morel.

A partir de todas as discussões feitas sobre a simbologia e os significados presentes no espaço insular, consideramos a ilha deste romance enquanto metáfora do espaço utópico do homem contemporâneo, este não-lugar que se almeja alcançar, para então, poder projetar sua própria utopia, solitária e individual. Logo, assim como o fugitivo, o homem contemporâneo sente-se marginalizado em meio às limitações da realidade e às possibilidades idealizadas. Devido a vários fatores, a ilha tornou-se o espaço propulsor das projeções utópicas e imagéticas de Morel e do fugitivo, pois somente na ilha a imortalidade e a felicidade plena podem ser projetadas. Podemos afirmar que a ilha, espaço da duplicidade na qual coexistem o real e o ideal, simboliza, entre outras coisas, a própria natureza humana, uma vez que o ser real e o ser ideal está sempre em conflito, coexistindo na ilha solitária de cada indivíduo.

Este *não-lugar*, a busca por este espaço utópico no qual é possível materializar o ser ideal, é o movimento que significa a vida. Neste sentido, precisamos lembrar que o desejo idealizado só pode ser construído a partir da consciência da realidade. Deste modo, assim como a ilha, o homem é constituído pela duplicidade, nele habitam a realidade absoluta e o mundo das possibilidades. A realidade, à medida que eleva a consciência humana sua trágica condição, faz com que o homem busque a evasão do real que o engessa, logo, a utopia torna-se uma busca incessante pelo inalcançável. Enfim, a insatisfação da realidade continuará levando o homem à busca de um espaço utópico, pois, a máquina de Morel continuará projetando na ilha os eternos e incompletos simulacros.

Portanto, a partir do percurso realizado nesta pesquisa, consideramos que, como toda boa obra literária, *A invenção de Morel* possibilitou mobilizar conceitos que, relacionados,

suscitaram percepções pertinentes sobre a condição humana perante o impasse real/ideal. Em meio a este conflito insolúvel, assim como fez o fugitivo, é possível reconhecer esta trágica condição, e a partir de tal consciência, evadir-se para este não-lugar, onde sempre estará registrado um pedido piedoso de que, enquanto perceber a realidade, o homem possa continuar projetando seu solitário e utópico simulacro. O ideal é sempre a utopia criada e manipulada pelo homem, que, através da regularidade das marés, consegue projetar suas projeções, ao fazer reproduzir o novo disco, com novos anseios utópicos. Afinal, é isto que significa a vida, a incessante busca, o eterno movimento da natureza humana, que busca a evasão de sua condição trágica, e continuará buscando, enquanto os motores funcionarem.

## REFERÊNCIAS

*Adolfo Bioy Casares: Premio de Literatura em Lengua Castellana “Miguel de Cervantes”* 1990. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34; Duas cidades, 2012.

ARÁN, Pampa Olga. *Una conciencia insular*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado no dia 05 de julho de 2015.

ARRIGUCCI Jr. Davi. *Teoria da Narrativa: Posições do Narrador*. In: *Jornal de psicanálise*. Instituto de Psicanálise - SBPSP. v. 31 – nº 57, p. 9-43, 1998.

AVELLANEDA, Andrés. *Bioy, pasado y presente*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance; O romance grego; O romance de cavalaria; Da pré-história do discurso romanesco. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. O Problema do Romance de Educação. In: \_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. Tradução do Francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALDO, Milene. Um robô simulacro: David. In: *Remate de Males*. Campinas – SP, pp. 383-400, Jul./Dez, 2012.

BARCELLOS, Jorge. *Introdução ao pensamento de Jean Baudrillard*. Disponível em: <[www.overmundo.com.br/download\\_banco/ baudrillard](http://www.overmundo.com.br/download_banco/ baudrillard)>. Acessado em 20 de maio de 2016.

BARRERA, Trinidad. *Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

\_\_\_\_\_. *Adolfo Bioy Casares: La invención de Morel/El gran Serafín*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

\_\_\_\_\_. *Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Relógio d'Água, 1991.

BEHAR, Lisa Block de. *Aproximaciones a un más allá cercano: el Uruguay en Bioy Casares*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

\_\_\_\_\_. *Una épica de la invención*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

\_\_\_\_\_. *Borges y Bioy Casares. Versiones y diversiones de una confesada confabulación literária*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. In: *Morus – Utopia e Renascimento*, nº 2, 2005.

BIOY CASARES, Adolfo. A invenção de Morel. In: Martino, Daniel (Org.). *Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I*. Tradução de Sergio Molina. Globo: São Paulo - SP, 2014.

BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Edição organizada por Daniel Martino. Barcelona: Backlist, 2011.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. Companhia das Letras.

