

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

AFONSO CELSO LANA LEITE

ARTICULAÇÃO DO SIMULACRO NA *INVENÇÃO DE MOREL*

UBERLÂNDIA
2008

AFONSO CELSO LANA LEITE

ARTICULAÇÃO DO SIMULACRO NA *INVENÇÃO DE MOREL*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras - Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José de Tollendal

Uberlândia
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

L533a Leite, Afonso Celso Lana, 1944-
Articulação do simulacro nA invenção de Morel / Afonso Celso
Lana Leite. – 2008.
111 f.

Orientador : Eduardo José de Tollendal
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1.Ficção argentina – História e crítica - Teses. 2. Bioy Casares,
Adolfo, 1914-1999 – A invenção de Morel – Crítica e interpretação. I.
I. Tollendal, Eduardo José de. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 860(091)

Afonso Celso Lana Leite

Articulação do simulacro na *invenção de Morel*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras - Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Uberlândia, 08 de agosto de 2008.

Banca Examinadora



Prof. Dr. Eduardo José Tollendal - UFU



Profa. Dra. Geysa Silva - UNICOR



Profa. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo – UFU

RESUMO

LEITE, Afonso Celso Lana. **Articulação do simulacro na *invenção de Morel***. Uberlândia, 2008. 111 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Letras e Lingüística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

A presente dissertação se ocupa da novela do escritor argentino, Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940); que trata tanto do gênero de ficção científica, policial e do drama amoroso quanto dos tópicos da reduplicação da vida, dos dilemas da imortalidade, dos arquivos das imagens, dos simulacros, questões essas discutidas pelos teóricos contemporâneos da tecnologia de informação e comunicação, como Jean Baudrillard, Paul Virílio e Pierre Lévy. O centro neurálgico da novela é a invenção de uma máquina, capaz de capturar imagens à sua volta e de reproduzi-las posteriormente, num eterno retorno de projeção. A invenção é consequência do próprio desdobramento das tecnologias de apreensão da realidade da época, tais como o rádio, o fonógrafo, o cinema e a televisão, na medida em que consegue não só reproduzir imagens idênticas à realidade, mas também os sons, as resistências ao tato, os odores etc. Através deste enfoque, a obra possibilita uma visionária reflexão sobre a realidade virtual e os simulacros, antecipando as preocupações teóricas de Jean Baudrillard e Paul Virílio, entre outros teóricos da imagem, em torno da imortalidade e da estética da desapareição, que formam o corpo básico do trabalho investigativo desta dissertação. No entanto, estas questões estão subordinadas a um processo de investigação mais amplo, no qual a máquina reprodutora de imagens da novela é tratada como a própria possibilidade de imortalizar e perpetuar as experiências e emoções do passado; portanto essa passa a ser considerada a própria metáfora do ato de narrar, da literatura em si mesma, ou de qualquer outra forma de relato. Logo, a relação entre a escritura elaborada pelo diário do narrador e a produção de imagens pela máquina leva-nos à discussão desenvolvida por Foucault sobre a disposição entre palavras e as coisas, entre signos e imagens, nos quais estão embutidos dois conceitos que se contrapõem: de um lado, o conceito de simulação e de similitude, e do outro, o da representação e da semelhança.

Palavras-chave: Simulacro. Simulação. Imagens virtuais. Virtualização. Similitude. Semelhança.

RESUMEN

LEITE, Afonso Celso Lana. **Articulación del simulacro en *La invención de Morel***. Uberlândia, 2008. 111 hojas. Disertación (Master en Teoría Literaria) - Instituto de Letras e Lingüística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

La presente disertación se dedica a la novela del escritor argentino, Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940); que discurre tanto del género de ciencia-ficción, policíaco y del drama amoroso, en cuanto a los tópicos de la reduplicación de la vida, de los dilemas de la inmortalidad, de los archivos de las imágenes, de los simulacros; estas interrogantes fueron discutidas por los teóricos contemporáneos de la tecnología de información y comunicación como Jean Baudrillard, Paul Virílio y Pierre Lévy. El centro neurálgico de la novela es la invención de una máquina, capaz de capturar imágenes a su alrededor y de reproducirlas posteriormente en un eterno retorno de proyección. La invención es consecuencia del propio desdoblamiento de las tecnologías de aprehensión de la realidad de la época, tales como, la radio, el fonógrafo, el cine y la televisión, en la medida en que consigue no solamente reproducir imágenes idénticas a la realidad, sino también los sonidos, las resistencias al tacto, los olores, etc. A través de este enfoque, la obra posibilita una reflexión visionaria sobre la realidad virtual y los simulacros, anticipando las preocupaciones teóricas de Jean Baudrillard y Paul Virílio, entre otros teóricos de la imagen, sobre la inmortalidad y la estética de la desaparición que hacen parte del cuerpo básico del trabajo de investigación de esta disertación. Aunque estas cuestiones están subordinadas a un proceso de investigación más amplio, en el cual la máquina reproductora de imágenes de la novela es tratada como la propia posibilidad de inmortalizar y perpetuar las experiencias y emociones del pasado; por lo tanto esa pasa a ser considerada la propia metáfora del acto de narrar, de la literatura en sí misma, o de cualquier otra forma de relato. Luego, la relación entre la escritura elaborada por el diario del narrador y la producción de imágenes por la máquina nos lleva a la discusión desarrollada por Foucault sobre la disposición entre palabras y las cosas, entre signos e imágenes, en los cuales están embutidos dos conceptos que se contraponen: el concepto de simulación y de similitud, y del otro lado, el de la representación y de la semejanza.

Palabras claves: Simulacro. Simulación. Imágenes virtuales. Virtualización. Similitud. Semejanza.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 BIOY CASARES E SEU TEMPO	18
2 O GÓTICO E O DISTÓPICO NA <i>INVENÇÃO DE MOREL</i>	23
2.1 Literatura gótica	25
2.2 Catástrofe e a utopia na literatura	29
2.3 Ficção científica	33
2.4 O caráter utópico, gótico e de ficção científica da novela de Casares	40
3 A REFLEXÃO METAFÍSICA E A NARRATIVA NA <i>INVENÇÃO DE MOREL</i>	52
3.1 Morel e sua máquina: problemas do criador e a sua obra	55
3.2 O espectador e a obra	63
3.3 Museu e arquivo: morte e imortalidade na <i>invenção de Morel</i>	71
3.4 O diário do narrador e outros registros	78
4 LITERATURA E SIMULACRO	87
4.1 O poder dos simulacros e a degradação das identidades na <i>invenção de Morel</i>	90
4.2 O espelho do espelho	95
CONCLUSÕES GERAIS	105
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

A ficção está para o adulto, assim como a brincadeira está para a criança.

Robert Louis Stevenson

A elaboração da presente dissertação, na área da Teoria Literária, não se deu por acaso. Como artista plástico, sempre houve da minha parte interesse pela literatura, cujos elementos conceituais me proporcionaram subsídios para o aprofundamento de indagações a respeito das artes em geral, principalmente em relação às artes plásticas.

A própria proposta de discussão sobre a representação no texto literário a partir da obra *La invención de Morel*, do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, relaciona-se com as minhas preocupações de ordem filosófica e artística. Não só porque a obra aborda a questão da imagem, mas, sobretudo, devido à importância que esta assume com o surgimento e desenvolvimento da mídia eletrônica, cujo desdobramento foi a alteração do próprio conceito de arte, como muito bem explicitou o filósofo da escola de Frankfurt, Walter Benjamin, em seu célebre ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1984). Soma-se a isso a transformação radical na nossa forma de pensar, agir e de nos relacionar com o mundo, como afirmam diferentes pensadores do mundo contemporâneo, tomando com referências vários pensadores que abordam a questão do virtual, tais como Jean Baudrillard, Paul Virílio e Pierre Lévy.

A novela *La invención de Morel* foi publicada em 1940, com um prólogo e manifesto de Jorge Luis Borges e é considerada, até hoje, como uma das melhores obras do autor e da literatura neofantástica do século XX. O texto é uma espécie de diário deixado ao futuro. Narrado em primeira pessoa, conta a história de um fugitivo da justiça que se esconde numa ilha deserta da América Latina.

Nos primeiros tempos, vive na mais absoluta solidão nesta ilha, abandonada por seus antigos habitantes por ser foco de uma estranha enfermidade, até que irrompe no local, de forma repentina, um grupo de pessoas. Ao caráter misterioso das sucessivas aparições e desaparecimentos do grupo, à estranheza, à incongruência e às repetições de seus comportamentos, soma-se um conjunto de manifestações fantásticas da natureza: verão antecipado, fauna e flora alternadamente viçosas e apodrecidas, duas luas (ou dois sóis) no céu.

Do susto trazido pela chegada dos misteriosos e indesejados visitantes à paixão por Faustine, a trajetória do narrador é rápida. A ânsia de quebrar o isolamento e o fascínio pela mulher amada fazem com que o narrador, ciente dos riscos, aproxime-se dela e do mundo que ela representa. Contudo, misteriosamente, ela não responde a seus chamados e às suas súplicas. Instigado pela paixão, o narrador busca solucionar enigmas: o alheamento de Faustine, o surgimento e a desaparecimento repentina daquelas criaturas, assim como as manifestações fantásticas da natureza. O mistério por fim se desata e a explicação é incrível. Morel – o homem que também assediava Faustine – construíra uma prodigiosa máquina, superior aos grandes inventos do século XX, tais como a fotografia, o cinema e a televisão; pois, além de reproduzir o som, a imagem, os movimentos, a máquina incluía o tato, o olfato, o ambiente que rodeava as pessoas, o calor, as chuvas, sol e lua em seus ciclos. Tudo o que estava ao seu alcance ela armazenava como informação, para depois reproduzi-las.

O caráter misterioso daquelas criaturas, portanto, encontrará finalmente uma explicação. Trata-se de réplicas perfeitas, captadas e projetadas pela máquina daquele inventor. Morel, em seu sonho apaixonado, criara um mundo paralelo no qual Faustine continuaria sempre ao seu lado. É a saída que encontrou para viver junto da mulher que o desprezara. O custo da filmagem seria a morte, isto é, as pessoas morreriam assim que se tornassem pura imagem.

Elucidados os enigmas, o narrador se coloca diante de um dilema: optar entre a contemplação platônica de Faustine sem entabular qualquer contato com ela, ou refazer a trama montada por Morel e inserir-se na rede de imagens simulando intimidade com a amada. A decisão é pela segunda possibilidade: depois de estudar e analisar cada movimento e palavras da amada, o narrador liga a máquina e deixa que esta grave as suas encenações previamente ensaiadas ao seu lado, de forma tal que desse a impressão de fazer parte da “fita cinematográfica” realizada por Morel. Submete-se então, mortalmente, aos efeitos da máquina, embora estivesse consciente de que ao sobrepor a sua imagem ao registro feito pela máquina, não o incluiria na consciência de Faustine. Em virtude disso, nas últimas linhas do seu relato faz uma súplica, desta vez não à amada, ao lado de quem viverá como imagem, mas ao leitor para que tente construir uma outra máquina e o insira na consciência de Faustine.

A novela pode ser considerada como literatura de perspectiva futurista, na qual, através da ficção científica, ao mistério policial e drama amoroso se acrescentam questões relacionadas à busca da imortalidade, os arquivos de imagens, os simulacros e, finalmente, os hologramas.

Todas estas questões nos remetem a uma reflexão que, quase sete décadas depois da aparição da obra, segue muito atual, pois está relacionada à complexa passagem do real ao virtual, em que o mundo das imagens ameaça em suplantar o mundo real.

Este mundo das imagens, do simulacro, este universo de máquinas virtuais nos induz a mergulhar no mundo virtual contemporâneo com toda a sua parafernália tecnológica e relacionar a novela a um conjunto de concepções de mundo a ela vinculado.

A partir destas questões, algumas perguntas emergem e aguardam respostas: o que leva o autor a gerar tal máquina reprodutora do real? Qual a influência do cinema e da televisão e suas imagens em movimento? A invenção pode ser considerada como máquina reprodutora do real? Máquina capaz de produzir realidades, máquina capaz de operar modificações da realidade? Até que ponto essas “*reproduções perfeitas*” da realidade possuem almas, e não são meros “*simulacros de pessoas*”?

Perguntas que o texto não responde, mas oferece pistas que nos permitem tirar conclusões. Entre elas, a pergunta emblemática do inventor aos seus amigos: “*Mis compañeros y yo somos apariencias, somos una nueva forma de fotografías?*” (CASARES, 1994, p. 112).

Logo em seguida, diante da confirmação de que as criaturas da ilha não passam de imagens, o desabafo desiludido do narrador: “*Sentí repudio, casi asco, por esa gente y su incansable actividad repetida*”. (CASARES, 1994, p. 113).

Imagens produzidas por uma máquina, a qual o seu inventor diz ser um avanço em relação às demais tecnologias de apreensão da realidade da época, tais como o rádio, a telefonia, o fonógrafo, o cinema e, por fim, a televisão; na medida em que esta consegue não só reproduzir imagens idênticas às da realidade, mas também os sons, o cheiro e todos os sentidos existentes na natureza humana.

A respeito das primeiras perguntas, não restam dúvidas em relação à influência do avanço tecnológico da época na elaboração da novela, resposta esta que busco apresentar no interior do segundo capítulo desta dissertação com o capítulo, denominado “*O gótico e o distópico na invenção de Morel*”, no qual relaciono a novela com os gêneros de ficção científica que estavam em voga na época em que autor a escreveu. Quanto às outras perguntas, busco encontrar respostas a partir das concepções filosóficas que tratam exatamente da questão da proliferação de imagens virtuais geradas pela engrenagem tecnológica contemporânea.

Entre os teóricos desta corrente está Jean Baudrillard, autor do livro *Simulações e simulacros* (1991), que denuncia a submissão da realidade às imagens do mundo virtual.

Imagens de alta definição tão próximas da realidade que são absorvidas por ela, denominadas por ele como simulacros, ou seja, hiper-realidade. Para Baudrillard, verdade e conhecimento são relativos e a nossa compreensão de mundo na sociedade contemporânea é baseada, sobretudo, nas imagens mediadas pela mídia eletrônica, como o cinema, a televisão e a propaganda.

Outro teórico do mundo virtual contemporâneo é Paul Virílio, autor do livro *Espaço crítico e as perspectivas do tempo real* (1995), que discute as grandes transformações tecnológicas que ocorreram a partir do século XX, as quais foram responsáveis pela pressuposta desrealização da sociedade contemporânea.

Por último, Pierre Lévy, que na sua obra *O que é o virtual?* (2003) caminha em direção oposta aos autores acima mencionados, ao oferecer uma visão muito particular em relação ao mundo virtual, merece ser citado não só como contraponto, mas também como possibilidade real neste universo de avanço tecnológico acelerado ao qual está submetido o mundo contemporâneo. Em linhas gerais, afirma que a virtualização nada tem a ver com imagens produzidas pela mídia eletrônica, em particular a televisão, tampouco com o desenvolvimento tecnológico da sociedade contemporânea (LÉVY, 2003, p. 148), mas é o movimento pelo qual se constitui a nossa espécie e que nos diferencia dos outros animais.

Segundo ele, o homem surge na e pela virtualidade, e ela se dá através da linguagem, da técnica e do contrato social. Através da técnica, pelo uso da ferramenta que é mais que uma extensão do corpo, é uma virtualização de uma ação (LÉVY, 2003, p. 74); através da linguagem, o homem se desliga da realidade corrente do instinto e do imediato em que estão mergulhados os outros animais e gera o tempo real, com um passado, presente e futuro.

Os signos não evocam apenas “coisas ausentes” mas cenas, intrigas, séries complexas de acontecimentos ligadas uns nos outros. Sem as línguas, não poderíamos nem colocar questões, nem contar histórias, duas belas maneiras de nos desligarmos do presente intensificando ao mesmo tempo a nossa experiência (LÉVY, 2003, p. 72).

Enfim, a partir do desenvolvimento da linguagem, o homem passa a habitar um espaço virtual. E o terceiro item, o contrato social, que compõe a virtualidade, é a própria consequência dos dois elementos anteriores, pois graças a eles, o homem cria seus valores e regras que lhe possibilitam a vida coletiva.

As idéias dos dois outros autores, Baudrillard e Paul Virílio, contrastam sobremaneira com as acima expostas, ao darem ênfase aos limites e aos perigos no processo geral de virtualização. O mesmo movimento de virtualização que Lévy considera como a própria

“hominização” do homem, e mais ainda “como um dos principais vetores de criação da realidade” (LÉVY, 2003, p. 11, 18), é visto por Virílio como principal causador do processo de desrealização do mundo.

Baudrillard fará crítica à mídia eletrônica, em especial a televisão. Para ele, as imagens televisivas, ao contrário da imagem da fotografia ou da imagem do cinema, romperiam com qualquer ligação com a história, na medida em que “se auto-reproduzem sem referência a um real ou a um imaginário, virtualmente sem limites [...]” (BAUDRILLARD, 1993, p. 147).

A questão de fundo para esta crítica reside na própria noção de virtual empregada pelo autor, e neste ponto diverge radicalmente de Pierre Lévy. Ao se referir às imagens sintéticas e da televisão, argumenta que estas correspondem de fato ao virtual, pois dirimem toda a referência à história e ao acontecimento. Segundo ele, o virtual (a imagem) torna-se a referência mais importante da informação e da representação, o que provoca o desaparecimento do objeto real, o acontecimento real, pelo próprio conhecimento adquirido por ele (BAUDRILLARD, 1993, p. 148). “Escamotear o acontecimento real e substituí-lo por um duplo, uma prótese artificial, [...] resume todo movimento de nossa cultura”. (BAUDRILLARD, 1993, p. 150).

A noção de desrealização empregada por Baudrillard encontra eco em Paul Virílio. Para este pensador, a partir do advento da televisão como meio de comunicação de massa, ou seja, a partir de um advento de um processo que considera já durar ao menos quatro décadas, a observação direta dos fenômenos visíveis é substituída por uma tele-observação na qual o observador não tem mais contato imediato com a realidade. “Com os meios de comunicação instantânea (satélite, televisão, cabo de fibra ótica, telemática...) a idéia de distância perde o sentido”. (VIRÍLIO, 1995, p. 11).

Se este súbito distanciamento oferece a possibilidade de abranger as mais vastas extensões territoriais jamais percebidas anteriormente, ao mesmo tempo a ausência da percepção imediata da realidade concreta estabelece o privilégio das informações mediáticas em detrimento das informações dos sentidos (VIRÍLIO, 1995, p. 18). Nesse sentido, “o tato e o contato cedem lugar ao impacto televisual” (VIRÍLIO, 1995, p. 14), assim como engendra-se um desequilíbrio entre o sensível e o inteligível. Tudo isso leva a um profundo processo de alienação, com conseqüências imprevisíveis, exteriorizado pela perda da consciência de tempo, distância e percepção do meio.

Como a máquina de Morel é considerada produtora e reduplicadora das imagens retiradas da realidade, nada mais oportuno que tentar aplicar os diferentes conceitos de

virtualidade acima citados às imagens produzidas por esta invenção, ou seja, aplicar o conceito de simulacro denunciado por Baudrillard às criaturas fantasmagóricas de Morel.

Estabelecer parâmetros de comparação entre estas mesmas criaturas e as imagens virtuais desconectadas no espaço-tempo de Paul Virílio, ou então, num sentido oposto e mais genérico, relacionar as imagens morelianas e o próprio diário do narrador como fruto de um processo de virtualização defendido por Pierre Lévy.

Mas, como se pode conciliar pensamentos tão contraditórios na análise de um texto? Para os dois primeiros pensadores, o virtual é fruto do desenvolvimento tecnológico do capitalismo; para Lévy, é a própria essência do homem e surge nos primórdios da humanidade. Em razão disso, a tecnologia não pode ser considerada um mal em si, e seu pretense benefício ou malefício depende exclusivamente de quem faz uso dela (LÉVY, 1999, p. 12).

No entanto, existe por parte da concepção de Lévy um ponto de acordo entre estas diferentes visões, o qual o autor faz questão de deixar muito claro nas explicações sobre a sua teoria: as novas tecnologias de comunicação, consideradas como aceleradoras do movimento geral de virtualização contemporâneo, podem também ser interpretadas como potenciadoras da alienação presente no modo de produção capitalista.

Em linhas gerais, os textos de Pierre Lévy expressam perspectivas otimistas quanto aos rumos deste processo, pois levantam as possibilidades de humanização e subjetivação contidas no movimento geral e crescente de virtualização, ao mesmo tempo mantém uma postura cautelosa, na medida em que este movimento ontológico é construído no decurso da história.

Para ele, estamos caminhando para uma encruzilhada em que, numa direção, está a possibilidade de enveredarmos por rotas mais positivas da evolução em curso, que possibilita

a criação de um projeto de civilização centrado por coletivos mais inteligentes: recriação do vínculo social mediante trocas de saber, escuta e valorização das singularidades, democracia mais direta, mais participativa, enriquecimento das vidas individuais, invenção de formas novas de cooperação aberta para resolver os terríveis problemas que a humanidade deve enfrentar, disposição das infra-estruturas informáticas e culturais da inteligência coletiva (LÉVY, 2003, p. 118).

De outro lado, aponta para a reprodução do que aí está, ou seja, a espetacularização e a massificação, bases para o consumo, alicerces do capitalismo globalizado contemporâneo.

Encontramos esta perspectiva em autores como Baudrillard e Paul Virílio. Mas, como o reverso da mesma moeda, estas mesmas tecnologias podem se constituir como componentes do processo de produção de subjetividades, através de sua incorporação crítica e criativa.

Para que seja possível a utilização dos conceitos dos três autores na análise da obra em questão, é necessário considerar os conceitos dos dois primeiros pensadores dentro de um ponto de vista apenas conjuntural e submetidos a um conceito mais abrangente e geral de virtualidade, proposto por Pierre Lévy.

Partindo deste ponto de vista, é possível avançar na análise da obra de Bioy Casares de forma mais segura e profunda, pois, superadas as primeiras indagações, outras perguntas inevitavelmente aparecem: a invenção de Morel pode ser considerada como máquina reprodutora do real? Ou também pode ser vista como uma alegoria do ato de narrar, e a atividade da máquina como simulacro da atividade do escritor?

Como disse no início desta Introdução, a obra citada aborda de forma notável a questão da reprodução de imagens provenientes da realidade, quando expõe de forma clara uma das constantes indagações que permeiam a história da literatura e que foi ainda mais intensificada pelo incremento e desenvolvimento da mídia eletrônica: a fragilidade dos corpos e a invulnerabilidade e eternidade das imagens. Conseqüências desse contraponto podem ser observadas na problematização das relações entre o real e o seu simulacro, original e cópia, vida e morte, mundo real e virtual.

Parto do pressuposto de que as respostas destas questões estão intrinsecamente relacionadas e não se contrapõem umas às outras. Devem, portanto, ser tratadas como um bloco único, e devidamente respondidas através de uma investigação minuciosa e de clareza metodológica; centradas, contudo, na confirmação da última pergunta, pois a novela de Bioy Casares me remete a alguns problemas, todos encadeados e articulados, a meu ver, a partir das relações entre a máquina inventada por Morel para captar imagens, a memória e o processo narrativo. Em outras palavras, o objetivo central em torno do qual gravitam todas as demais questões está inserido na relação entre a máquina de Morel e a criação literária. E como podemos visualizar esta questão?

Em toda a trama novelística duas situações se confrontam: as imagens que aparecem periodicamente, repetindo sempre as mesmas ações, e o diário que o narrador-protagonista se propõe a fazer descrevendo todos os acontecimentos da ilha, e através do qual tomamos conhecimento da sua desventura. O diário e as imagens que se repetem são os registros dos fatos ocorridos, e em razão disso nos remetem diretamente à questão da narrativa, muito bem abordada por Pierre Lévy em alguns dos seus textos. Para o autor, a narrativa é conseqüência

do surgimento da linguagem que, como vimos, é um dos pilares que norteiam a virtualização, e, portanto, um dos pilares da humanização (LÉVY, 2003, p. 72).

Graças à linguagem, o homem gera a noção de tempo real, uma das formas mais proeminentes da sua fuga do *aqui* e *agora* para o mergulho mágico no processo de virtualização. Desta forma, o homem desliga-se da realidade do presente; tem acesso ao passado, pode evocar coisas ausentes, cenas, intrigas etc. (LÉVY, 2003, p. 71). “O aparecimento da escrita acelera o processo de artificialização, de exteriorização e de *virtualização da memória* que certamente começou com a hominização” (LÉVY, 2003, p. 38), portanto acelera um processo que começou com a linguagem oral, e como consequência mais proeminente surge a idéia da universalização da informação. O surgimento da imprensa e a proliferação de livros impressos aprofundam esta universalização e, com ela, o surgimento de novos gêneros de escrita mais individualizados, que são as memórias de aventura, a narrativa ficcional, a científica e a filosófica.

Em síntese, é através da escrita que a transmissão e a partilha de uma memória social tornam-se uma característica da humanidade, nas quais as narrativas e sabedorias passam de geração a geração. Entretanto, o progresso das técnicas de comunicação e de registro ampliou-se consideravelmente nos últimos séculos com o surgimento das bibliotecas, arquivos, museus, e, já em pleno século XX, com as discotecas e cinematecas (LÉVY, 1999, p.115).

Todas estas instituições têm uma finalidade básica: resguardar na memória um passado que pode ser caro à humanidade – um passado que desaparece, morre, mas deixa em forma de legado idéias impressas em papel, objetos que nos foram úteis, mas que perderam a sua finalidade. Objetos congelados no tempo. Para isso foram isolados, protegidos de contatos que possam rasurá-los, numa vã tentativa de resguardar um passado que não volta mais.

Ao lado do arquivo, citado acima, surge outra forma de registro que é o próprio diário, testemunho elaborado por um narrador protagonista, que depende da linguagem e da escrita, dois instrumentos básicos da virtualização. O próprio caráter de testemunho assumido pelo relato reitera o seu caráter memorialista: “escreve-se para exorcizar um passado, para fixar um presente e para inventar um futuro”. (PIMENTEL, 2004, p. 4).

Como virtualização, o diário é acessível aos sentidos e às emoções, e sofre alterações no processo de sua elaboração. Contudo, este não se resume a uma única forma de narrativa, o próprio relatório de Morel, explicando o funcionamento da sua invenção e a existência de um editor anônimo, mostra a preocupação do autor, Bioy Casares, em dar ao diário a impressão de uma literatura impressa, e com ela, suas várias edições e modificações no decurso do tempo.

Tendo em vista a associação entre máquina e criação literária, foi necessário buscar as fontes teóricas que dão sustentação a este postulado, partindo dos elementos básicos do discurso até a sua forma mais abrangente. A relação entre a escritura elaborada pelo diário e a produção de imagens pela invenção de Morel levou-me à discussão desenvolvida por Foucault sobre a dissociação entre palavras e as coisas, entre signos e imagens, nos quais estão embutidos dois conceitos que se contrapõem: o conceito de simulacro ou de similitude, ao lado do conceito de representação ou de semelhança. A representação visual implica a semelhança, e a referência lingüística a exclui. “A semelhança serve à representação, o similar à repetição”, afirma Foucault (1988, p. 60) no seu conhecido livro *Isto não é um cachimbo*.

No caso específico da novela *La invención de Morel*, há o conflito entre *mostrar* (as imagens simulacros produzidas pela máquina de Morel) e *dizer* (o conjunto de enunciados que constitui a narrativa). Enfim, palavras *versus* imagens, enunciado *versus* pintura, aos quais Michel Foucault dedica atenção em *Isso não é um cachimbo*. Texto imprescindível não só para a compreensão das diferenças e semelhanças entre os dois conceitos, mas, sobretudo, porque oferece suficientes subsídios teóricos na elaboração de um capítulo que compõe esta dissertação. Nele, busco associar os conceitos de semelhança e similitude *foucaultianos* com os espectros produzidos pela invenção de Morel, mergulhando de uma vez no universo teórico dos pós-estruturalistas.

Partindo do princípio de que a base fundamental da dissertação são estes teóricos considerados pós-estruturalistas, seu estudo foi colocado como prioridade para o desenvolvimento deste trabalho, tendo como referência o próprio Michel Foucault e seu livro *As palavras e as coisas* (1999). Não posso, entretanto, deixar de citar como de suma importância para o entendimento da visão pós-estruturalista de Foucault sobre literatura, e para o prosseguimento da análise da obra, o livro de Roberto Machado, *Foucault, a filosofia e a literatura* (2005). Através destas primeiras leituras, afiguraram-se as possibilidades de leitura do livro de Foucault, *As palavras e as coisas*.

O livro faz uma abordagem completa sobre a literatura, desde o seu surgimento até a atualidade, referindo-se ao surgimento do homem a partir do final do século XVIII, e com ele, a literatura, até a morte do sujeito, a partir do século XIX. Com a morte do sujeito, tem-se a mudança do próprio conceito de literatura: “[...] a alternativa de pensar a linguagem não como comunicação de um sentido, mas em seu próprio ser, tal como ela tem de mais radical” (MACHADO, 2005, p.102). E, conseqüentemente, a literatura deixa de ser reflexo da realidade, para ser apenas orientada pela tradição literária, portanto, considerada como uma

linguagem que reproduz a si mesma a partir da própria literatura, num jogo intertextual constante.

A partir da questão da morte do sujeito no final da modernidade, o texto oferece elementos substanciais para a discussão sobre a morte da autoria dos textos literários. No capítulo 3, item (ou tópico) 3.4 da dissertação, “O diário do narrador e outros registros”, enfoca a questão da morte do autor, considerando a existência de um narrador anônimo e de um editor anônimo que se revezam e se contradizem durante todo o desenrolar da narrativa. A concepção de Foucault sobre o desaparecimento da autoria foi de grande importância para o desenvolvimento do capítulo. Associado a essa leitura está o seu texto *O que é o autor?*, que trata de uma comunicação apresentada por Foucault à Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, da qual segue um debate de grande importância sobre esta questão. O texto foi publicado posteriormente no Brasil numa coletânea de textos de sua autoria, realizada por Roberto Machado, sob o nome *Michel Foucault: o que é um autor?* (1992).

Ao lado de Foucault, uma das referências mais importantes para a elaboração do projeto de dissertação é Jorge Luis Borges, pois não é somente um grande teórico em literatura, mas escritor de renome, amigo de Bioy Casares, com o qual elaborou novelas e contos. A relação entre os dois autores é, por si só, de suma importância. Entretanto, o que mais nos interessa é a discussão literária com que ele entremeia seus textos literários, de grande relevância para a compreensão da obra aqui analisada, na medida em que lança, através deles, a questão da autoria, da reduplicação dos textos literários e a questão tão cara aos pós-estruturalistas: a autonomia dos textos literários em relação à realidade.

Entre os textos borgeanos que mais concorreram para o aprofundamento desta dissertação está o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, publicado no livro *Ficciones*, de 1944, poucos anos depois da novela *La invención de Morel*. Possivelmente influenciado por ela, pois, além de colocar o próprio Bioy Casares como um dos protagonistas do conto, faz alguns comentários que nos remetem diretamente à novela e nos instiga a buscar nela motivações antes imperceptíveis ou vistas como irrelevantes.

Na verdade, o conjunto de textos deste autor é uma mistura de ficção com realidade, ensaio e poética literária. Este conto, particularmente, começa com uma pretensa conversa entre ele próprio e o seu amigo Bioy Casares na qual aborda uma discussão entre os dois que, de alguma forma, coloca em questão certos aspectos da obra, oferecendo-nos assim, instigantes subsídios para melhor entendimento da trama novelística de Casares. A partir desta revelação, o conto torna-se o suporte fundamental para o aprofundamento da análise da obra

de Bioy Casares, em virtude da existência no seu interior do mais completo arsenal teórico sobre literatura moderna e contemporânea entre todos os textos borgeanos.

A teoria literária defendida por Borges antecipa os conceitos literários defendidos pelos pós-estruturalistas, como Deleuze, Foucault, Derrida etc., que sofreram a influência marcante do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche, principalmente nas obras *Gaia ciência* e *Genealogia da moral*, mas também de toda fonte dinâmica da sociedade moderna e contemporânea, extensivamente relatada no início desta Introdução.

Outra questão analisada foi a relação entre a imortalidade e o processo mimético, pois tal tema está inserido na narrativa de Bioy Casares. A máquina de Morel reproduz o real? De que substâncias são estas imagens reduplicadas? O que produz de fato a máquina de Morel? Simulacros ou vidas duplicadas? Em qual situação se desenvolve a *mímesis*, e onde se apresenta a busca da imortalidade?

Graças à clareza da exposição do autor Luis Costa Lima no texto “Mímesis e verossimilhança”, publicado no livro *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), pela rica abordagem sobre a *mímesis*, apreendendo as diferentes interpretações sobre *mímesis* desde Platão, Aristóteles até a atualidade; graças ao texto “Anthiphysis em Jorges Luis Borges”, publicado no livro *Mimesis e modernidade* (2003), no qual faz-se uma análise profunda sobre as obras de Borges, de grande importância para o projeto em desenvolvimento, tive a condição de discorrer sobre a diferença entre duplicação de imagens e o processo mimético, nas imagens produzidas pela invenção de Morel.

Valiosas também são as obras do Luis Costa Lima sobre a teoria da recepção. Através do livro *A literatura e o leitor* (1978), que possui análise sobre a teoria da recepção e apresenta textos dos principais teóricos do tema, tais como Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, cujo conhecimento foi acrescido pela obra de Regina Zilbermann, *Estética da recepção e história da literatura* (1989). Estes autores ofereceram elementos teóricos para a abordagem da questão dentro do capítulo 3 desta dissertação que trata da questão da autoria de um texto e a sua relação com o leitor.

Acrescenta-se a estes o ensaio do escritor e ensaísta argentino, Ricardo Piglia, “O que é um leitor?”, publicado no livro *O último leitor*, pela Companhia das Letras, em 2006. O ensaio mostra vários tipos de leitores, mas defende sobretudo o papel construtor do leitor na elaboração de um texto ficcional, ao colocar à sua disposição a riqueza do seu imaginário.

Tomando como referência a ficção borgeana, Piglia (2006, p.28) afirma que “[...] a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção é também é uma posição do intérprete”. Esta visão defendida no texto, assim com a questão de que

“tudo pode ser lido como ficção” (PIGLIA, 2006, p.29), contribuíram para o desenvolvimento do capítulo ao qual me referi acima e ainda me servirá para dar continuidade ao mesmo.

Num primeiro momento do desenvolvimento desta dissertação, fez-se necessária uma pequena biografia do escritor, Bioy Casares, seguida de uma análise mais aprofundada sobre a ficção científica, em virtude da relação entre a novela e este gênero. Como suporte para este estudo, a leitura do livro *A ficção do tempo* (1973), de Muniz Sodré; que além de fazer uma análise histórica do gênero, reportando-o desde o Renascimento, não deixa de fazer um paralelo entre a produção de ficção científica, a cultura produzida pela indústria cultural e a produção literária propriamente dita.

Em seguida, o capítulo “A reflexão metafísica e a narrativa na *invenção de Morel*”, no qual é feita uma associação entre as imagens produzidas pela máquina e o mundo virtual, da mesma forma que se relaciona as imagens da invenção de Morel com a própria narrativa, na qual a questão da busca da imortalidade é devidamente analisada. Para tanto, a discussão é feita em uma temática dupla: uma metafísica e outra criadora. O tema metafísico principal é a imortalidade humana. O criativo é a capacidade humana para a criação e, portanto, as atividades inventivas de vários personagens da novela. Em função disso, o capítulo é subdividido em tópicos específicos. O primeiro deles faz uma análise sobre o próprio processo de criação, levando em conta, portanto, a relação entre o criador e sua obra. O outro trata da relação entre a obra e o espectador, o terceiro, a escrita como arquivo, e a condição do narrador anônimo e do editor anônimo que faz as suas notificações ao pé da página e vários outros registros que aparecem no desenrolar da novela.

Por fim, o capítulo “A literatura e o simulacro”, no qual dou término à discussão sobre o simulacro e as imagens virtuais a partir das teorias de Paul Virílio e Jean Baudrillard, e também discuto a questão da linguagem como literatura a partir da visão de Michel Foucault a esse respeito.

1 BIOY CASARES E SEU TEMPO

¿Vivir... es una aventura excitante que culmina en un inaceptable fracaso – según aquellos que temen el final de la travesía porque allí nos acecha la muerte – o es un don misterioso que la naturaleza o Dios nos ha otorgado?

CASARES, em entrevista a Barna

Já que a presente dissertação trata de uma obra de um escritor argentino, cujas obras são desconhecidas pelo leitor brasileiro, torna-se imprescindível um ligeiro retrospecto da vida deste autor. Além de uma análise sucinta sobre as suas obras, o trabalho trata também dos escritores e dos movimentos literários que influenciaram a sua produção literária, e, em especial, da novela *La invención de Morel*, o objeto deste estudo.

Escritor argentino de renome, Adolfo Bioy Casares nasceu a 15 de setembro de 1914, em Buenos Aires e morreu em 8 de março de 1999, numa clínica de Buenos Aires vítima de uma insuficiência respiratória e coronária. Ainda jovem, conheceu o seu grande amigo e colaborador Jorge Luis Borges. Nesta época, enormemente prolífica, publica junto com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, as famosas *Antología de la literatura fantástica* e *Antología poética argentina*. Em 1940, publica *La invención de Morel*, a sua obra mais famosa, hoje considerada um clássico da literatura contemporânea. Em 1944 tem-se a publicação de *El perjurio de la nieve* e, em 1945, a novela *Plan de evasión*.

A sua extensa produção – que inclui a colaboração do seu grande amigo Borges em contos e escritos com o nome de H. Bustos Domecq – teve como ponto alto a novela, *La invención de Morel*, com a qual foi agraciado com o Prêmio Cervantes em 1992. Escritor original, soube, como poucos, apresentar a cidade de Buenos Aires de forma nada realista, desprovida de adornos, optando assim por um estilo original de descrever as suas coisas. Junto com outros escritores da sua geração, nomeadamente, Júlio Cortazar (1914-1984), Jorge Luis Borges (1899-1984) e Ernesto Sábato (1911-), Bioy Casares formou uma plêiade de escritores ilustres das letras argentinas do século XX.

Considerado por Borges como um dos maiores escritores argentinos de ficção, Bioy Casares é autor de uma vasta obra onde fantasia e realidade se sobrepõem com uma harmonia magistral. A impecável construção de seus textos é, talvez, a característica pela qual é referido pela crítica com mais frequência.

Os escritores argentinos da sua época e de outros países latino-americanos consideram Bioy Casares como um dos mais perfeitos escritores argentinos, e a crítica é hoje unânime em

afirmar que o autor apostou no humor e na ironia como forma de contrabalançar e até mesmo escapar à dureza da realidade vivida em Buenos Aires.

Em qualquer comentário sobre *La invención de Morel* a ênfase recai sempre na sua extraordinária intriga, que emociona o leitor durante todo o percurso da leitura. E há um motivo aparente para que isso ocorra: durante um século literário dominado pela fragmentação, pela introspecção e pelo experimentalismo, como foi o século XX, a literatura de Bioy Casares parece dissonante e mesmo surpreendente. Contudo, a ênfase na trama dada por alguns críticos pode ser vista também como uma forma de desmerecer e de diminuir as qualidades literárias de suas obras; considerando que Bioy Casares não só foi um grande amigo, mas, sobretudo, parceiro intelectual e literário do escritor argentino Jorge Luis Borges, que gozava de maior prestígio no cenário da literatura contemporânea internacional.

Durante toda a existência dos dois escritores, eles se encontravam para alinhavar idéias de um novo livro ou discutir questões ligadas à teoria literária. E foram protagonistas de uma façanha inédita na história da literatura ficcional, ao escreverem a quatro mãos nada menos do que seis livros, quase todos contendo histórias detetivescas sob o nome de H. Bustos Domech, escritas na década de 40, como o livro de contos *Seis problemas para don Isidro Parodi*, reeditado em 2003, *Dos fantasias memorables* e *Un modelo para la muerte*, *Libro del cielo y del infierno* e muitos outros. Para completar, juntamente com Borges dirigiu uma coleção de obras policiais intitulada *El séptimo círculo*, e em 1955 publicou também junto com Borges dois roteiros cinematográficos, *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes*. Em virtude disso, Bioy Casares costuma ser tratado como um escritor que viveu à sombra do grande Borges.

Esta é a consequência inevitável da relação entre um escritor mais novo, como Adolfo Bioy Casares, e um escritor já experiente e que mais tarde alcançou fama internacional, como Jorge Luis Borges. Note-se que a diferença de idade entre eles era de quinze anos. Casares tinha apenas 17 anos e Borges já passara dos trinta quando estabeleceram amizade. É normal que nestes casos o homem mais velho seja considerado o mestre e o mais novo, o aprendiz. Sendo assim, a comparação entre as obras dos dois escritores, embora pudesse ser considerada em outras situações inoportuna e inconveniente, torna-se não só pertinente, mas até mesmo necessária. Ademais, o próprio Borges afirmou várias vezes que Bioy Casares era quem o influenciara no decurso da sua vida literária (FERNANDES, 2007).