BRAGA, Márcio Bobik. Gaúchos e bárbaros: a história da formação da nacionalidade argentina a partir da leitura de Jorge Luis Borges. In: *Anuário de Literatura*, vol.16, n.2, 2011.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COALLA, Francisca Suárez. *El amor y lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

CURCIO, Carlo. *Formação e caráter da utopia italiana no Renascimento*. Tradução de Carlos Eduardo Ornelas Berriel. 1944.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Problemas da Utopia*. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: UNICAMP-IEL-Setor de Publicações, 2009.

EAGLETON, Terry. Heróis; A tragédia e o romance; A tragédia e a modernidade. In: *Doce Violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FILHO, Ozíris Borges. Espaço e literatura: introdução à toponálise. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo – SP, 2008.

FREITAS NETO, José Alves de. A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX. In: *Revista Esboços*, n.20 – UFSC.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço e as configurações da narrativa fantástica: uma leitura de A invenção de Morel. In: *XI – Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, 2008.

GRAMUGLIO, María Teresa. Bioy, Borges y Sur: diálogos y duelos. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

HEISE, Eloá. *Fausto: a busca pelo absoluto*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>>. Acessado em 10 de novembro de 2016.

HERRERA, Francy Liliana Moreno. Sur em el peronismo (1946-1955): escritores, lectores y sus polémicas. In: *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007.

KOVACCI, Ofelia. *Adolfo Bioy Casares*. Ministerio de Educación y Justicia. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

LEITE, Afonso Celso Lana. *Articulação do simulacro n'A invenção de Morel*. Uberlândia, 2008.

LESKY, Albin. Do problema do trágico. In: *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1957.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

LUNA, José Ronaldo Batista de. *“Imaginación Razonada” e tramas de mundos possíveis: Adolfo Bioy Casares e a continuidade da literatura fantástica*. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

MARENGO, María del Carmem. *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética y cultural*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. *Adolfo Bioy Casares: una poética de la invención*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

\_\_\_\_\_. *“La invención de Morel”: la renovación fantástica y la influencia del cine*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

MILLER, Arthur. Tragedy and Common Man. In: *The Theater Essays of Arthur Miller*. Viking Press, pp. 3-7, 1978.

MOLLOY, Sylvia. *Comunicación a propósito del tema “la utopía pesimista”*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

MORUS, Thomas. *Utopia*. eBooksBrasil.com, 2001.

MOYANO, Daniel. *Bioy Casares redescubierto*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2008.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RIVERA, Jorge. Lo arquetípico em la narrativa argentina del 40. In: *Nueva novela Latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Paidós, s/d.

RODRIGUES, Antonio Edmilson M.; FALCON, Francisco José Calazans. Os sonhos renascentistas. In: *Tempos modernos – Ensaios de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SALES, Alessandro Carvalho. Platão e o simulacro: a perspectiva de Deleuze. In: *Revista Universidade Rural: Série Ciências Humanas, Seropédica, RJ: EDUR*, v. 28, n. 1-2, p. 01-08, jan.-dez., 2006.

SCHEINES, Graciela. *Claves para leer a Adolfo Bioy Casares*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

SCHÖPKE, Regina. *Deleuze e o mundo dos simulacros*. Disponível em: <<https://arielenlinea.files.wordpress.com/2012/06/deleuze-e-o-mundo-dos-simulacros-regina-schc3b6pke-pc3a1g-43-47.pdf>>. Acessado em 21 de maio de 2016.

SERVIER, Jean. *La utopía*. Tradução de Ernestina Carlota Zenzes. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

SILVA, Paulo Renato da. Peronismo e cultura: o primeiro congresso de bibliotecas populares da província de Buenos Aires (1949). In: *Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010.

\_\_\_\_\_. Revista *Argentina*: peronismo, cultura e a tradição liberal-democrática argentina (1949-1950). In: *Revista História Social*, n. 19, 2010.

\_\_\_\_\_. Peronismo e cultura: o jornal *La Prensa* sob controle da CGT (1951-1955). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2001.

SMITH, Esther. Aparência/realidade: un juego intertextual en La invención de Morel de Bioy Casares. In: *Literatura como intertextualidade – IX Simposio Internacional de Literatura*. Buenos Aires: Palabra Gráfica y Editora, 1993.

TEOBALDI, Daniel Gustavo. *La configuración de lo utópico en las narraciones de Adolfo Bioy Casares*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

TORO, Alfonso de. *Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares em “La invención de Morel” y “Plan de evasión”*. *Hacia la literatura medial-virtual*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo\\_bioy\\_casares/estudios\\_autores/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/estudios_autores/)>. Acessado em 05 de julho de 2015.

VILLORDO, Oscar Hermes. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Eudeba, 1983.

WILLIAMS, Raymond. Tragédia e experiência; Tragédia e tradição; Tragédia e ideias contemporâneas; Impasse e aporia trágicos; Desespero trágico e revolta. In: *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.