Esta visão determina uma forma de ler suas obras, e, em particular, *La invención de Morel*. Leitura essa que valoriza, sobretudo, seu talento para a construção de tramas impecáveis e que anula os aspectos mais vitais de suas obras, e inclui também obras de

inegável valor literário, como *Diario de la guerra de los cerdos*, publicada em 1968, e outras mais.

De outro lado, apesar da fama internacional que Borges alcançou posteriormente, é Adolfo Bioy Casares quem dos dois tem o primeiro êxito literário, e que lhe chega com a publicação, em 1940, dessa novela singular que é *La invención de Morel*; obra que mais tarde irá influenciar, claramente, Alain Robbe-Grillet, ao escrever o roteiro para o filme *O último ano em Marienbad*, de Resnais.

Além do que, é por demais conhecido o fato de que foi Bioy Casares quem ajudou e apoiou Borges quando este ainda era um escritor desconhecido. Logo que se conheceram, Bioy Casares, sabendo das dificuldades econômicas de Borges, fez questão de convidá-lo a redigir um folheto publicitário para um grande laticínio, *La Martona*, pertencente aos seus tios, os quais lhe ofereceram uma boa quantia para cada página escrita. Os dois então redigiram o folheto comercial, aparentemente científico, sobre as virtudes de um alimento que acabara de ser introduzido na Argentina e que era conhecido por leite coalhada, e que hoje conhecemos com o nome de iogurte. Bioy Casares afirmou em seu diário: “Aquele folheto significou para mim uma valiosa aprendizagem; depois da sua redação eu era outro escritor, mais experimentado e treinado.” (DIREITINHO, 2007).

Esta concepção distorcida, porém, se manteve em virtude da própria postura de Casares. Este nunca procurou defender-se de tais insinuações por parte da crítica, embora a diferença marcante entre os dois escritores torna-se bem evidente, pelo menos nos livros escritos a quatro mãos com Jorge Luis Borges na década de 40. E isto é notório tanto na forma como os temas são abordados, quanto na natureza da narrativa e na sua arquitetura. A presença de Borges é patente na construção das frases e no ritmo compassado das narrativas (DIREITINHO, 2007).

A lista de afinidades entre os dois escritores começa pela predileção pelo conto, embora haja diferenças marcantes entre os dois escritores; Borges foi considerado um dos maiores contistas da contemporaneidade e caracterizado como um estilo bem próprio na sua formulação, enquanto Bioy Casares apenas pode ser considerado pela crítica como um bom contista. Borges privilegiou a brevidade como uma devoção que sempre o afastou da narrativa longa, Bioy Casares escreveu novelas e romances. Outra diferença marcante: Borges foi um excelente poeta, enquanto Bioy Casares se manteve ligado quase exclusivamente à prosa.

No entanto, o gosto pelo fantástico une novamente os dois escritores, apesar das diferenças marcantes na própria concepção do fantástico. Enquanto Borges cria um universo a um tempo mágico e perfeitamente racional, Casares envereda em direção a soluções

estilísticas que não se preocupam em ser objetivas. Ainda que seu estilo seja mais rebuscado que o de Borges, suas histórias têm uma condução menos sutil e até, em certa medida, mais romântica, o que faz delas mais populares, já que as obras de Borges são vistas pelo grande público como por demais erudito e até mesmo hermético.

Destaca-se na obra de Casares a sua capacidade de imprimir uma gravidade trágica e exagerada a situações profundamente corriqueiras do cotidiano. O lado trágico está presente na novela *La invención de Morel*, apesar de faltar-lhe o lado banal presente junto ao trágico em obras produzidas muito tempo depois, tais como *El sueño de los héroes*, publicada em 1954, e *Diario de la guerra de los cerdos* em 1968, que dá a estas obras um toque bem original e típico das obras da maturidade de Bioy Casares.

No prefácio da última publicação da novela na Argentina, pela Emecé Editora em 2007, Isabel Vassalo apresenta algumas características de sua produção que devem ser mencionadas; entre elas, o manejo “sutil e preciso da linguagem”, a perfeição com que reúne os vários planos da narrativa, a elaboração de climas difusos povoados por seres que entram numa relação estranha e esquivada com a realidade, sua forma de integrar ao universo da literatura fantástica (VASSALO, 2007, p. 10). Outro aspecto importante destacado no prefácio é a “ausência de emoção com a qual elabora seus mundos”, que pode transformar-se subitamente em uma paixão. A autora reafirma, ademais, que uma das características da obra de Casares, que está em consonância com a maioria dos críticos, é a carga de humor existente nas suas obras maduras, assim como a despreocupação com o desenvolvimento psicológico dos seus personagens e com a inserção das suas obras na problemática social e política do seu país ou do mundo.

Nesta mesma direção argumenta Borges, no conhecido prefácio da primeira edição de *La invención de Morel* em 1940, cuja importância o faz acompanhar todas outras edições do livro em épocas posteriores, pois tal prólogo, ao ser publicado em plena onda fantástica da literatura, adquire o valor de um importante manifesto literário. No prólogo, Borges faz duras críticas à novela de cunho psicológico, de autores da envergadura de Marcel Proust; acusa o seu caráter realista e de deixar de lado o seu aspecto mais importante, que é o de ser simplesmente um artifício verbal. No prólogo, Borges postula que, em contraste com a novela psicológica, a novela de aventuras “não se propõe como uma transcrição da realidade: é um objeto artificial que não sofre nenhuma parte injustificada” (BORGES, 1994, p. 12).

Segundo Borges, a novela de Bioy Casares pode ser considerada como uma novela fantástica de aventuras, com algumas características próprias que o levam a considerá-la como um gênero novo, que mantém uma lógica interna estrita, com poucos precursores na literatura

da língua espanhola. Estas obras fantásticas que primam pela utilização de uma “imaginação razoável”, estão diretamente relacionadas com a novela de peripécias tradicionais e com a ficção detetivesca, em virtude do seu argumento habilmente elaborado, do seu rigor intrínseco e da sua capacidade de suspensão e surpresa (BORGES, 1994, p. 14)

Ao mostrar estas características, Borges afirma que *La invención de Morel* torna-se um “objeto artificial” que possui uma realidade única, bem diferente da cotidiana. Isso não significa, no entanto, que o conteúdo da novela seja frio e desumanizado, distante das preocupações e sentimentos humanos. Ao contrário, o amor, medo da solidão e a falta de comunicação são os elementos mais importantes da novela. Esta visão de Borges deixa muito claro certos aspectos da literatura borgeana e deve servir de orientação para as considerações acerca da produção literária de Bioy Casares.

É importante afirmar que o escritor não só produziu obras literárias, como também se dedicou a desenvolver estudos teóricos sobre a própria escrita literária. O livro *Sobre la escrita: conversaciones em el taller literario* (2007) é um exemplo disso. Como o seu próprio título indica, é o resultado de uma série de palestras que o autor manteve na oficina de Félix della Paolera, em Madri, nos anos de 1984, 1987 e 1988. Estas palestras recolhem as suas considerações sobre a arte de escrever, ao mesmo tempo em que nos falam de autores que influenciaram o seu estilo como escritor, tais como Eça de Queirós, Proust, Borges, Kafka e outros.

2 O GÓTICO E O DISTÓPICO NA *INVENÇÃO DE MOREL*

Na sociedade tecnológica, o tempo aceleradamente repetitivo da máquina (a repetição é um artifício, destoante do fluxo irreversível da vida) e a compulsão mecânica do desejo exacerbam o sentimento de finitude do homem.

Muniz Sodré, *A ficção do tempo*.

Em uma entrevista com o jornalista argentino Sérgio Lopez, Bioy Casares descreve como *La invención de Morel* foi escrito. Ele passava uma temporada no campo, quando se pôs a imaginar a existência de uma máquina capaz de reconstruir todos os sentidos humanos, isto é, uma máquina que pudesse captar todos os sentidos da mesma forma que o fonógrafo conseguiu para os ouvidos e o espelho para os olhos.

Na certa, essa máquina foi fruto das grandes descobertas da época, no caso mais recente, da própria invenção da televisão que ocorreu poucos anos antes da publicação da novela em questão. Contudo, ao imaginar tal máquina, percebeu que era impossível ser concretizada na prática. Se não podia ser inventada, podia pelo menos ser criada numa narrativa, já que a narrativa não tem limites, ou impossibilidades (LOPEZ, 2000).

La invención de Morel, portanto, surge desta máquina hipotética, cuja existência assim como a da trama elaborada são os elementos-chave da novela; assim como reflete o grande interesse de Bioy Casares pelas reflexões teóricas e filosóficas. A novela relata a história de um cientista que inventa uma extraordinária máquina capaz de gravar não somente os sons, mas também os cheiros, e todas as imagens em três dimensões. Em consequência disso, o criador e seus amigos morrem, porém seus espectros continuam a rondar pela ilha e a repetir infinitamente as cenas passadas e gravadas na própria ilha.

A trama é, sem dúvida, muito bem elaborada, bem típica dos textos de Casares. Como diz Otto Maria Carpeaux, no prefácio da novela em português, o que está em jogo nas obras deste escritor é a própria condição humana. Destaca ainda a forma pela qual o autor usa tramas muito bem elaboradas para inserir, sutilmente, o que ele considera como os mais importantes dilemas humanos do seu tempo (CARPEAUX, 2006). Assim, evidencia-se a influência recebida de um dos maiores gênios da ficção científica que é o escritor inglês H.G. Wells (1866-1946), pois este autor também utiliza a própria literatura de cunho futurista para colocar nas entrelinhas as suas angústias de ordem social e humana.

Na sua conhecida novela, *A ilha de Dr. Moreau*, que Wells publica em 1896, nota-se nítidas semelhanças com a novela *La invención de Morel* de Casares, o que comprova influências diretas de Wells sobre o jovem escritor argentino. Moreau tenta, através do processo de vivisseção de animais, em voga na sua época, precipitar de forma artificial a evolução dos animais existentes na ilha, enquanto Morel parte das conquistas tecnológicas do seu tempo, isto é, da invenção do telefone, do cinema, da televisão, para gerar imagens dos seus amigos residentes na ilha.

Muito mais que uma mera obra de ficção científica, o texto de Casares, formalmente muito simples, trabalha conceitos sofisticados, diferentes planos do real, formando um bem arranjado caleidoscópio. A trama lúdica desta novela latino-americano ocupa posição de ponta e pode ser considerado um dos marcos da realidade virtual. Ainda como antena de seu tempo, Bioy Casares também previu a violência das grandes cidades em *Diario de la guerra de los cerdos*; novela esta que pode ser considerada, também, como a interpretação da visão de alguns segmentos do movimento estudantil de 1968, acerca da sua substituição da luta de classes pela luta de gerações, como teorizou Herbert Marcuse (1898/1979) em seus escritos da época.

Aqui importa referir que o fantástico em Casares se afasta um pouco do fantástico em Borges. Para este era, sobretudo, um exercício de imaginação, para Casares decorre essencialmente das possibilidades metafísicas atingidas pela inteligência.

Suas novelas, em especial *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, e muitos dos seus relatos escritos posteriormente, tais como *El perjurio de la nieve* e *El lado de la sombra*, tratam de experiências de laboratórios, onde a transmigração de almas, a reencarnação de almas, são formas experimentais do relato, onde a narração “experimenta e conta suas próprias experiências”. (ROSA, 2002, p.6).

Torna-se evidente, portanto, a importância de uma análise mais aprofundada sobre a relação entre ficção científica e utopia; assim como da influência da literatura gótica no gênero ligado à ficção científica, considerando que esta está diretamente relacionada com a literatura gótica e com a literatura de caráter utópico, como podemos constatar a partir do conhecido texto do autor brasileiro Muniz Sodré, *A ficção do tempo* (1973).

Nesta obra, em que o autor apresenta uma problemática pertinente da ficção científica, este gênero literário não é analisado simplesmente como um discurso da indústria cultural, mas como uma verdadeira narrativa mítica da sociedade tecnológica, engendrada por um humanismo em crise, e que surgiu com a influência da literatura gótica e utópica publicadas nos séculos anteriores.

Da literatura gótica, herda fundamentalmente a desconfiança em relação ao racionalismo e à tecnologia, e assume o seu elemento trágico; da literatura utópica, a projeção de novos modelos de sociedade. Portanto, é imprescindível uma análise da literatura gótica, que surge no início do século XVII e tem o seu esplendor em meados do século XIX, assim como da literatura de cunho utópico que tem início com o livro de Thomas Morus, publicado em 1516, logo após a descoberta da América, antes de enveredar no gênero de ficção científica.

2.1 Literatura gótica

O gótico constitui uma manifestação literária ocorrida especificamente na Inglaterra e compreendida dentro de uma margem temporal que vai de 1724 a 1820. Os seus autores são assim chamados por retirarem sua inspiração das construções medievais. Em parte, pode-se dizer que tais romances representam uma volta ao passado feudal, provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas racionalistas que surgiram na Inglaterra a partir da metade do século XVIII.

O medo e o anseio pela morte são temas centrais nessas narrativas, cujo enredo oscila entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural. Em contraposição às ambientações internas, geralmente castelos escuros e claustrofóbicos, a natureza também se reveste de um ar tenebroso, cujo efeito é caracterizado por uma retórica de excesso, que torna o cenário grandioso e intimidante: montanhas, abismos, tempestades etc.

A literatura gótica é, de fato, uma tendência romântica de expressar as insatisfações e inquietudes da natureza humana com relação à sociedade do seu tempo, pois o século XIX foi um século de grandes transformações tecnológicas e, junto com estas, grandes promessas que não se realizaram.

Na Inglaterra vitoriana, por exemplo, a Revolução Industrial traz consigo uma série de problemas sociais, dentre os quais uma população operária que trabalha em regime de semi-escravidão nas fábricas, e uma população desempregada à mercê da criminalidade, prostituição e da mendicância.

Do outro lado, o desenvolvimento da ciência é visível: a medicina e a física tiveram um avanço considerável. Para algumas doenças que afligiam os homens foi descoberta a cura, e a longevidade humana deixa de ser desejo para ser um fato. Na literatura, o homem brinca

de ser Deus. Mary Sheley cria um monstro, formado por pedaços humanos, desafiando assim a própria lei divina. O desejo de se tornar o próprio Deus criador faz com que o médico, Dr. Victor Franksenstein, seja punido por seu próprio crime. Este fim trágico se repete na novela de R.L. Stevenson, quando o Dr. Jekyll consegue desdobrar a sua personalidade através, também, de uma pesquisa no laboratório. O efeito é devastador, pois o Dr. Jeckell pouco a pouco vai perdendo a capacidade de recuperar a sua forma anterior, nada mais lhe restando a não ser o suicídio. O mesmo ocorre tanto na novela de Wells, *A ilha de Dr. Moreau*, com a morte e punição do Dr. Moreau, quanto na novela de Bioy Casares, *La invención de Morel*, com a morte de Morel e do narrador anônimo.

Em todas estas obras se apresenta o velho conflito entre o desejo do homem tornar-se o próprio criador, rebelando-se contra Deus, criando a sua própria criatura ou alterando a criação divina. Entretanto, isso tem um preço: ao criar a sua própria criatura será de forma implacável punido. Num certo sentido, o gótico mantém os mesmos postulados bíblicos dos primeiros tempos, na medida em que projeta um universo religioso, inacessível ao ser humano, o que o leva a sofrer da mesma rebeldia dos seus primeiros representantes, Adão e Eva, quando desafia o próprio Deus, ao tentar atribuir-se os mesmos poderes.

O clima lúgubre que norteia estas novelas está diretamente relacionado com a grave crise social dos grandes centros urbanos da sociedade vitoriana inglesa, e Bram Stoker tenta representá-lo criando um monstro, o conde Drácula, que se alimenta do sangue humano e se dirige para a Inglaterra, onde existe uma grande concentração humana pronta para ser devorada. Na verdade, o vampiro será uma espécie de peste que aliviará em parte a miséria proveniente desta mesma superpopulação.

A desconfiança das relações humanas moldadas pela mecânica se manifesta claramente na literatura ligada à ficção científica, como percebemos claramente nos textos de H.G.Wells, mas também na literatura fantasmática do século XVIII.

Nesta época, o mecanismo de uma máquina que mais serviu às elucubrações filosóficas e científicas foi o relógio, e não é por menos, pois, com ele, o homem conseguiu construir uma máquina que se movimenta por si só, desde que o homem lhe desse as primeiras cordas.

Os primeiros relógios mecânicos, muito rudimentares, surgiram por volta de 1200 no norte da Europa, na região da atual Alemanha. A possibilidade de mover-se sozinho produziu um grande impacto no pensamento do homem do seu tempo, que pôde relacionar a existência do relógio como a de um próprio ser vivo. Esta visão influencia profundamente o desenvolvimento das ciências humanas e penetra no espírito humano nos três séculos que se

seguiram. A obra de Descartes insere-se na filosofia mecanicista e o relógio foi escolhido como metáfora perfeita do funcionamento do corpo. A alma é o que distingue o homem dos animais, sendo esta exclusivamente humana. Quanto ao corpo, não há diferença entre o homem e os animais, ambos não passam de autômatos ou máquinas (FERNANDES, 2003, p. 3).

Para Descartes tudo que não é racional, mesmo que não seja negado, é relegado a segundo plano. A causa do riso, da tristeza, da alegria e das lágrimas é puramente mecânica (FERNANDES, 2003, p.5). Daí retiram-se duas questões básicas que serviram de contestação por parte da considerada literatura gótica: o questionamento da visão cientificista e a desconfiança sobre o próprio funcionamento da máquina.

O temor em relação às artes mecânicas, porém, já estava presente desde a Idade Média. Para o homem medieval era impossível imaginar uma força, uma potência ilimitada e criadora só atribuível a Deus, criador da natureza e de si mesmo; portanto, a possibilidade de rivalizar com a Mecânica Universal, ou seja, com a natureza verdadeira e produtora, só poderia provocar horror e pavor. Em virtude disso, a associação feita pelo imaginário popular entre a crença da simulação artificial da vida e o funcionamento do relógio, cuja mecânica possibilitou movimentos autônomos, muito próprios dos animais, e do próprio homem, pois bastava somente que fossem dadas, inicialmente, ao relógio às devidas cordas, para que este se portasse como um ser vivo igual a qualquer outro.

Todas estas angústias, medos e desconfianças em relação à tecnologia estimularam a criação da literatura gótica, e, junto com ela, o desfecho trágico característico deste gênero de literatura.

O filósofo Descartes liberou o conhecimento dos dogmas teológicos a que havia sido submetido durante séculos, porém relegava a natureza a um plano inferior. Esta visão se manteve inalterável durante o Renascimento e o Iluminismo do século XVIII. Durante o século XIX e o século XX, porém, as noções científicas ligadas à descoberta e à verdade, herdadas do cartesianismo, foram substituídas pelas de exatidão e precisão, obtidas através da experiência *in vitro*.

Esta mudança foi de grande importância para o avanço tecnológico e científico, porém, em contrapartida, intensificou mais ainda a crença na onipotência da ciência e do progresso e na existência de uma natureza hostil à humanidade, que deveria ser superada pelo avanço tecnológico. Em consequência disso, a implacável destruição do meio ambiente, cujas consequências começamos a sofrer a partir do final do século XX.

Esta destruição ambiental, assim como a desilusão sobre os benefícios do racionalismo e da ciência, não se fez sem culpa e sentimento de ameaça, que são manifestadas primeiramente na literatura fantástica denominada gótica pela retomada de alguns sentimentos medievais que foram sepultados pelos avanços tecnológicos e as concepções de mundo a eles inerentes.

Desde que Bacon e Descartes se divorciaram totalmente da cosmogonia, em seu trabalho de objetivação do real, a ciência foi sendo questionada pelo imaginário (SODRÉ, 1973, p. 99), primeiramente pela literatura fantástica denominada gótica, que alimentou, por conseguinte, a literatura de ficção-científica iniciada a partir do final do século XIX e que se prolonga por todo o século XX.

Este retorno ao passado se deu fundamentalmente em busca de sentimentos religiosos medievais que de fato ainda não haviam sido superados e persistiam ao lado da nova sociedade baseada na racionalidade e no culto à ciência, mas que emergiam vez por outra em função de sentimentos refratários à nova visão do mundo, ou mesmo de setores desiludidos com os novos rumos para os quais a sociedade caminhava.

E um destes sentimentos era o temor da sociedade medieval às forças demoníacas inerentes à natureza, pois esta teria como função abrigar a humanidade para que ela pudesse purgar o pecado original cometido pelos seus pais ancestrais: Adão e Eva. O papel da natureza, porém, não se reduzia simplesmente a um abrigo; manteria os germes do demonismo de onde partiam os grandes flagelos que dizimavam grande parte da humanidade europeia da Idade Média, manifestados através da fome, peste, terremotos etc.

Na verdade, toda a escatologia judaico-cristã baseia-se em duas questões fundamentais: a advertência contra as possíveis punições e a busca pela perfeição que levará o homem ao paraíso, “[...] onde nem passará fome, nem sede, nem a natureza fará mal [...]”, conforme visualiza a Bíblia Sagrada no livro de Apocalipse (7: 16) (SODRÉ, p.96). O livro do Apocalipse de São João é o último livro da seleção do cânon bíblico. Apocalipse, na terminologia do judaísmo e do cristianismo, é a revelação divina sobre o final do mundo.

A literatura apocalíptica tem uma importância considerável na história da tradição judaico-cristã-islâmica, ao veicular crenças como a ressurreição dos mortos, o dia do Juízo Final, o céu, o inferno e outras que são aí mencionadas de forma mais ou menos explícita. Assim como o livro de Gênesis trata da criação do mundo, ou seja, da afirmação de fatos acontecidos num passado remoto, o livro de Apocalipse fala da revelação sobre o destino da humanidade num futuro distante: ao fogo eterno do inferno ou ao mundo de bonanças do Paraíso.

A característica visionária da cultura judaico-cristã influenciará profundamente o homem europeu, no que se refere à projeção de mundos idealizados e perfeitos, similares ao paraíso celeste. Porém, conforme o livro do Apocalipse, acima citado, somente após a morte; senão como modelo alternativo aos sistemas políticos existentes. Através desta capacidade de se projetar para um futuro remoto, o cristianismo deu um sentido à história, mas a submeteu à teologia, pois o homem caminharia para uma salvação eterna, fora do mundo e do seu tempo. No entanto, esta capacidade visionária religiosa vai influenciar a vida secular do homem do capitalismo nascente, exaltando a ideologia do progresso, da técnica e dos bens materiais.

2.2 Catástrofe e a utopia na literatura

Parte considerável da literatura gótica se reduz à introjeção no imaginário demoníaco e fáustico da cultura medieval, não obstante alguns acontecimentos históricos, como o desenvolvimento do capitalismo mercantilista, e com ele uma classe emergente, a burguesia e uma intelectualidade associada a esta nova classe trazem consigo alguns questionamentos de ordem social e econômica que influenciam profundamente os conhecimentos da época, e a literatura também sofre reflexos destas transformações. Em outras palavras, surge a luta entre interesses oponentes na nova sociedade, que veio a ser traduzida em indagações a respeito de possibilidades de novas ordens sociais; indagações estas que foram repassadas à literatura.

As grandes descobertas da época têm um papel decisivo no questionamento do *status quo* vigente, e, entre elas, destaque à descoberta da América em 1492, por Cristovão Colombo. Este evento provoca uma efervescência no imaginário popular, na medida em que demonstra através dos relatos de viajantes a possibilidade “[...] da existência de outras sociedades organizadas segundo outros princípios que não as sociedades européias”. (FIGUEIREDO, 1994, p.18).

De outro lado, comprova a inexistência de homens em terras desconhecidas que tinham um olho só na testa e focinho de porco, como afirmava Cristovão Colombo em eu *Diário de navegação*, no dia 15 de dezembro, quando anuncia ao mundo a descoberta do Novo Mundo, mas confirma a existência de tribos que comiam carne humana. Esta tribo mencionada por Colombo é a dos caribes, cujo nome dará origem à palavra canibal, “o

antropófago, o homem bestial situado irremediavelmente à margem da civilização”, segundo os colonizadores da época (RETAMAR, 2005, p.24). Ao lado dos belicosos caribenhos, Colombo cita os índios araucanos, oriundos das Antilhas, a quem apresenta como pacíficos e mansos. Ambas visões dos aborígenes americanos vão ser difundidas vertiginosamente na Europa; os araucanos serão vistos como habitantes paradisíacos de um mundo perfeito, e os caribenhos como aqueles que “deveriam ser combatidos a sangue e fogo” (RETAMAR, 2005, p.24).

Segundo o autor cubano Retamar, em seu texto *Caleban*, ambas as visões “constituem simplesmente opções do arsenal ideológico da enérgica burguesia nascente” (RETAMAR, 2005, p.24); os aborígenes araucanos serão modelos para a “esquerda” da burguesia, que, deste modo, oferece o modelo ideal de uma sociedade perfeita que serve de contraponto ao mundo feudal contra o qual essa burguesia combate, enquanto os caribenhos correspondem à “direita” dessa mesma burguesia, que realizam o trabalho sujo da colonização em terras americanas.

Baseado nos araucanos, Thomas Morus publica o seu famoso livro, *A utopia*, em 1516, no qual visualiza uma sociedade perfeita e socialista, mas que tem a prerrogativa de transformar a própria palavra utopia em sinônimo de uma civilização ideal, imaginária e fantástica. A partir de então o “utopismo” será a idealização não apenas de um lugar, mas de uma vida, de um futuro, ou qualquer outro tipo de coisa, numa visão fantasiosa e normalmente contrária ao mundo real. É importante ressaltar que todo este mundo visionário que se instaura a partir da obra de Thomas Morus está diretamente relacionado tanto com o sentimento apocalíptico bíblico quanto com a necessidade de uma burguesia emergente que tem como pressuposto a instauração de uma nova ordem social no interior de uma sociedade feudal .

A partir da obra de Thomas Morus, outros textos surgiram nesta linha utópica; um dos mais difundidos é o ensaio de Montaigne, *Dos canibais*, escrito em 1580, no qual faz uma contundente defesa daquelas criaturas que “nada têm de bárbaro e nem de selvagem [...] o que ocorre é que cada qual chama de bárbaro ao que é alheio a sua cultura”. (MONTAIGNE, 1948, p.248 apud RETAMAR, 2005, p.25). Este mesmo texto, traduzido para o inglês por tradutor e amigo de Shakespear, de nome Floro, servirá para que esse faça as anotações necessárias para a sua grande obra, *A tempestade* (1611). Segundo Retamar, um dos personagens da comédia em questão, Gonzalo, encarna o próprio autor renascentista, Montaigne, e o próprio Shakespeare ousa copiar frases inteiras provenientes precisamente do texto *Dos canibais*. Porém, há uma diferença marcante entre os textos dos dois autores;

enquanto Montaigne defende ardorosamente os caribenhos, para o autor inglês o selvagem que encarna estes índios, *Caleban*, nome derivado de canibal, é visto como um monstro de muito má índole. A visão utópica da obra está encarnada no personagem Gonzalo, e para a comprovação de que a obra é inspirada nas ilhas do Novo Mundo, basta mencionar os nomes dos personagens do texto: Miranda, Sebastián, Alonso Gonzalo etc.

De fato, a utopia é uma idéia ou um sonho de uma sociedade ideal imaginária, ou fantástica, que pode estar inserida numa ficção, ou mesmo num tratado científico, ou ser apenas fruto de uma reflexão individual que não foi impressa em nenhum tipo de texto. A ficção científica, por outro lado, é por si só uma possibilidade dentre outras de um texto ficcional.

Para o conhecido escritor russo desse tipo de literatura, Isaac Asimov, “a ficção científica é uma resposta literária a modificações científicas, resposta esta que pode abarcar a inteira gama de experiência humana” (TAVARES, 1992, p.73), inclusive a própria preocupação utópica. Em outras palavras: se a ficção científica é uma resposta a modificações científicas, a utopia é uma busca idealizada de novos rumos para uma sociedade organizada segundo princípios político-ideológicos com os quais não concordamos. Mas as duas questões tão distintas têm algo em comum: ambas põem o imaginário a serviço de um futuro vindouro.

Ao mesmo tempo, a catástrofe e a utopia têm muito em comum, na medida em que colocam o imaginário a serviço de um futuro distante. Por outro lado, estão diretamente vinculadas com a escatologia cristã, no que concerne à visão apologética do fim do mundo. Portanto, a literatura de ficção científica incorpora, de alguma forma, no seu imaginário a tradição religiosa judaico-cristã de desconfiança em relação à tecnologia, já que os artefatos mecânicos, segundo esta tradição, retinham poderes só atribuíveis a Deus e à Mecânica Universal, nome dado à natureza, verdadeira e produtora, conforme vimos algumas linhas acima a respeito da Igreja medieval. Esta desconfiança pode ser manifestada de uma forma mais branda, que seria apenas uma advertência em relação ao mau uso da tecnologia, ou mesmo de forma mais drástica, como a própria negação da tecnologia como um mal em si mesma.

É possível observar, no entanto, que a desconfiança em relação à tecnologia é também inerente às aceleradas transformações do nosso *modus vivendi* a partir do grande desenvolvimento tecnológico e industrial que se inicia nos meados do século XIX e se acelera por todo o século XX. Transformações estas que promoveram, primeiramente no século XIX, uma emigração maciça da população rural para a cidade, que produziu o desemprego

estrutural em função da automatização da produção, das transformações dos meios de transporte, comunicação e telecomunicação.

As transformações ocorridas nas duas últimas décadas foram superiores, substantivamente, às ocorridas em toda a história da humanidade, e, em decorrência disso, há um aprofundamento do descompasso entre os valores vigentes e a nova realidade que permanece sempre em mutação.

Tal fenômeno de caráter socioeconômico evidentemente vai produzir no imaginário popular uma sensação de insegurança, de angústia, que se refletirá não somente na literatura e nas artes em geral, mas também no meio científico. Contudo, narrativa é narrativa, e o próprio texto de caráter científico não pode ser considerado apenas como um pensamento abstrato, lógico e racional, pois carrega também dentro de si uma carga de subjetividade.

Oswald de Andrade parece ter tido clareza a este respeito, quando publicou uma série de textos no *Jornal de São Paulo*, em 1953, que seria reunida sob o título de *A marcha das utopias*. Nestes artigos, ele faz um levantamento do que poderia ser considerado como o Ciclo das Utopias, cujo início seria marcado pela descoberta da América, no século XVI, e o fim, pelo *Manifesto do Partido Comunista* (1848), publicado por Marx e Engels nos meados do século XIX. Mesmo os textos marxistas que tentam se diferenciar da visão utópica, ao se colocar no campo do socialismo científico, não deixam de integrar o campo da utopia, na medida em que projetam em linhas gerais as novas bases de uma sociedade, ainda inexistente, na qual a exploração do homem pelo homem e as diferenças sociais sejam extintas. Desta forma se pode considerar no interior deste Ciclo das Utopias também o próprio pensamento hegeliano (1807), em busca do espírito absoluto, até a sociedade sem classe do comunismo científico de Marx e Engels, ao lado de todo um leque de literatura ficcional, denominada como ficção científica.

A lista não se finda no *Manifesto do Partido Comunista*, mas apreende toda teoria que vaticina um futuro pródigo ou catastrófico para a humanidade. Nesse sentido, as obras do autor francês Pierre Lévy, Paul Virílio e Baudrillard, mesmo que não seja possível enquadrá-los diretamente no Ciclo de Utopias, encontram-se bem próxima às literaturas que podem se enquadrar no interior deste ciclo, pois ao tratarem do processo de virtualização contemporânea a partir do que se convencionou chamar tecnologias de comunicação não só dedicam-se aos estudos das suas conseqüências imediatas, mas também ousam levantar prognósticos sob o impacto destas mesmas tecnologias num futuro vindouro. Pierre Lévy, apesar de algumas ressalvas, tem uma visão otimista acerca do futuro da humanidade,

enquanto Baudrillard e Paul Virílio nos remetem a um fim catastrófico, muito próximo do final apocalíptico bíblico que foi relatado linhas acima pelo presente trabalho.

2.3 Ficção científica

A narrativa de ficção científica ocupa hoje os mais vastos espaços da cultura popular, compreendendo desde a produção de uma literatura específica até uma considerável produção cinematográfica. Este tipo de literatura se ampliou e se diversificou de tal forma que surpreenderia alguns de seus precursores ilustres, tais como o inglês H. G. Wells (1866-1946) e o francês Júlio Verne (1825-1905).

Conforme a afirmativa de Bráulio Tavares em seu texto *O que é ficção científica?* (1992), tal literatura é muito difícil de definir, mas fácil de reconhecer. As suas imagens típicas são claras: espaçonaves, viagem no tempo e intergalácticas etc. A ciência parece ser uma fonte de inspiração, mas encontraremos apenas raramente a presença de racionalizações científicas convincentes. Grande parte destes textos “[...] está mais voltada para a magia do que para a ciência. Nesse tipo de narrativa, a ciência é um mero pretexto; é de fantasia que se trata.” (TAVARES, 1992, p.8).

Diante da diversidade de temas abordados por este tipo de narrativa ficcional, pode-se considerar que este gênero seja uma confluência de vários elementos de natureza diversa, tanto literária quanto científicos, religiosos, filosóficos etc.

Em outras palavras, a ficção científica consiste numa bem informada extrapolação sobre acontecimentos e princípios científicos no abranger áreas profundamente rebuscadas, que contrariam definitivamente esses fatos e princípios.

A preocupação com a maquinaria já existe muito antes da consolidação do capitalismo, porém o gênero de ciência-ficção é fruto do desenvolvimento da industrialização e da grande revolução tecnológica que tem início no século XIX e avança por todo o século XX. O léxico cientificista é produto “da revolução industrial que começou a impregnar mitologicamente a imaginação do homem comum, quando começaram a ser realizadas as grandes feiras industriais, e as máquinas e os objetos da Nova Era reforçaram a fé utópica no progresso sem limites.” (SODRÉ, 1973, p.34). Este desenvolvimento tecnológico produz um impacto profundo na consciência do homem da sua época, provocando tanto um sentimento de admiração quanto mesmo de preocupação e pessimismo, e, como consequência disso,

surge o gênero de ficção científica que levanta as possibilidades futuras inerentes ao desenvolvimento tecnológico.

Dois dos principais precursores deste gênero de literatura são Júlio Verne, que produz uma vasta literatura deste gênero, e H.G. Wells. Apesar de contemporâneos, os dois escritores têm características bem diferentes. Enquanto as obras de Wells primam por uma postura moralista e pessimista contra o progresso científico, as obras de Júlio Verne primam, à primeira vista, pelo otimismo (SODRÉ, 1973).

As previsões futuristas de Verne, tais como os aparelhos voadores, submarinos, viagens espaciais etc., são, na verdade, hipóteses científicas da sua época. Do mesmo modo, Wells parte dos conhecimentos científicos da sua época; o seu livro *A máquina do tempo* (1896), por exemplo, é escrito a partir dos postulados da quarta dimensão (o tempo). E a sua visão futurística reflete claramente “o historicismo evolucionista do século XIX, especialmente, o evolucionismo do fisiologista Henry Huxley (1825-1890), como do seu filho Julian Huxley, com quem Wells escreve um livro”. (SODRÉ, 1973, p.39-40).

O escritor inglês H. G. Wells influenciou diretamente Bioy Casares na elaboração da novela *La invención de Morel*, e esta influência é visível tanto por se tratar de uma pretensa máquina do futuro quanto no seu caráter utópico e trágico que Wells havia herdado dos antecessores góticos e que constituíram, por sinal, os dois elementos junto ao científico que vieram formar o gênero de ficção científica. Há, porém, entre os dois escritores uma diferença que os separa radicalmente: enquanto grande parte da produção literária de Wells se refere às descobertas científicas do final do século XIX e início do século XX, a novela de Bioy Casares se relaciona às descobertas mais recentes, tais como o cinema e a televisão, que Wells de alguma forma vivencia apenas nos últimos anos de sua existência, e que não o possibilita delas prover para a elaboração dos textos ficcionais.

Bioy Casares, ao contrário, vive ainda em plena juventude o surgimento e o desenvolvimento desta nova forma de tecnologia que dará, no futuro, origem à tecnologia de informação e comunicação, pilares do capitalismo contemporâneo. Todas estas questões exigem uma pesquisa mais aprofundada, mas a novela deixa claro que elas estão presentes na sua mente, ao levá-lo a mergulhar no mundo da ficção científica para abordar as novas possibilidades destas novas tecnologias.

“O desenvolvimento da indústria cinematográfica e a aeronáutica seguiu de perto as aberturas dos bulevares, e ao desfile *hassmaniano* sucedeu-se imagens dos irmãos Lumière”, afirma o escritor e pensador francês, Paul Virílio, em *Espaço crítico* (1995, p.34). Pois, se o impacto da fotografia foi grande no século XIX, não é desprezível o seu desdobramento no

interior da revolução tecnológica do século XX, o surgimento da rádio-difusão, a telefonia, o fonógrafo e por fim o cinema, assim como da televisão nos meados dos anos trinta; embora se saiba que esta tecnologia, ainda incipiente, somente foi implantada na Argentina em 1951, isto é, dez anos depois da publicação da novela. Contudo, a sua repercussão foi enorme, permitindo ao homem deste século desenvolver elucubrações científicas a respeito.

Bioy Casares, como homem ligado ao seu tempo, não fica imune a estas influências; e não é por acaso que a novela faz analogia entre estas invenções (televisão, rádio e cinema) e a própria invenção de Morel, no momento em que este inventor expõe aos outros moradores da ilha, através de um relato escrito, o funcionamento da sua maquinaria. Através deste relato, o cientista personagem relaciona as diferentes tecnologias e os sentidos por elas atingidos: “En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la fotografía; en cuanto al oído: la radiotelefonía, el fonógrafo, el telefono”. (IM, p. 103).¹

Mas Morel vai muito além do avanço tecnológico da sua época, a sua invenção não só conseguia reproduzir a imagem em três dimensões e a voz proferida pelas imagens, mas também, como ele próprio afirma no relatório: “[...] obtuve, con relativa facilidad, las sensaciones olfativas; las térmicas y las táctiles propriamente dichas requirieron toda mi perseverancia.” (IM, p. 104).

No final, a conclusão é mais aterradora: a máquina não só consegue registrar e depois reproduzir uma semana de vida dos seus amigos, mas muito mais do que isso. Após várias tentativas, e muitos reveses, ele afirma que “la hipótese de las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos sobre las personas, los animales y los vegetales emisores”. (IM, p. 108). E, portanto, os personagens morrem para que suas imagens ganhem vida, sustentando mais uma vez a velha versão de povos arcaicos, na qual as imagens refletidas roubam as suas almas (IM, p. 141).

Tudo indica que Bioy Casares considera o texto como uma homenagem ao cinema; homenagem daqueles que exaltam e questionam a nova tecnologia de comunicação, que o narrador descreve e que não fez mais que se intensificar desde a publicação da novela. Desde então, o mundo das imagens termina por questionar e suplantar o mundo real. No texto, a fascinação pela tecnologia e a sedução das imagens devora o narrador. Sedução e morte: sugerem a novela, a tecnologia e os meios de massas, ao indivíduo. Imagens que podem ser associadas ao universo mediático produzido pela tecnologia mais avançada do nosso tempo, muito bem expostas nas palavras de Paul Virílio (1993, p.70), que se seguem:

¹ Doravante, nas citações textuais de **A invenção de Morel** (CASARES, 1994), a obra será referida como **IM**.

[...] se ontem as figuras de representação surgiam todas na luz solar ou ainda na luminosidade do fogo, a fraca claridade dos candelabros, hoje elas aparecem e desaparecem através da luz eletrônica de uma representação instantânea.

É possível afirmar, portanto, o caráter de ficção científica da novela. O fato de ser baseada na ciência é um requisito indispensável para considerá-la como tal; e como precursoras deste tipo de literatura podemos citar, entre outras, as obras do escritor inglês H. G. Wells, criador do gênero de ficção científica, e as obras de Júlio Verne.

Em suas obras, Júlio Verne faz uma análise neutra da ciência, vista como pronta e acabada, na qual o cientista não apresenta absolutamente o seu lado criador, apenas funciona como um simples operador que manipula um saber já dado. Para ele, as grandes descobertas da ciência são frutos do acaso e imprevisibilidade, daí os poderes estruturantes da ciência. Ao passo que H.G. Wells já traz uma noção mais consistente sobre a ciência, e as noções de descoberta e verdade são substituídas por idéias de exatidão, precisão e conhecimento.

E leva à frente os conhecimentos científicos da época, seja sobre a relatividade do tempo proposta por Einstein, em *A máquina do tempo*, na qual os tripulantes podem viajar ao futuro desconhecido; seja através da biologia, na qual aborda as pesquisas de laboratório desenvolvidas com animais ainda vivos em *A ilha de Dr. Moreau* (1896).

Em comparação com a produção literária do passado, a ficção científica pode ser vista como o retorno de um texto educativo e informativo, pois frente a uma vanguarda literária pouco explícita, talvez mesmo fria e indiferente com relação à temática social, este tipo de narrativa desponta como uma consagração histórica da tecnologia.

Esse léxico só encontra guarida na indústria cultural, “que estaria empenhada numa situação comunicativa com o público – e não na área literária que operava, ao contrário, o desgaste das linguagens referenciais e comunicativas”. (SODRÉ, 1973, p.34).

Em função disso, ela busca apenas despertar respostas emotivas elementares, pois “não se destina a indivíduo, e sim a públicos; não se pode diluir em sutilezas – pelo contrário, precisa fixar com traços bem firmes os arquétipos, as imagens universais com que está lidando.” (TAVARES, 1992, p.15).

Portanto, este gênero literário sempre caminhou no lado oposto às vanguardas literárias do princípio do século XX, pois enquanto estas últimas buscavam novas possibilidades literárias, os textos de ficção científica negavam a subversão da linguagem constituída e insistiam em manter uma linguagem discursiva e mimética, “a clareza da ligação entre significante e significado, aproveitando a sua lógica e sua ordem”. (SODRÉ, 1973,

p.112). No fundo, o que poderia caracterizar um texto de ficção científica simplesmente como uma “história construída em torno de seres humanos, com um problema humano e uma solução humana, que nunca teria acontecido sem o conteúdo científico”. (SODRÉ, 1973, p. 52).

A comparação entre arte e produtos da indústria cultural, entretanto, tem que ser analisada com certo cuidado. Numa época em que os dois conceitos se fundem cada vez mais rapidamente, mas podem ser considerados como pontos extremos de uma escala, a qual a ficção científica percorre por inteiro. Existem no interior do que se pode considerar como ficção científica literaturas substancialmente distintas umas das outras, mas que assim podem ser denominadas pelo “uso consciente de um determinado repertório de imagens e temas”. (TAVARES, 1992, p.16).

Neste sentido, a obra de Bioy Casares extrapola a sua própria condição de ficção científica, pois é inegável a importância do escritor argentino nos marcos da literatura latino-americana. Muito mais que uma mera ficção científica, o texto formalmente simples, mas que trabalha conceitos sofisticados, movimentando diferentes planos do real, formando um verdadeiro caleidoscópio. A trama lúdica dessa novela pode ser considerada um dos primeiros textos que tratam da realidade virtual.

Numa entrevista à revista *La Máquina del Tiempo*, conduzida pelo jornalista Tomas Barna, o próprio Bioy Casares mostra o seu descontentamento a respeito desta classificação e dá o seu parecer a respeito:

Yo creo que lo entendemos nosotros por literatura fantástica corresponde a lo que es mi obra, o si no a algo que no mi gusta nada, que es la ciencia-ficción. Cuando leo libros de ciencia-ficción generalmente me parecen malos o no me interesan. Y tengo la melancólica convicción de que se me ocurren historias de ciencia-ficción con bastante frecuencia (BARNA, 1997, p.8).

Esta declaração é emblemática; identifica a sua produção com o fantástico, logo em seguida questiona a possibilidade de que as suas obras tenham alguma coisa a ver com a ciência-ficção. O escritor não nega, entretanto, que muitas das suas criações – no caso aqui tratado, *La invención de Morel* – possuem elementos também condizentes com este gênero de literatura.

A definição de *fantástico* se enquadra na definição proposta por Todorov, na qual o sobrenatural existente na estória narrada deve ser aceita com certa hesitação e incerteza, diferentemente do gênero considerado maravilhoso em que o sobrenatural é aceito sem dúvida e hesitação (TODOROV, 1975).

Pois como se sabe, na ficção científica a ciência é apenas uma fonte de inspiração, e encontraremos em apenas uma minoria dos casos a presença de racionalizações científicas convincentes. O autor deste gênero de literatura tem a liberdade para imaginar os fenômenos mais extravagantes, sem se preocupar com as possibilidades reais.

Portanto, entre a literatura considerada de ficção científica e a fantástico existem pontos de semelhanças difíceis de serem separados. Um tema comum entre eles é o do outro eu, o do duplo, no qual justapõem o conhecido e o estranho. A literatura fantástica em todos os tempos foi fértil em histórias de indivíduos se deparando com o seu duplo, seja perante um sócio, ou a própria sombra, ou a própria imagem saindo espelho, sejam as várias versões de Guy de Maupassant (1850-1893), *A horla*; *O passeio da sombra* de Guillaume Apollinaire (1880-1918), *William Wilson* de Edgar Allan Poe, e outros. Podem ser também as narrativas fantásticas em que os personagens se vêem transformados em coisas estranhas, tais como *O médico e o monstro*, de R.L. Stevenson (1886) e *A metamorfose*, de Franz Kafka (1916).

Esse tema aparece também na ficção científica, explorando a mesma situação de semelhança e estranheza: o homem e o robô, o homem e o computador, o homem e os extraterrestres, assim como pode aparecer em forma de mutantes, isto é, os invasores silenciosos, os messias.

Na verdade, o próprio conceito de fantástico pode ser relativizado. A quem critica o caráter basicamente irrealista da ficção científica e da literatura fantástica em geral, por não corresponder à realidade do mundo em que vivemos, é necessário considerar que tal texto só pode ser considerado como texto, pois é apenas um produto verbal articulado pela mente humana.

Uma obra literária não está mais distante do mundo real do que um artigo do jornal, assim como uma fotografia não é mais nem menos real que uma pintura. “Tudo isso são signos, verbais ou visuais, combinados de acordo com determinados códigos; alguns deles nos evocam mais intensamente o mundo que experimentamos dia-a-dia, mas nem por isso existe uma hierarquia entre eles.” (TAVARES, 1992, p. 11).

O critério da verossimilhança não serve para analisar e julgar a ficção científica, o seu próprio nome foi por demais questionado tanto por cientistas quanto por literatos, porém o mais importante é a afirmação de que este gênero de narrativa está fortemente ligado à tecnologia e à tradição da narrativa fantástica, pois “o fantástico é um tipo de literatura presente em todos os povos e em qualquer época; o realismo literário é um fenômeno de séculos recentes”. (TAVARES, 1992, p.12).

A própria definição de novela gótica deve ser afastada de uma visão purista e mesmo relativizada, pois segundo essa visão a sua história foi curta e surgiu apenas como consequência da reação estética tida nos círculos cultos da Europa contra o racionalismo. Contudo, é possível outorgar-lhe uma definição mais ampla, de forma que cabe nela não só aquelas que ocorrem nos porões e criptas dos castelos, mas, sobretudo, as que têm lugar nos mais tenebrosos recantos do nosso cérebro. Desta forma, uma novela com perfil gótico pode ter ou não elementos sobrenaturais, se passar no interior de um castelo medieval ou no recinto não menos tenebroso de uma espaçonave, ou mesmo pode estar inserida num contexto do século XVII, XVIII, e mesmo no século XX.

O importante não é o emprego dos elementos do gênero gótico para a produção de forma técnica de determinados efeitos, mas a novela gótica se constrói à base de símbolos que emergem do interior de nossas mentes, da mesma forma que ocorrem nos nossos sonhos. Desta forma, as trevas são produtos da nossa própria escuridão, dos sentimentos de solidão, medo, desagrado ante o que nos rodeia.

O escritor, de hoje ou do passado, vive envolvido em dúvidas e mistérios a respeito da própria existência humana que anseia inutilmente responder. No entanto, quando se verifica a impossibilidade de obter alguma resposta a respeito, para não se submeter à mais triste sensação de abandono e solidão, submete-se à crença na existência de um outro mundo, um além. O fato da existência deste outro mundo que costuma corresponder, na literatura, a vampiros, fantasmas e o diabo, não é senão uma demonstração da crença na existência de um mundo melhor, pois se existe o diabo, também existe Deus e toda essa proteção que dele se supõe.

A substituição do demônio pelos extraterrestres, na modernidade, não modifica esta afirmação. A descoberta de outros mundos e, portanto, de outras culturas, e muitas vezes de seres superiores, tem a mesma conotação dos séculos anteriores. Da mesma forma que antes, o escritor, ou mesmo o leitor, mergulha no mundo sobrenatural para ser salvo por seres superiores do inóspito meio em que vive.

Portanto, é possível afirmar que os elementos sobrenaturais e de fantasia são inerentes ao gênero humano, que suas primeiras obras, sejam elas a *Odisséia* de Homero ou *A divina comédia* de Dante Alighieri, são estritamente fantásticas, da mesma forma que as suas crenças religiosas. A forma da narrativa pode ter sido alterada no decurso dos tempos, porém as motivações são as mesmas. Para o leitor, a principal motivação que o leva a mergulhar numa leitura é ausentar-se do seu mundo inóspito e aborrecido, mas para isso é necessário que a narrativa se desenvolva em ambientes desconhecidos; sejam estes em lugares e épocas

passadas, sejam em planetas desconhecidos, naves especiais, épocas futuras. Ademais, é importante que haja personagens cativantes, muito romantismo e a presença de perigos sempre iminentes.

Com todos estes elementos podemos afirmar com segurança que a literatura gótica não é um gênero que nasceu e morreu subitamente, nem um mesmo gênero do sobrenatural e da magia. A narrativa contida na *Odisséia* não era fantasia, pois para os povos da antiguidade os deuses eram reais, não personagens de ficção. Este elemento sobrenatural é uma característica de literatura que ultrapassa todo o transcurso da nossa história. Na literatura do século XVIII, ele se apresenta de uma forma, no futuro, por sua vez, será substituído por novas visões, de acordo com as nossas necessidades históricas, mas que mantêm sempre os objetivos acima assinalados.

Ao se referir a uma novela como gótica, portanto, refere-se àquela que, qualquer que seja a época em que tenha sido escrita, propõe uma viagem ao interior da mente humana, utilizando e colocando para fora os seus medos primitivos. Portanto, vemos que a denominada novela clássica do século XVIII não faz senão introduzir umas pequenas variações no mais velho tema da humanidade: o sobrenatural.

E este tema está presente em grande parte da literatura de ficção científica, formando com o seu acompanhante direto e dele subordinado o elemento catastrófico e trágico presente nos sonhos utópicos de certas modalidades da literatura moderna e contemporânea. Entre elas, as narrativas do criador do gênero da literatura de caráter futurista, o escritor inglês H.G. Wells, principalmente na novela já citada, *A ilha de Dr. Moreau*, que agrega todos os elementos aqui analisados como o denominado gênero de ficção científica: o seu caráter futurista, fantástico e utópico, sem deixar de lado o aspecto trágico e catastrófico da literatura gótica.

Desta mesma forma pode ser considerada a novela de Bioy Casares, *La invención de Morel*, na qual se fundem, de forma notável, elementos de ciência, ficção, algo de literatura policial e de suspense, à literatura fantástica. A sua própria invenção, cujo criador tenta relatar a seus amigos, mostra-se mortal e geradora de imagens virtuais, fato significativo na medida em que o livro foi escrito em 1940, muito tempo antes do próprio desenvolvimento da mídia eletrônica, evidenciando assim o seu caráter futurista.

2.4 O caráter utópico, gótico e de ficção científica da novela de Casares

Desde o início, a novela vai assumindo as mesmas cores de outros textos ficcionais de caráter utópico, gótico e de ficção científica, as quais comprovam as influências recebidas de obras escritas em épocas tão distintas. Entre elas, certas aparentes coincidências, que vão desde os nomes dos personagens até os locais onde desenvolvem as narrativas, comprovando desta forma que os autores mais recentes, entre eles, Bioy Casares e H. G. Wells, beberam nas fontes dos seus antecessores. Para começar, o nome de um dos personagens da novela de H. G. Wells, o do escritor Thomas Morus e o da novela de Bioy Casares, *La invención de Morel*, são por demais semelhantes para que sejam apenas meras coincidências. Tudo indica que os três nomes, Morus, Moreau e Morel são corruptelas de um mesmo nome, da mesma forma que a heroína fantasmagórica da novela é Faustine, uma inversão feminina de Fausto, do drama do escritor alemão Johann Wolfgang Goethe, *Fausto, uma tragédia*, cuja primeira parte foi publicada em 1773.

Outro elemento de identificação: todas elas se passam numa ilha americana abandonada, localizada no Pacífico. Referência obrigatória de textos quinhentistas, influenciados pela descoberta da América por Cristovão Colombo. A obra *A utopia*, de Thomas Morus, faz duras críticas à sociedade inglesa e européia, utilizando para isso uma ilha de nome Utopia, lugar esse em que a sabedoria e a felicidade do povo decorrem de um sistema social, legal e político perfeito, guiado pela razão. *A utopia* ocorre numa ilha americana localizada no Pacífico, assim como *A tempestade* de William Shakespeare, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *A ilha de Dr. Moreau* de H.G. Wells, e *La invención de Morel* de Bioy Casares.

Ademais, a forma como os personagens chegam a suas respectivas ilhas se dá de modo semelhante. Nas obras de Wells e de Daniel Defoe, a tempestade é o mecanismo que seus autores encontram para que seus principais protagonistas desembarcassem nas ilhas desconhecidas e misteriosas do Pacífico, onde vivenciam os seus dramas pessoais. No drama shakespeariano, o recurso encontrado também é uma tempestade; na novela de Bioy Casares, o desembarque na ilha não dá por este meio, no entanto, a fuga atabalhoada do narrador anônimo em direção a uma ilha também desconhecida do Pacífico e a precariedade da embarcação que o conduz até estas paragens fazem da sua viagem nada muito diferente.

A importância da ilha na ficção de Casares não se restringe a *La invención de Morel*, mas a novela *Plan de evasión*, escrita em 1945, também se localiza em uma ilha. Escrita logo em seguida a *La invención de Morel*, retoma o tema do homem isolado numa ilha perante uma realidade que não compreende e que o repugna, mas que de maneira ambígua também

igualmente o cativa. A novela relata a história de um personagem que foi enviado para a Guiana Francesa, para exercer o cargo de administrador de um arquipélago do qual faz parte uma ilha-prisão, a Ilha do Diabo. O arquipélago é controlado por um governador que parece louco, e toda a narração se passa num ambiente humano nebuloso, no qual predomina um medo estranho e cujos mistérios aos poucos vão tomando forma, mas os verdadeiros motivos de tudo nunca chegam a ser ditos, apenas se vislumbram.

A escolha da ilha nos dois textos não deixa de ter a influência notória dos autores citados, no entanto, a ilha é um espaço privilegiado tanto para a história narrativa de Bioy Casares quanto para Homero na *Odisséia*, e *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift. Em virtude disso, é importante equacionar outros motivos que demonstram ser a escolha da ilha necessária e até mesmo imprescindível.

A ilha pode ser vista como um espaço geograficamente isolado, no qual podem ocorrer situações particulares em desconexão com o que acontece de fato na totalidade do nosso mundo conhecido e diariamente desvendado. Desta forma, torna-se um espaço privilegiado para invenções e as transformações mais extravagantes e pertinentes, assim como é um espaço inóspito de aventuras, de expedições, de naufragos perdidos no meio de terríveis tempestades, como se pode perceber nas inúmeras literaturas que citamos na presente dissertação.

O romance de aventuras consiste, muitas vezes, numa peregrinação por ambientes desconhecidos, onde ocorrem as mais mirabolantes situações. Estas peripécias têm início com a *Odisséia* de Homero, a qual se inicia com as viagens marítimas e todas as turbulências delas decorrentes, tais como tempestades, furacões etc. Toda esta turbulência levará o aventureiro e seus comparsas (caso os tenha) a terras misteriosas, onde se dá prosseguimento, ou mesmo se iniciam, de fato, as mais variadas e escabrosas experiências humanas.

Neste espaço isolado, desconhecido da civilização, ao qual pertence o narrador e, em certa medida, o próprio leitor, a ficção fantástica pode traçar os seus limites, as fronteiras, as bordas, as margens. E isto ocorre, em especial, tanto na novela de Wells, *A ilha de Dr. Moreau*, quanto nas duas novelas de Bioy Casares, *La invención de Morel* e *Plan de evasión*. Todo o espaço fechado onde ocorrem as tramas é limitado pelo estranho e dali provém, possivelmente, o seu lado sinistro e escabroso e todo o seu mistério. Os laboratórios onde se realizam as terríveis experimentações são sempre espaços fechados, carregados por uma atmosfera asfixiante, herdada de Edgar Allan Poe, ou de Guy de Maupassant (ROSA, 2003, p.12).

Os espaços onde as ficções baseadas nos inventos se desenvolvem são variados, porém podem ser limitados em duas condições fundamentais: os espaços siderais, nos quais ocorrem

as grandes viagens ao desconhecido, como as viagens extraterrestres da literatura de Júlio Verne, e os espaços limitados, da literatura de Bioy Casares, Wells e outros. O desejo de ir mais à frente dos primeiros deu lugar aos espaços fechados e limitados dos últimos.

A ficção fantástica privilegia o espaço fechado, onde condensa a ficção extrema, decorado por velhas mansões, ruínas de castelos medievais etc. No fundo, o que lhes interessa é um espaço fechado onde possam concentrar a exaltação do insólito, pois é neste ambiente que ocorre a estranha aliança entre o doméstico e o insólito, entre o espaço privado e o público. Este elemento do insólito está diretamente relacionado com a literatura gótica.

O medo e o anseio pela morte são temas centrais nessas narrativas, cujos enredos oscilam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural. A visão sinistra da natureza está diretamente relacionada com a concepção medieval sobre o seu caráter, segundo a qual esta conteria os germes do demonismo, e de onde partiriam os grandes flagelos que dizimavam grande parte da humanidade medieval. A natureza conteria, portanto, os germes do demonismo, enquanto a razão é apresentada como divina, capaz de se opor as estas forças demoníacas.

Em grande parte da literatura gótica e de outros gêneros por ela influenciados, a relação sempre conflituosa entre homem e a natureza, entre as forças divinas e as forças da natureza se apresenta de alguma forma. É o que podemos perceber numa leve e superficial análise da obra *Fausto*, de Goethe, na qual Mefistófeles mergulha a sociedade do médico Dr. Fausto numa epidemia, com o objetivo de pressionar o médico aos seus ditames; desiludido com os poderes da razão humana, Fausto vende a sua alma ao diabo. NA *tempestade*, de Shakespeare, que por sinal não é gótico, mas renascentista e sofre ainda a influência do momento histórico que o antecede, o principal personagem é um mago que domina a natureza. A própria tempestade, que trouxe para perto de si, para a ilha, os seus antigos amigos e desafetos, foi por ele provocada, utilizando para isso os poderes de um espírito de nome Ariel. Contudo, o mais emblemático deste drama shakespeareano é a forma pela qual o mago obteve os seus poderes: a razão desenvolvida graças à leitura dos livros de sua imensa biblioteca.

O mago Próspero submete as forças malignas da natureza, representada pela bruxa Sycorax, e escraviza o filho da mesma, o monstro Caleban, que é inspirado na idéia do índio antropófago da América e provém de canibal, que, por sua vez, é proveniente do nome do índio caribenho. Neste sentido, o personagem Caleban encarna as forças malignas da natureza, Próspero, as forças divinas. Nos dois dramas, *Fausto* e *A tempestade*, o conflito entre o mundo demoníaco da natureza e a razão como elemento do divino torna-se patente.

Em virtude desta visão mística, na qual a natureza representa as forças malignas, freqüentemente, a sua descrição nos romances góticos se reveste de certo terror, com ênfase adjetival que torna o cenário grandioso e intimidante: vastas paisagens, montanhas, abismos vulcões, tempestades, mares revoltos, cachoeiras trovejantes, florestas escuras, repletas de bandoleiros sanguinolentos à espreita de indefesas heroínas, que são perseguidas e protegidas por seus respectivos amantes.

Às descrições sinistras da arquitetura no interior da literatura gótica seguem-se as descrições do que ocorre no seu exterior; ambas revestem-se freqüentemente de certo terror, através de exposições intimidantes de vastas paisagens, escuras e sinistras, vulcões e tempestades, ou de arquiteturas em ruínas e carregadas de mistérios horripilantes.

A natureza e a arquitetura descrita na novela de Casares se apresentam da mesma forma. Em relação à natureza, o narrador a descreve com requintes de detalhes, instigando o leitor a levantar possíveis conjecturas, todas mágicas e mesmo fantasmagóricas. O narrador percebe o seu lado estranho: a ilha é dominada por uma natureza alterada por duplicações, uma natureza que duplica dois sóis, duas luas, que coloca lado a lado o verão e a primavera, encrespa as árvores ou lhes oferece o vivo frescor da vegetação rasteira, de forma tal que o narrador tentará encontrar explicações a respeito. Conjecturas essas que serão, no decurso da narrativa, descartadas e os verdadeiros motivos de tal fenômeno devidamente esclarecidos.

Como falamos acima, o romance gótico capta imagens de uma arquitetura decadente, que, devidamente adaptadas, reaparecerão no romance histórico posterior. Alguns exemplos recorrentes dessas imagens são: os mosteiros decadentes habitados por padres maléficos, os castelos sinistros onde aristocratas também tirânicos vivem isolados da sociedade como um todo.

Este tipo de arquitetura se desdobra em outras, correspondendo a ruínas de arquiteturas de outros tempos e assemelha-se às existentes na ilha de Morel. Na parte alta da ilha, encontram-se estranhas construções de ordem misteriosamente cerimonial: a construção de pedra denominada museu, a piscina e a capela. As construções como o Museu, a biblioteca e o salão de baile se apresentam em estado lastimável; verdadeiras ruínas poeirentas que, junto com a piscina, a qual o narrador descreve com grande rejeição e asco, se encontram em inteiro abandono. Abandono este que incita o observador a profaná-los com a sugestiva presença de seres fantasmáticos e misteriosos.

Dentro desses cenários, é possível que as portas se fechem misteriosamente e as velas se apaguem com uma súbita rajada de vento, ao se caminhar por corredores escuros. Enquanto

isso, personagens se locomovem através de passagens secretas ou se escondem em recintos úmidos e subterrâneos.

E isso ocorre de forma extensiva na novela. Basta citar, entre os muitos arranjos, a proliferação de duplos que ocorre de forma misteriosa nos intrincados corredores e salões do Museu. Depois de percorrer os incontáveis compartimentos do Museu, o narrador depara-se com uma sala pequena que possui “un biombo de espejos que tiene veinte hojas, o más” (IM, p. 27); no subsolo, o narrador entra numa sala poliédrica “[...] parecida a unos refugios contra bombardeos” que ele teve a oportunidade de conhecer em filmes sobre guerra alguns anos antes. No seu interior, depara com o “repetirse, como en espejos, ocho veces la misma cámara”. Depois escuta, ao seu redor, “muchos pasos”, terrivelmente claros, “arriba, abajo, caminando por el museo. Adelanté un poco más, se apagaron los ruidos [...] Temi una invasión de fantasma” (IM, p. 30), afirma enquanto sai daquele misterioso local. Mais tarde, o narrador desce novamente ao porão e escuta os mesmos passos. Elementos do fantástico, elementos do conto gótico que entranham as profundezas de uma narrativa misteriosa, típica de um conto policial e drama amoroso.

O narrador se encontra diante de uma contradição que afeta a verossimilhança da sua descrição, pela oposição entre as suas mesmas afirmações: de um lado, uma ilha deserta, solitária, e, logo depois, povoada de personagens que circulam tranqüilamente, com conhecimento do lugar, os quais voltam a repetir os mesmos gestos, as mesmas atitudes, gerando diversas hipóteses no narrador e perplexidade no leitor: São estas criaturas turistas? E como elas chegaram à ilha, já que a aproximação de um navio não foi vista pelo narrador?

Nas primeiras linhas da novela, tomamos conhecimento de que a ilha é habitada por estas estranhas criaturas que circulam em um espaço do qual o narrador está excluído e, sem saber, assiste a uma comédia ou um dramalhão com aparência de frivolidades, acentuadas pela aparência cômica de Faustine e do próprio Morel. Faustine é apresentada com aparência de cigana, representada por seus lenços, seus penteados. Morel, com sua calça branca e sapatos de duas cores – branco e amarelo – “la barba parece postiza” (IM, p.55). Estas criaturas tomam o chá no salão ou na piscina, alheios à situação a que estão submetidos. São pessoas sem destino, prefiguradas a repetir sempre os mesmos gestos e atitudes. Estes fatos deixam o narrador cada vez mais intrigado, como se vê na descrição que faz dessas pessoas:

Aquí viven los héroes del snobismo (o los pensionistas de un manicomio abandonado) [...]. Eso es verídico, no es una invención de mi rencor. Sacaron el fonógrafo que está en el cuarto verde [...], y, mujeres y hombres, sentados en bancos o en el pasto, conversaban en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles (IM, p.39).

Todas estas questões emaranham-se na novela de Casares e também nos intrincados romances da literatura gótica de outros tempos; da mesma forma que o seu antecessor, H. G. Wells, em sua obra *A ilha de Dr. Moreau*, na qual a descrição da natureza demoníaca é substituída pela criação artificial de homínídeos a partir de animais, verdadeiros monstros, metade homens, metade animais. Esta hominização somente é possível através de uma moral religiosa, que controla permanentemente as existências destas criaturas artificiais. No caso da falta deste controle, há o retorno gradual a sua condição de animal. E é o que ocorre no final da história, com a morte do inventor das criaturas, o Dr. Moreau e seu subordinado.

A trama é uma crítica mordaz à sociedade do seu tempo e à ciência, cuja paixão pelo conhecimento e desenvolvimento leva o cientista a uma profunda frieza e crueldade, com que reveste as pesquisas, no caso, a dissecação de animais vivos, além da própria inconseqüência de sua descoberta.

Com a apresentação da dissecação de seres vivos, a novela de Wells busca de alguma forma refletir as preocupações científicas de sua época. Neste caso a conhecida teoria da evolução, de Darwin. A Teoria da Evolução das Espécies surgiu no final do século XIX, e esteve de alguma forma presente nas romances dos dois autores; contudo, não de forma direta, pois, apesar da amizade com Henry Huxley, e dos pressupostos da Teoria de Evolução, o processo evolutivo do Dr. Moreau era resultado do processo de vivissecção de animais ainda vivos; prática essa muito utilizada nas pesquisas científicas da época e que ainda é utilizada nos centros científicos do nosso tempo. No texto de Wells, Dr. Moreau é um brilhante geneticista em busca da evolução, quando um naufrago descobre o seu laboratório em sua ilha, cujos experimentos transformavam animais em bestas humanóides. Enquanto Moreau e seu assistente seguem em busca da criação da forma de vida perfeita, começa uma rebelião entre as feras que ameaça não só a ilha, mas toda a humanidade!

A história mostra aspectos interessantes da natureza humana. De um lado, Moreau, que se isolou do mundo para dar vazão ao seu potencial criador e investigativo, e o fez com um ímpeto invejável; de outro, as suas criaturas, que mantêm suas características inatas graças à doutrina rígida que devem seguir. Esta doutrina foi imposta por Moreau, tendo como eixo o fato dele próprio ser tratado como um Deus.

As romances de Casares tampouco mencionam diretamente a Teoria de Darwin, porém, o desejo expresso pelo narrador anônimo de escrever um texto evocando a Teoria de Malthus, como forma de limitar a reprodução humana, sobre a base do restabelecimento do equilíbrio natural, mostra certa identificação com a Teoria da Evolução de Darwin.

Esta teoria surgiu no final do século XIX, desenvolvida pelo demógrafo inglês Tomas Malthus. Frente ao perigo de uma explosão demográfica, Malthus defendia medidas restritivas de grande impacto social, entre elas, a limitação de filhos entre as populações mais pobres, a elevação do preço das mercadorias e a redução de salários, a forma de pressionar os mais pobres a ter uma prole menos numerosa.

A associação da Teoria de Malthus com a Teoria da Evolução de Darwin é feita por Nicolas Rosa, no ensaio denominado *Máquina y maquinismo en La invención de Morel* (2003). Segundo ele, não é possível “confirmar a leitura da obra de Malthus por Bioy Casares, mas de Darwin [...]” e dos empiristas ingleses, que “exerceram inquestionavelmente influências no autor”, além de oferecer-lhe os elementos de cientificidade para a sua narrativa ficcional, que estão presente na “a ficção fantasmática do século XIX e princípio do século XX”, com a presença do ‘bestial’, dos ‘mortos-vivos’, desde Poe até Wells, e da besta humana de Zola (ROSA, 2003, p. 08).

No mais, a narrativa de Wells deixa transparecer ainda a influência da visão demoníaca da natureza, na medida em que os animais são apresentados de uma forma profundamente negativa e até mesmo diabólica: o terror que eles transmitem ao leitor ultrapassa a descrição de cada uma das criaturas, que mantém não só os fenótipos dos animais dos quais elas procederam, mas também as suas atitudes e comportamentos.

Na novela de Bioy Casares, o narrador protagonista encontra a ilha habitada por criaturas criadas por Morel, que são, na verdade, verdadeiros monstros; da mesma forma que os hominídeos de Dr. Moreau, são monstros. Monstros morelianos, que metaforizam o enfrentamento entre a natureza simbolizada na ilha e a técnica que possibilita a existência destes animais. Na *ilha de Dr. Moreau*, os monstros são produzidos com uma intervenção direta da natureza; em *A tempestade*, de Shakespeare, o monstro é representado por Caleban, filho da bruxa Sycorax, que retém os poderes demoníacos da natureza; em *La invención de Morel* os monstros são frutos de uma máquina fantástica, capaz de produzir e reproduzir imagens virtuais que apenas “espelham” a realidade.

As criaturas de Dr. Moreau são monstros na medida em que o processo de hominização não se concretiza totalmente. Na tradição iconoclasta ocidental, a imagem figurativa era considerada uma perversão da realidade. Monstros também são os simulacros que Morel criou, entre os quais estava Faustine.

A situação do narrador protagonista em relação a estas estranhas criaturas é ambígua. No primeiro momento resta-lhe fugir do olhar dos outros, por se tratar de um foragido da justiça. Para isso resta-lhe esconder numa ilha isolada. Em seguida, surpreende-se ao ver a

ilha ocupada repentinamente por estes inoportunos visitantes. Temendo ser reconhecido, abandona o seu abrigo, e foge dos olhares dos mesmos. Nas águas do pântano onde se esconde vê as estranhas criaturas que habitam agora o “museu”.

De lá, percebe que pode observar atentamente os novos habitantes da ilha de uma posição oculta e supostamente protegida, com olhar de admiração e curiosidade sobre aquelas mesmas criaturas que tanto abomina. No entanto, a curiosidade anima o narrador e ele observa cada um dos novos habitantes da ilha. Um deles lhe chama a devida atenção. É uma jovem mulher, e seu nome, Faustine.

A partir de então, uma paixão avassaladora toma conta do narrador, que faz tudo para ser notado pela cigana, mas não é correspondido de forma alguma. Este tópico da observação também está presente na obra *A ilha de Dr. Moreau*, de H.G. Wells. Na obra de Wells, o narrador-protagonista, Prendrik observa insistentemente as criaturas da ilha, devido à estranheza atribuível a sua condição de monstros hominizados; da mesma forma, estes monstros observam insistentemente Prendrik. Durante seus passeios são caracterizados com olhar típico dos animais noturnos, por sua luminosidade, daí o seu caráter bestial. Em contraponto a esta intriga, o olhar unilateral de Faustine, assim, de certo modo opaco, denunciará no decurso da história a autêntica condição de imagem. A atração física do narrador é perceptível: ele quer vê-la, senti-la, apalpá-la, mas algo o impede; algo ligado à repetição dos seus gestos o paralisa e o detém. As palavras e as músicas que ouve são sempre as mesmas.

Notória a semelhança de Faustine com a boneca Olímpia do conto *O homem de areia* (2006), do escritor alemão E.T.A. Hoffmann. Neste conto, o personagem apaixonado, Nathaniel, rejeita as advertências dos amigos e se envolve cada vez mais com uma boneca, cujos movimentos cadenciados e repetitivos vão deixando patente a sua condição de autômato, a que deram corda tal e qual um relógio de seu tempo. O narrador protagonista da novela de Casares procede de forma similar, apesar das inúmeras vezes que tentara se aproximar de Faustine terem sido ineficazes. Ela passara por ele não só como não o tivesse visto, ouvido seus apelos, mas, sobretudo, como se “los oídos que tenia no sirvieran para oír, como si los los ojos no sirvieran para ver” (IM, p. 44). Mesmo depois que o enigma é revelado e o narrador tem a convicção de que Faustine não passa de um produto de uma máquina criada por seu rival, Morel, ele prefere sacrificar a sua vida para de alguma forma estar ao lado da sua amada.

O pacto no qual o narrador sacrifica sua vida tornando-se uma simples imagem virtual se identifica com a atitude do seu rival, Morel, que criou esta máquina tão monstruosa quanto

as imagens capazes de trocar a sua condição humana por uma simples imagem virtual, como a da sua própria amada. O preço desta transformação é a própria vida, daí o lado trágico da narrativa que a aproxima mais uma vez da literatura gótica.

Morel adianta-se às técnicas de seu tempo e cria uma máquina capaz de captar as imagens dos seus amigos e de reproduzi-las permanentemente, num eterno jogo de repetições. E a indagação de quem é mais real dentro do imaginário e quem é mais real dentro da ficção permanece inalterável. Faustine é a máquina perfeita, capaz de reproduzir sempre os mesmos gestos, as mesmas situações de sempre, da mesma forma que ocorre em toda rotina proveniente de qualquer ficção e do próprio processo de clonagem que ocorre na reprodução de imagens fotográficas.

Através da máquina de Morel, a tecnologia substitui os lugares pela própria imagem televisiva, desaparece a geografia em função dessa imagem, a fronteira já não é a fronteira, o local perde a sua referência. Como explica Paul Virílio,

Essa superexposição [das câmeras] atrai a nossa atenção na medida em que define a imagem de um mundo sem antípodas, sem faces ocultas, [...] onde o cinematismo propaga a última aparência de urbanismo, a última imagem de um urbanismo sem urbanidade em que o tato e o contato cedem lugar ao impacto visual (VIRÍLIO, 1993, p.14).

O apreço pela natureza ou mesmo o seu poder não desaparece na ilha de Morel. Apesar da existência de uma máquina criada para a produção e reprodução das imagens virtuais de alguns hóspedes da ilha, quem de fato liga a máquina é a própria natureza, através das marés que ocorrem periodicamente na pequena ilha do Pacífico. Essas marés são fontes de energia natural capaz de produzir imagens, imagens que replicam a realidade e que desbaratam a relação entre o real e o imaginário. É a forma que Casares encontra para deixar algum rastro da força da natureza na fantástica ilha submetida ao trágico processo de virtualização da imagem.

Entretanto, se a própria natureza é encarregada de ligar a máquina reprodutora do real, de Morel, substituindo qualquer intervenção humana, ela também sofre as conseqüências do seu funcionamento. E como não poderia deixar de ser, o funcionamento da máquina de Morel deixa atrás de si um rastro de destruição inigualável, representado por uma natureza degradada, a respeito de causas que o narrador busca lançar conjecturas:

[...] los árboles están enfermos; tiene las copas secas, los troncos vigorosamente brotados. Encuentro dos explicaciones: o bien que las yerbas estén sacando las raíces de los árboles del suelo o bien que las raíces de los árboles hayan alcanzado la piedra (IM, p. 24).

Como obra de seu tempo, a novela evidencia o drama moderno inerente ao avanço tecnológico: a implacável destruição do meio ambiente nos últimos séculos.

Outro aspecto que deve ser abordado, nesta conclusão deste gênero de literatura, é a presença do gênio criador que submete as forças mais poderosas da natureza, e, se colocando nas funções atribuíveis somente a Deus, faz com que o filho rebelde seja punido com a perda da família, do amor e, por fim, da sanidade. Em todos estes textos se apresenta o velho conflito entre o desejo do homem tornar-se o próprio Deus criador, se rebelando contra o mesmo, seja criando a sua própria criatura, seja transformando-a, ou eternizando-a através de uma máquina, como no caso da *La invención Morel*. Entretanto, essa ousadia tem um preço. Ao criar a sua própria criatura, o criador é punido de alguma forma. A própria morte de Morel e do apaixonado narrador protagonista, através de uma terrível doença, reflete o trágico destino a que estão predestinados aqueles que ousam desafiar o Criador.

Esta terrível enfermidade pode ser associada à herança das grandes pestes medievais que dizimavam populações inteiras européias, como castigo pelas suas constantes desobediências às leis divinas. A descrição de uma doença é um quadro típico da novela do século XIX, seja ela a neurastenia, as desordens nervosas, seja um veneno, que acaba com a vida de Emma Bovary. Reminiscência da literatura gótica: um pecador deve ser punido. É verdade que a descrição do “sol negro” era e segue sendo um verdadeiro um “manancial” com que se nutre um bom narrador. Tanto o monstro de Dr. Frankenstein quanto o vampiro de Bram Stoker estão contaminados por este vírus.

Para terminar, as palavras de Morel retidas no seu manuscrito de páginas amarelas continham idéias reveladoras, que demonstram que o seu objetivo principal era a transformação da ilha numa sociedade utópica, com alguma semelhança com a ilha de Thomas Morus, na qual a idéia de justiça e igualdade dá lugar à busca da imortalidade:

[...] Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. [...]. Aquí estaremos eternamente [...] repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre [...] sus atributos (**IM**, p.95).

Esta é a visão da utopia moreliana, uma semana de vida dele e seus amigos que se repetirá para sempre, graças às precauções que tomou para que esta imortalidade fosse

garantida. Conforme ele mesmo afirma numa nota de rodapé, materiais escolhidos “son más incorruptibles que el Metro que está en Paris.” (**IM**, p. 115).

3 A REFLEXÃO METAFÍSICA E A NARRATIVA NA *INVENÇÃO DE MOREL*

O virtual possui uma plena realidade, enquanto virtual.

Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*.

A novela de Bioy Casares pode ser analisada sob diferentes enfoques. Como aventura do solitário, do naufrágio do presidiário, do fugitivo, o texto é uma réplica de outras aventuras do passado que abordam a utilização de algum instrumento misterioso e nos induzem a um futuro ainda desconhecido. A literatura gótica ou pré-romântica é a que leva a um grau extremo este elemento de ficcionalidade absoluta. Na extraordinária novela de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, escrita entre 1795 e 1796, os microscópios e os binóculos são apresentados como instrumentos que provocam a deformação da conduta humana. No conto de Hofmann, *O homem de areia*, a utilização de um binóculo pelo personagem Nathaniel o precipita em direção ao mundo dos arquétipos medievais, exteriorizados através das forças demoníacas que o condenam à loucura e ao suicídio no final do conto.

Junto a estes elementos góticos, utópicos e de ciência-ficção, percebe-se características de gênero amoroso e policial, com as quais se mantém o desfecho linear clássico deste tipo de literatura, isto é, com um começo, meio e fim bem delimitados. Coerentemente com este tipo de trama, os mistérios da ilha vão sendo pouco a pouco solucionados e as hipóteses formuladas, descartadas. A ilha deserta, na qual o narrador se esconde, imediatamente é povoada por estranhas criaturas e convertida em palco de um amor obstinado, numa paisagem filosófica ideal, onde é assentado o amor entregue a si mesmo, livre dos olhares do mundo, prisioneiro da própria paixão.

Além de uma simples aventura de cunho amoroso e de ficção científica, a obra de Casares é, no entanto, como todo texto de cunho fantástico, em que se sobrepõem aspectos da realidade e elementos da irrealidade, motivo de incertezas nunca solucionadas. Estas incertezas atingem na obra de Casares planos extremos que nos obrigam a inúmeras indagações.

Uma pergunta que inicialmente se faz é a seguinte: quem são os fantasmas que aparecem e desaparecem subitamente frente ao solitário e estropeado naufrago numa ilha deserta? Para respondê-la, algumas hipóteses são exaustivamente apresentadas pelo próprio

narrador no decurso da novela. A primeira hipótese recai sobre uma possível alucinação provocada por uma enfermidade, descrita pelo comerciante italiano logo no início da novela, conforme afirma o narrador: “Que yo tenga la famosa peste; sus efectos en la imaginación: la gente, la música, Faustine; en el cuerpo: tal vez las lesiones horribles, signos de la muerte, que los hechos posteriores no me dejan ver.” (IM, p.80).

Outra possibilidade: as imagens seriam fruto de alucinações provocadas pela longa exposição ao sol, ou mesmo almas descarnadas que transitam no espaço de onde viveram em épocas passadas, assim como o próprio narrador cogita tratar-se ele mesmo de uma alma condenada a viver num espaço sem poder estabelecer nenhum tipo de relação com as criaturas que circulam livremente na ilha. Os efeitos destas hipóteses geram uma indecisão do juízo a respeito do narrador por parte do próprio leitor: o narrador alucina, ou está na presença de entes que escapam à sua vontade?

Tudo indica que são apenas imagens virtuais de uma fantástica invenção, porém uma dúvida permanece: se a máquina é capaz de reproduzir todos os sentidos humanos, reproduz também os seus pensamentos? E se reproduz também os pensamentos das imagens, é possível considerá-las seres vivos? Indagações que serão devidamente focalizadas no tópico específico para esta discussão: “Museu e arquivo: morte e imortalidade na *invenção de Morel*”.

O que transparece no texto, porém, é uma discussão de caráter filosófico sobre a questão da eternidade, problema esse de grande importância para o autor em muitos dos seus relatos. As novelas *La invención de Morel* e *Plan de evasión* e muitos dos seus relatos posteriores tratam de experiências de laboratório onde se discute de alguma forma a questão da essência humana.

No interior desta preocupação metafísica está a questão da imortalidade. O desejo de sobrepor-se ao medo da morte faz com que o homem busque formas de alcançar a eternidade por meio de crenças que garantam a eternidade da alma, pois a existência da alma é “[...] uma segurança contra a destruição do ego, ‘uma enérgica negação do poder da morte’ [...], e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo” (FREUD, 1973, p.291).

Desde os primórdios da humanidade, a busca de explicação da nossa existência depende exclusivamente da narrativa mítica, na qual estão contidas a origem do mundo, as forças mágicas que o regem e a imortalidade pós-morte. E ela se manifesta através de inúmeras lendas, rituais religiosos etc. passados de boca em boca, de geração em geração. A narrativa mítica, os rituais religiosos têm como objetivo central tanto a superação das forças da natureza (elemento catártico) quanto certa garantia da imortalidade.

De outro lado, a própria narrativa em si resguarda certo sentido de eternidade. A narração implica memória, pois lembrar é contar para si mesmo uma história, ainda que em fragmentos, mas é preciso uma história. E a escrita trata-se, exatamente, da forma de eternizar esta história e é a forma mais intensa com a qual o autor anseia estender a sua vida além da própria existência. Esta estória pode ser apresentada de forma testemunhal, autobiográfica, ou mesmo de uma ficção, mas todas elas expõem, direta ou indiretamente, os conflitos pessoais do homem de sua época e a própria forma de perceber o mundo à sua volta. Em suma, a escrita, por si só, garante certa possibilidade da imortalidade, senão do seu autor, pelo menos das suas emoções, idéias e experiências vividas. E esta se manifesta pela retenção da memória num suporte determinado.

É uma possibilidade diminuta em relação ao velho sonho da imortalidade, proporcionado pela crença no divino das poções mágicas do mundo medieval que garantia a imortalidade, a lenda da Fonte da Juventude e outras mais, que fizeram florescer a imaginação e a credence do homem medieval.

A imortalidade, portanto, da alma, do corpo físico ainda não foi possível ou, pelo menos, garantida no presente momento; ela é uma possibilidade, porém, tanto no campo da escrita como registro quanto no campo temático da literatura. E a obra de Bioy Casares vai exatamente nesta direção, pois trata-se exatamente do modo como se pode perpetuar o que já não existe, e do que fazer com as imagens, fatos e vozes que persistem na memória.

A obra pode ser lida tanto como uma fábula de amor trágico quanto como uma ousada especulação sobre a relação entre o mundo real e o das imagens que foram gravadas e reproduzidas por uma máquina de um engenhoso criador. O texto deve ser visto, em termos gerais, como um discurso elaborado ou com propósito deliberado, análise que vale também para as mensagens não-alfabéticas, iconográficas, filmicas etc.

Por meio desta máquina, que se alimenta através de turbinas conectadas pelas marés, é capaz de reproduzir todos os sentidos juntos, sejam eles, visuais, olfativos e tácteis, Bioy Casares põe em jogo uma das hipóteses mais sugestivas de toda a ficção científica: a colocação, num mesmo espaço, de um objeto e sua imagem.

Este fato sugere a possibilidade das imagens serem constituídas apenas de sensações. Para isso, o autor faz uma descrição dos personagens espectrais projetados, para desembocar numa ousada reflexão sobre a realidade virtual e os simulacros, antecipando as preocupações de Jean Baudrillard e Paul Virílio, entre outros teóricos da imagem virtual, em torno das questões da imortalidade e da estética da desapareição do real que comportam tais teorias.

No prólogo a *La invención de Morel*, Jorge Luis Borges afirma que a novela existe como uma criação literária, um artifício verbal, na qual o poder do intelecto humano e da sua imaginação para criar novas realidades constitui a essência mesma desta obra grandiosa de Bioy Casares. Desde o ponto de vista da relação entre a teoria narrativa do fantástico, expressado por Borges no conhecido e importante prólogo, e sua execução artística na novela, é possível relacioná-la com uma dupla temática: uma metafísica e uma outra ligada exclusivamente à criação. O tema metafísico é a busca pela imortalidade humana. O tema da capacidade do homem para a criação se manifesta no interesse pela invenção e pelas atividades de duas personagens: o inventor da máquina e o narrador do diário.

Como os fios metafísicos e criativos estão estreitamente entrelaçados na estrutura narrativa, é difícil separá-los. Por exemplo, o impulso de criar um personagem pode vir de motivações metafísicas, ou seja, do medo da morte, da busca da imortalidade, muito bem analisados por Freud, na citação acima.

Simultaneamente, a temática da novela está relacionada à criatividade humana e à máquina de Morel, por perpetuar as imagens de uma semana de vida de alguns hóspedes da ilha; isto é, ao perpetuar o que já não existe, mostra o seu aspecto metalingüístico. A partir desta constatação, a atividade da máquina pode ser vista como o próprio simulacro da atividade do escritor, e a novela em si como a própria metáfora de narrar. Estes elementos, por si só, são sustentados à primeira leitura, mas fortemente consolidados pelas brilhantes palavras de Borges no seu prólogo acima mencionado.

Apresenta-se a seguir a análise proposta, dividida em quatro itens. No primeiro deles, analisa-se o inventor e a sua obra. No segundo, o espectador frente à obra, frente às sucessivas aparições e desaparecimentos das imagens, provavelmente imagens holográficas; no terceiro, a escrita como arquivo, e por fim, discorre-se sobre a condição do narrador anônimo e do editor anônimo que faz as suas notificações ao pé da página, e acerca de várias outras escritas e expressões sígnicas que aparecem no desenrolar da novela.

3.1 Morel e sua máquina: problemas do criador e a sua obra

No primeiro momento analisaremos a questão da criatividade, que pode ser interpretada como a relação entre o inventor e a sua máquina, entre autoria e a obra, pois a máquina de Morel existe principalmente como uma criação literária, um artifício verbal

proveniente do poder do intelecto humano e de sua imaginação criadora capaz de gerar uma nova realidade.

Como criador, Morel se coloca na situação dos grandes cientistas e inventores que tiveram a sua importância ampliada a partir do século XIX e se consolidou no último século, com o desenvolvimento da medicina, da física, dos meios de transporte e, principalmente, dos meios de informação e comunicação. Na novela de Bioy Casares, a invenção de Morel reflete os grandes avanços da comunicação e das informações que permearam o século XX. Porém, a sua invenção supera as grandes conquistas da época, na medida em que é capaz de reproduzir todos os sentidos juntos, sejam eles visuais, olfativos e tácteis, portanto, superior ao rádio, ao telefone, à televisão e ao próprio cinema.

Como inventor da máquina, considera-se um criador genial, igualando-se, em certo sentido, a Deus. Por meio da informação dada pela nota do editor ao pé de página, ficamos sabendo que Morel, além desta invenção, publicou uma monografia em que compara a criatividade humana à divina; tal e qual o seu amigo Claude, que elabora uma novela na qual discute o desacordo entre Deus e o homem, cujo êxito o faria imortal. Assim, Claude se vê também como rival do criador divino. Como escritor, também inventou a sua máquina da imortalidade ao trabalhar “[...] la hipótesis, en forma de novela y de cartilla teológica, de un desacuerdo entre Dios y el individuo: hipótesis que le parece eficaz para hacerlo inmortal y que no quiere interrumpir”. (IM, p.100).

Este desejo de superação de Deus relaciona-se com a mesma desconfiança exposta na literatura medieval e gótica do século XIX, em relação à máquina e o seu criador; desconfiança essa que reserva ao inventor uma rigorosa punição por parte da Divina Providência. No caso da novela de Casares, o trágico destino do inventor é por ele mesmo efetivado; de forma irônica, encarrega-se do seu próprio castigo. Assim, se identifica duplamente com a figura divina: ele é, simultaneamente, seu próprio criador e o seu próprio algoz.

Morel busca a sua imortalidade e a alcança de alguma forma. Para isso, usa dos recursos da virtualização mencionados por Pierre Lévy: a linguagem, a técnica e o pacto social. Através da linguagem, ultrapassa o “aqui e agora” e projeta a sua vida em torno de objetivos bem definidos: inventa uma máquina capaz de eternizar uma semana da vida dos amigos e da sua amada, Faustine (LEVY, 2003, p. 73). A virtualização tecnológica é representada pelo funcionamento da extraordinária máquina Morel. Esta reúne as qualidades intrínsecas das invenções da sua época, ligadas à informação e comunicação, cujos objetivos

centrais seriam os de suprir as ausências espaciais e temporais, conforme afirma Morel no seu relatório.

A repetição dos mesmos atos de um grupo de pessoas durante uma semana de vida na ilha, proporcionada pela máquina, constitui, de forma grotesca evidentemente, este terceiro processo de virtualização (LÉVY, 2003, p.77) No entanto, nada tem da subjetividade criadora, proposta por Pierre Lévy, mas, sobretudo, a homogeneização universalizante e massificante, visualizada na produção intelectual de Paul Virílio e Baudrillard. Na perspectiva de Baudrillard, as imagens da invenção de Morel, por reproduzirem todos os sentidos juntos e faltar-lhes exatamente a possibilidade de construir o seu próprio espaço, são simulacros.

Morel fotografa a vida e a conserva numa ilha deserta, na qual o fluxo e o defluxo das marés asseguram o pleno funcionamento da sua invenção. O seu gênio erige um monumento, um Museu, formado por alguns homens e mulheres para lhe servir eternamente, perpetuando suas mesmas vozes, os mesmos gestos, os seus mesmos odores, em um simulacro, onde a única imortalidade possível é a das imagens no celulóide. É o que afirma Morel em seu relatório:

Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados (IM, p.99).

Em suma, Morel reteve todos os utensílios da humanidade e os encerrou num imenso sarcófago, reproduzindo incansável dos mesmos gestos, mero simulacro que recria a precária realidade do mundo. No decurso da narrativa torna-se claro que os veranistas são imagens fotográficas, ou melhor, hologramas tridimensionais.

A tecnologia é figurada como um artefato capaz de dar fim ao/ matar o indivíduo, e logo ressuscitá-lo artificialmente e eternizá-lo no seu arquivo de simulacros. Em nome de sua fantasia sentimental de estar junto eternamente da mulher que o despreza, Morel faz com que Faustine e seus amigos morram, e ele morre com eles.

Esta projeção não só estende aos amigos de Faustine, mas também ao Museu, à Capela, à piscina, e à vegetação da ilha como um todo. Na verdade, a projeção é um simulacro da realidade que ameaça as noções mesmo de “identidade” e “realidade” do narrador. E isso ocorre claramente quando Morel sugere que o arquivo guarda um paralelismo com o destino dos homens, questionando assim o próprio conceito de realidade (IM, p.108).

Decifrar o enigma em que está construída a narrativa é destruir o seu labirinto, seguindo-o passo a passo, e descobrir e advertir-se de tudo o que a civilização tecnológica

propiciou a Morel, o construtor dos edifícios – a Igreja, o Museu e a piscina –, um precursor da eternidade. Inventando a imortalidade das imagens mediante um artifício muito semelhante ao cinema, não obstante mais complexo e perfeito, na medida em que apreende além das imagens todos os sentidos nelas presentes, Morel devolve ao corpo uma realidade que aparecerá indefinidamente em um reflexo de espelhos.

Busca da imortalidade, sustentáculo e eixo da novela em questão. Esta busca vai ao encontro dos postulados que norteiam a literatura do escritor e também autor do famoso prólogo desta novela, Jorge Luis Borges. Para Borges (2005), o homem se torna imortal apenas através da escrita, da literatura, como se vê no conto *El inmortal*. Neste conto, o autor descreve a busca frenética de um tribuno romano pela Cidade dos Imortais, devido à existência de um rio cujas águas davam a imortalidade a quem delas bebesse. Na cidade dos Imortais, se encontra com os Trogloditas, homens sem emoções que transitam pela cidade. Ao final, um dos trogloditas era o próprio Homero, que deixara de praticar sua língua e se tornara imortal. A ilação do conto borgeano é uma paródia do culto dos deuses e da busca da imortalidade pela literatura (LIMA, 2003, p.243).

Morel aprisionou as imagens de seus amigos na sua invenção como se fossem nos espelhos e os condicionou às ações repetitivas, da mesma forma que a rotina da produção industrial. Assim com os demais amigos, Faustine repete diariamente as mesmas ações, perdendo a singularidade. É observada sem observar, é vítima de um crime arditamente arquitetado. Assassinato que “vitimou” o próprio assassino, pois Morel também se deixou ser engolido por sua própria invenção, do mesmo modo que Dr. Moreau, antecedente direto de Morel, que termina assassinado e devorado por suas monstruosas criações geneticamente modificadas.

Com a máquina, Morel consegue alcançar sua própria forma de eternidade, porquanto a considera como um sistema de reprodução de vida, ainda que mecânico e artificial. Por meio dela, espera alcançar um paraíso eterno em que poderia viver ao lado de Faustine, mas sabe que a vida não se cria do nada, o que se pode fazer é fabricar reproduções miméticas da vida, isto é, as suas imagens são o que chamamos imitações da vida, nos afazeres cotidianos. Como artista, ele se encontra realizado e até compara a sua obra a outras formas de arte, identificando as imagens projetadas como os sons musicais de um disco fonográfico, ou como atores de uma película cinematográfica.

O inventor conseguiu, mediante sua invenção, uma imagem holográfica perfeita que engana os sentidos, pois estes são conservados na imagem; enquanto seus corpos são

calcinados pelo obturador da câmera, neste estranho holocausto que se apresenta também paradoxalmente como um ritual de imortalidade.

Em todas estas digressões se pode reafirmar o caráter metalingüístico da novela. A invenção de Morel funciona como a metáfora do ato de narrar, como simulacro da atividade do escritor ou de um diretor cinematográfico. Entretanto, é necessário deixar claro em que situação esta metáfora funciona: a semana registrada pela máquina seria um fragmento da vida, repetindo-se de forma realista e infinita, como numa fita cinematográfica. No entanto, não poderia ser considerada ainda uma narrativa, na medida em que não há a construção de uma trama, apenas a exposição exaustiva de uma semana de vida das imagens em seus momentos de intimidade, em seus momentos mais insignificantes.

Impossível não pensar no fastio de quem assiste à projeção de um filme com estas características, pois falta a este bombardeio de imagens uma trama que possa ser objeto de interesse de um receptor qualquer. A *mimesis*, como é chamada, não é simplesmente a reprodução de algo previamente dado, não é a imitação da realidade, não é algo passivo, mas um processo que possui a sua lógica interna e que não faz prova de verdade, mas de verossimilhança. Aristóteles define a *mimesis* como a arte da construção da ilusão referencial, na qual se coloca lado a lado com a realidade abolida do texto realidade copiada. Ademais, pressupõe a existência de um criador (autor) capaz de construir um mundo imaginário através de dados selecionados da própria realidade, e de um espectador (leitor) disposto a usufruí-lo.

Essas imagens tampouco fazem parte de um documentário, pois mesmo nele há a exigência de seleções de imagens que possam, de alguma forma, seduzir o espectador. Ali também prevalece a relação entre criador e receptor, pressupõe-se a existência de uma linguagem e, sobretudo, de uma intenção, como afirma Susan Sontag em um dos seus textos: “Fotografar é compor (por sujeito vivo, posar), e o desejo de arrumar os elementos da fotografia não desapareceu porque o tema esteve imobilizado ou imóvel”. (SONTAG, 2003, p. 65).

As imagens reproduzidas pela máquina de Morel apenas assemelham-se aos reflexos produzidos no espelho, são apenas imagens. Elas não constituem por si só uma linguagem, mas são imagens congeladas, guardadas em forma de arquivo ou de álbum, de momentos preciosos que o seu criador queria deixar para a posteridade. Ele próprio afirma isso no seu relatório, no qual explicita o seu diabólico plano, pelo menos antes de perceber a possibilidade de que as imagens retidas possam levar consigo as suas respectivas almas:

Pensaba [...] tomar escenas de nuestra vida: una tarde com Faustine, ratos de conversaciones com ustedes; hubiera compuesto así um álbum de presencias muy durables y nítidas, que sería un legado de unos momentos a otros, grato para los hijos, los amigos y las generaciones, que vivan otras costumbres (IM, p.106).

Ao cinema só foi possível se transformar em veículo de uma narrativa (ficcional ou documental) quando se constituiu como linguagem. A simples possibilidade da exposição de imagens com ilusão de movimentos não a estabelece. A linguagem exige uma clareza na qual se possa passar uma mensagem; a linguagem cinematográfica, por exemplo, começa pelo plano, sendo este determinado pela distância da câmera daquilo que está sendo filmado. Um plano pode ser próximo, muito próximo, ou pode ser distante, muito distante. O espectador quase não se dá conta, mas essas diferentes distâncias é que fazem evoluir a história que está sendo contada. O movimento é fundamental: sem a sucessão rítmica das imagens, onde o movimento coordenado se baseia na montagem destes planos previamente selecionados, não teríamos o fenômeno chamado cinema. Como afirma Pasolini, os fatos filmados em plano-sequência, só irão adquirir significados, quando se selecionarem os momentos mais significativos (PASOLINI, 1985, p.71).

Nesse sentido, a montagem significa morte em relação à vida representada pelo plano-sequência, da mesma forma que deve ocorrer com qualquer texto narrativo biográfico, pois a biografia só possível como um pequeno recorte da existência do narrador. Somente a morte a estabiliza e dá um contorno absoluto ao autor, no caso da obra ora descrita.

As primeiras exibições de imagens em movimento, isto é, do que hoje chamamos hoje de cinema, por Georges Méliès no dia 28 de dezembro de 1889, em Paris, emocionou o público, mas não constituíam ainda uma linguagem. Eram apenas uns filmes curtos, realizados com a câmera parada, em preto e branco e sem som; portanto, não podia haver dúvida, não se tratava da realidade. Só podia ser uma ilusão; essa ilusão de verdade, que se chama de impressão de realidade, foi a base do grande sucesso do cinema, porém sua capacidade de se constituir como linguagem demorou ainda algum tempo. Da mesma forma, as imagens da invenção de Morel se assemelham às exibidas em Paris por George Méliès, logo não constituem ainda uma linguagem que possa ser o veículo de uma narrativa (ficcional ou mesmo documental).

Pierre Lévy discute o processo de virtualização, e em especial a linguagem, a partir do trívio dos signos que constituía a base do ensino liberal da Antiguidade e da Idade Média. O trívio compreende a gramática, a dialética e a retórica. A gramática corresponde à articulação interna da língua; por conseguinte, é a arte de compor pequenas unidades significantes (frases,

discursos). No cinema, a gramática é composta dos diferentes planos existentes, dos ângulos, cortes, montagem etc. A dialética é o estabelecimento de reciprocidade entre os interlocutores, a conexão do sistema de signos com o mundo objetivo e com os interlocutores; e a retórica designa a arte de agir sobre os outros e o mundo, com o auxílio dos signos. No estágio da retórica “não se trata mais de representar o estado das coisas, mas igualmente de transformá-lo; ou seja, em termos rigorosos, um mundo virtual: o da arte, da ficção, da cultura, do universo mental humano”. (LÉVY, 2003, p.82).

Este trívio envolve quase sempre outros processos que não a linguagem e, como vimos, se aplica em sua plenitude tanto à linguagem escrita quanto à visual, proporcionada pelo cinema.

Por não constituir uma linguagem, as imagens da invenção de Morel não constituem, portanto, uma narrativa. Quando, então, a máquina de Morel pode se apresentar como alegoria do ato de narrar? Para responder a esta pergunta é necessário reafirmar a condição de que a ficção não depende apenas do autor, mas também do receptor, que a toma para si e a reconstrói segundo o seu interesse e necessidades.

Para Roland Barthes, o texto é criado, de fato, pelo leitor que se envolve com ele e o põe a atuar. Barthes usa a metáfora da música para esclarecer o seu ponto de vista: o texto seria a pauta a que o instrumentista (o leitor) dá vida (HEARTHNEY, 2002, p.10).

É o leitor (ou o receptor) dos contos de Borges. Para ele, nem tudo é ficção, mas pode ser tratado como tal; como acontece com o personagem do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, quando a simples leitura de um artigo de uma enciclopédia britânica foi suficiente para fazê-lo mergulhar no mundo imaginário de *Tlön*.

Esta é a visão do leitor borgeano que faz da leitura uma forma de existência, na medida em que a leitura, na sua opinião, “[...] é ao mesmo tempo a construção de um universo e um refúgio diante da hostilidade do mundo”. (PIGLIA, 2006, p.29).

Segundo Borges, a vida não tem sentido e não contém nada a ser conservado. É somente na escritura que se luta contra o caos da existência e dá-lhe um sentido de ordem. A *mimesis* é vista como a perenização da ação humana fortuita, assim como da aniquilação do horror da realidade. Por causa da aridez do mundo, o mergulho no mundo da ficção, tocando apenas de leve o universo da realidade. Em virtude disso, sua literatura contém uma queda em abismo: a perspectiva infinita de textos que remetem a outros textos, e assim indefinidamente. Sua concepção de labirintos, espelhos etc. representa a multiplicidade de caminhos humanos, e o mundo é visto como simulacro, por isso não podemos decifrá-lo. Sendo assim, o homem também é um simulacro, pois repete os mesmos atos mecanicamente há séculos.

A partir deste conceito há como descobrir a forma pela qual a máquina de Morel pode ser associada ao ato de narrar. No primeiro momento, a máquina apenas projeta espectros, da mesma forma que o espelho reflete suas imagens. Não há aqui absolutamente um processo mimético, apenas reduplicações de imagens; e Morel pode ser considerado apenas como um inventor de uma máquina. Contudo, quando este inventor se afasta da sua máquina e a observa a certa distância, vai mergulhando num mundo imaginário de soluções mágicas que tornam o impossível possível. Transforma-se naquele leitor “[...] obstinado que perde a razão porque não quer capitular em sua tentativa [...]” (PIGLIA, 2006, p.23) de perpetuar uma vida ao lado de Faustine, mesmo que para isso tenha que se transformar numa simples imagem.

Neste caso podemos falar da *mimesis* como desejo: Morel constrói sua máquina e se dispõe a interromper o movimento das coisas e das pessoas. Fixa imagens e situações de vida que o invento reproduzirá, imune às alterações da história, num tempo cíclico e imutável que não pertence aos homens, pois o tempo humano é contínuo e pleno. Em seu gesto demiúrgico, Morel recria o mundo e, com ele, o tempo absoluto, adequando-o ao desejo que sente por Faustine. Demoníaco, como Mefistófeles no *Fausto* de Goethe, oferece aos seus amigos uma vida eterna e de prazeres, em troca da alma que viverá nas imagens.

Em outras palavras, Morel cria uma máquina que possa preencher o vazio da sua existência e concretizar os sonhos que a realidade dos fatos não lhe permite. Com isso confirma também a função da narrativa ficcional, de acordo com as palavras de Luis Costa Lima (1981) em seu ensaio *Representação social e mimesis*. Segundo ele, pela prática da *mimesis*, a linguagem perde sua identidade habitual, pois não se diz algo de implicações imediatas sobre o mundo, “[...] fala-se ou escreve para animar fantasmas, que não são meras projeções de seu eu empírico”. (LIMA, 1981, p. 16).

De fato, do ponto de vista do produtor, o próprio da *mimesis* consiste em fingir-se outro, através de um uso especial da linguagem, experimentar-se como o outro, ou ainda usar a linguagem não como meio de informação, mas como instrumento da realização dos seus sonhos mais impossíveis (LIMA, 1981).

O homem não se contenta com o que é, parece que é um privilégio de nossa espécie e que desde os tempos memoráveis, os representantes desta têm procedido como se fossem movidos pela necessidade de modificar ao menos seu aspecto externo, e, assim, de algum modo, maquilar o que receberam de nascença (LEIRIS, 1980, p.7 apud LIMA, 1981, p.16).

Com outras palavras, o próprio Freud (1973) percebe o caráter compensador da *mimesis*, no seu artigo *Das Unheimlich*:

Não é, contudo, apenas este material ofensivo como é para a crítica do ego, que pode ser incorporado à idéia de um duplo. Há também todos os futuros, não cumpridos, mas possíveis, a que gostamos ainda de nos apegar por faltar, há todos os esforços do ego que circunstâncias externas aniquilaram e todos os nossos atos de vontades suprimidos, atos que nutrem em nós a ilusão de vontade livre (FREUD, 1973, p.294).

Assim, reafirma-se a função básica da arte: através da obra, o sujeito (o autor ou o leitor) descobre a possibilidade de ser outro, capacidade antes enrijecida pelos papéis sociais que o prendem a determinadas identidades cotidianas.

Da mesma forma, podemos analisar as imagens provenientes da máquina de Morel segundo a teoria de Pierre Lévy, quando analisa a virtualização a que está submetida a espécie humana no seu processo de hominização: a realização e a atualização. A realização não é uma criação, mas um latente, pois uma criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma forma. A atualização, por outro lado, aparece como uma solução a um problema que não estava contida num enunciado (LÉVY, 2003, p.16).

As imagens “filmadas” arbitrariamente pela máquina de Morel podem ter estas duas possibilidades de leitura, segundo o espectador que dela usufrui. Na realização, este apenas perceberia as imagens, sem a interlocução de umas com as outras; na atualização, a leitura iria além das simples imagens, ela seria re-elaborada a partir das subjetividades e da vontade do espectador. Logo, o leitor é o responsável pela atualização do texto, é ele que o interpreta e que dá sentido ao mesmo. Na verdade, todo texto é virtual, abstrato, independentemente de um suporte determinado; a realização do olhar é apenas hipotética, em primeira instância.

3.2 O espectador e a obra

O papel do espectador da obra analisada é a segunda manifestação do tema da criatividade humana. Sua atividade criadora também é dupla, tanto pelo uso da máquina para inventar a sua imortalidade, quanto pela elaboração do diário que, em parte, explica seu outro lado criativo.

Contudo, a relação com as imagens “projetadas” pela máquina de Morel exige do espectador uma atitude ativa e profundamente criativa, da mesma maneira que qualquer narrativa ficcional depende de um receptor ativo para completá-la como tal, pois a *mimesis* ficcional, como vimos, é comunicativa desde a sua estrutura.

Em suma, o significado do texto depende dos sentidos que o receptor deposita nela, portanto, o espaço do sentido não preexiste à leitura; somente ao percorrê-lo é que o atualizamos.

Ao interpretar, dar sentido ao texto, o leitor, aqui e agora, leva adiante essa cascata de atualização. Falo especificamente de atualização no que diz respeito à leitura, e não da realização, que seria uma seleção entre possibilidades preestabelecidas (LÉVY, 2003, p.35).

A leitura resolve de forma inventiva a leitura, considerando a nossa subjetividade. Das imagens da invenção de Morel que se repetem periodicamente nada teremos propriamente, além do suporte ou pretexto para o nosso espaço mental. Essas imagens pouco “[...] têm a ver com as intenções do autor nem com a semântica viva do texto, mas contribuem para criar, recriar e re-atualizar o mundo de significações que somos”. (LÉVY, 2003, p.37).

Essa posição é também defendida pelo criador da teoria de recepção, Hans Robert Jauss, e por muitos outros teóricos contemporâneos, que concebem a concretização de uma obra como a integração entre o texto e o leitor (ZILBERMANN, 1985, p.26).

Evidentemente, os seus princípios se referem à literatura, mas podem ser aplicados a qualquer campo da arte onde o processo mimético se apresenta. Dentro desta teoria, o que nos interessa é a abordagem da relação intrínseca entre autor, obra e receptor, que nos permite visualizar melhor em todos estes segmentos o caráter metalingüístico da novela. A experiência estética deve ser analisada a partir da sua origem, isto é, do momento em que a consciência produtora cria a sua obra até a sua absorção pela consciência receptora. Nela, este processo se faz em etapas bem definidas. Primeiramente se dá a compreensão da obra: o receptor se sente co-autor da mesma (*poiesis*), em seguida, a sua interpretação (*ästhesis*), e, por fim, a sua aplicação (*catharsis*) (ZILBERMANN, 1985, p.55).

Através da relação entre o fugitivo e a máquina de Morel, cabe distinguir estas etapas na obra analisada. Inicialmente, o fugitivo se comporta diante da máquina como um espectador frente a uma “fita cinematográfica”. De lá do pântano onde se esconde, observa o grupo de pessoas que habita agora o “museu”. Pela aparição inexplicável, supõe, no primeiro momento, que se trata apenas de uma simples ilusão, pois estava seguro de que “no ha llegado ningún barco, ningún aeroplano, ningún dirigible”. (IM, p.19). Em seguida, porém, afirma com mais convicção que não se trata de uma mera alucinação, mas de homens verdadeiros, tão verdadeiros como ele mesmo, mas que estão vestidos com roupas que já saíram de moda há algum tempo; mas o mais estranho de tudo é que “[...] bailan entre los pajonales de la colina, ricos em víboras” (IM, p.20).

O foragido tem medo e se mantém escondido daqueles que poderiam de alguma forma denunciá-lo à justiça, embora confesse em bom tom a fascinação que o envolve na observação daquela gente. Triste sina do foragido! O olhar clandestino, de mão única em virtude da sua condição de *voyeur*, possibilita-o manter-se na condição de foragido. “[...] miro con alguna fascinación, [...] hace tanto tiempo que no veo gente [...] a estos abominables intrusos” (IM, p.21). *Voyeur* o leitor, *voyeur* o narrador, duplamente *voyeur* o leitor (GREEN, 1983, p.220).

No primeiro momento, apenas fugia dos olhares inquisidores da polícia e de quem quer que fosse, por se tratar de um foragido da justiça; para isso restou-lhe esconder-se numa ilha abandonada do Pacífico. Mas, de lá, percebe que pode observar atentamente os novos habitantes da ilha de uma posição oculta e supostamente protegida; com admiração e curiosidade olha aquelas pessoas que tanto abomina.

Sensação de desconfiança, manifestação de solidão. Desconfiança, sentimento normal frente ao desconhecido. Solidão, condição indispensável de um espectador diante de uma obra. É o momento em que o leitor fixa os seus olhos nas linhas do livro e o espectador mergulha na escuridão da sala do cinema e esquece da realidade do dia, das suas dificuldades e das limitações inerentes ao ser humano. Atividade desinteressada, afirma Kant. Despragmatizada, reafirma o escritor mexicano Carlos Fuentes (1993 apud FERNANDES, 1999, p.5).

O caráter metafórico da novela se evidencia nestes detalhes iniciais. Prossegue a narrativa. A observação das estranhas criaturas tem o seu limite, o que obriga o foragido a afastar-se delas para dedicar-se à difícil tarefa de resguardar-se da observação de outrem, construindo guaridas ocultas nos matagais. Ademais, a luta pela sobrevivência toma grande parte da sua existência. “Mi situación es deplorable”, afirma o foragido frente a sua situação de vida, obrigado a viver numa caverna, de onde as marés altas o ameaçam permanentemente: “[...] vivi enfermo, dolorido, con fiebre [...], ocupadísimo en no morir de hambre” – queixa o narrador em uma das páginas do seu diário (IM, p.35).

A difícil luta pela sobrevivência e o cuidado para não ser reconhecido não esmorecem sua curiosidade, observa cada um dos habitantes da ilha. Uma mulher lhe chama a devida atenção, por sua extraordinária beleza e exotismo: é uma cigana e seu nome, Faustine. “Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza [...]; el pelo negro, el busto parece una de las bohemias o española de los cuadros más detestables” (IM, p.32).

O foragido está precavido, sabe que não pode contar com ninguém naquela ilha, porém a imagem da mulher lhe oferece uma dose a mais de esperança e intensifica cada vez mais a sua função de *voyeur*. Essa curiosidade inicial vai dando lugar a um interesse cada vez

maior, que o faz seguir dia e noite a cigana cuja indumentária antes lhe parecia ridícula. O narrador que não esperava passa a aguardar a presença de Faustine e, com isso, embora muito timidamente, há uma reversão do circuito: “[...] no espero nada [...], pero esa me ha dado esperanza”. (IM, p.33).

A partir de então, observa Faustine a todo pôr-do-sol e descobre assim que suas noites e seus dias esperam por essa hora. Embora sinta que “quizá un poco en broma, que si pudiera ser mirado un instante con ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias, y en los que están en su misma sangre”. (IM, p.33). Até que confessa em uma das páginas do seu diário: “Ahora la mujer del pañuelo me torna imprescindible”. (IM, p.40).

O aparecimento de Faustine incrementa mais ainda os registros do relato de suspense ou de aventura, associados aos de drama amoroso. Ao lado de uma estória fantástica e de suspense, surge um drama amoroso, no qual o fugitivo dá corpo a um dos aspectos mais importantes que é a possibilidade de ser visto pelo outro, pois somente será possível a concretização deste sentimento quando os dois puderem entrar em conexão.

E é, portanto, nesse momento que o foragido vai abandonando a sua discrição e o medo. A solidão e a presença de uma mulher bonita e exótica o farão mudar de opinião. A paixão fará com ele abandone sua precaução inicial e busque chamar a atenção dela a qualquer preço. Em outras palavras, o *voyeur* de antes se tornará exibicionista, apesar dos fracassos de seus intentos. Tenta uma aproximação, vacila: “Quizás esté preparando una estupidez irremediable [...] quizás me entregue a la policía” (IM, p.34) e continua a fazer as elucubrações: “[...] esa gente desaparecerá, tal vez he tenido alucinaciones”. (IM, p.36). Cria coragem e se coloca à sua frente. Inútil. Mistério que o fugitivo busca de toda forma solucionar. Do mistério, a exacerbação da paixão. O desejo de se mostrar não se concretiza. A mulher parece fingir não vê-lo. Desesperado, deixa de lado qualquer escrúpulo e irrompe bruscamente diante de Faustine. Ela finge não vê-lo. Roga, suplica. Em vão, toda aquela atitude rebate contra os ouvidos surdos e cegos de Faustine: “[...] fue como si si los oídos que tenia no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieron para ver” (IM, p.44).

E a trama vai tecendo os seus contornos como em qualquer narrativa ficcional. A paixão pela cigana Faustine, tão comum a outras estórias romanescas, afasta o foragido ainda mais da realidade da ilha. A presença física das imagens é tão forte que apaga todas as preocupações de suas misérias passadas e presentes. Esquece, portanto, das condições adversas que a ilha lhe oferece, da sua condição de fugitivo e do medo de ser capturado e executado.

A história vai tomando os contornos mais nítidos de um relato de suspense, de aventura e de fantástico, o espectador solitário vai se envolvendo, com toda a carga de sua subjetividade, nos mistérios e dramas das imagens. Em suma, o fugitivo solitário vai assumindo gradativamente o papel de co-autor da obra. É a fase da *poiesis*.

Os intrusos aparecem de repente frente aos olhos do fugitivo e suas aparições inesperadas põem em perigo a sua vida. Na verdade, nos olhos do foragido se desenrolam as imagens gravadas por Morel, e a sua memória de perseguido reflete seus movimentos interiores projetando-os, por sua vez, sobre os seres extraordinários que parecem desafiar a morte e que na realidade vivem em um verão alheio ao da ilha. É o verão da fotografia, da recordação, da memória mecânica. Com o tempo, a memória do foragido cede espaço para a lembrança de fantasmas: “No sé, todavía, si contaban, efectivamente cuentos de fantasmas, o si los fantasmas aparecieron en la frase para anunciar que había ocurrido algo extraño (mi aparición)” (IM, p.59).

Com o desenvolvimento da trama, o suspense, o mistério e as tensões alcançam o seu ponto culminante. Ocorre então a distensão, o que se dá somente na segunda fase da percepção estética – *Ästhesis*. O processo de percepção estética ultrapassa o estágio de simples conhecimento da trama, para chegar a sua interpretação. A certeza a respeito da realidade dos veranistas será pouco a pouco minada. Os fatos estranhos que ocorrem em torno deles dão motivos a dúvidas: por um lado, são capazes de surgir repentinamente, por outro, parecem não ouvir, nem ver, nem se dão conta da presença do fugitivo. Ademais, suas palavras e movimentos se repetem de maneira exata a cada oito dias. O foragido acumula provas que indicam que sua relação com eles é como entre seres de distintos planos.

Após a revelação de Morel acerca da sua invenção, o fugitivo se dá conta de que está diante de imagens. Tudo não passa de uma filmagem. Faustine já morreu! É um simples simulacro de alguém que viveu há algumas décadas atrás. Mistério revelado, distensão. Fase de distensão emocional, fase de superação do conhecimento, fase de interpretação. Narrativa em defluxo.

“Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simples objeto”. (IM, p. 119), exclama com certo alívio. E com a existência de um objeto artificial há possibilidade de distanciamento. Visão distanciada, prazer estético vivenciado, *ästhesis*.

A narrativa deslança para o seu fim. Nada de suspense. O foragido retoma a esperança de estabelecer contato com Faustine, seja fora da ilha, seja como simples imagem. Depois de analisar e compreender a forma de colocar a máquina em funcionamento, reflete sobre o seu sentido e sua implicação metafísica. Aventa, então, a possibilidade de que a

fantástica máquina de Morel possa não só imprimir imagens perfeitas, mas também retirar dos corpos moribundos suas almas. Ao pensar assim, se ocupa da invenção de si mesmo como personagem filmado. Após o domínio da máquina, projeta três invenções complementares: uma, para verificar se sentem e pensam as “imagens” da máquina de Morel; outra, para armazenar todos os pensamentos e sentimentos da vida de uma pessoa, e uma terceira, que permitirá que ele se grave dentro do mundo de Faustine, isto é, junto com as imagens de Morel.

Possibilidade de imortalidade, intensificação da sua fascinação pelas máquinas. Sabe, porém, que a imortalidade está fora do alcance dos seres humanos e que terá que abandonar sua identidade para obtê-la, contudo não teme a morte. Ele, como Morel, está convencido de que está criando uma nova realidade e já ascendeu à condição de ficção. Esta é a parte culminante da novela, na qual se percebe mais nitidamente o elemento catártico proposto por Jaus: o espectador na *catharsis* não apenas sente prazer, mas também é impelido à ação (ZILBERMANN, 1989, p.57). É o que ocorre claramente com o nosso herói. Inventa a si próprio como personagem filmado, invenção na qual inclui seus trabalhos como escritor, diretor e ator na produção de um filme. Analisa com cuidado a sua estrutura, forja seu próprio papel, cria cenas, ensaia constantemente o seu papel e, por fim, executa sua representação ante as câmaras cinematográficas. Inclui-se assim no “filme” da máquina de Morel, convertendo-se de espectador exterior e passivo em participante ativo e objeto. Ao final, se faz crítico desinteressado da sua obra; como Morel, goza do prazer estético de observar os resultados felizes de seus esforços criadores.

A partir deste momento, autor e receptor se vêm juntos, a obra se completa com a contribuição do espectador, e a experiência estética, como propiciadora da emancipação do sujeito, se concretiza (IM, p.54).

Acerca da imersão do fugitivo anônimo no interior do mundo de “simulacro” de Morel, cabe notar que, durante a aparição das imagens, ele vai se esquecendo da realidade em que vive. O mundo artificial e autônomo das imagens se intensifica de tal forma que ele confessa que já não pode distinguir entre coisas reais e imagens fictícias. O narrador deixa antever um futuro em que, graças aos aparelhos mais complexos, a vida consistirá num só simulacro. Em outras palavras, a novela sugere que a vida existirá para que exista o simulacro. Não só isso, com o tempo não será possível diferenciar o real do simulacro. É o que exterioriza quando faz testes na máquina com as moscas: “Las copias sobreviven incorruptibles. Ignoro cuáles son las moscas verdaderas y las artificiales”. (IM, p.140).

Por fim, o fugitivo se integra ao mundo ficcional, independentemente das conseqüências que este ato poderia provocar, refletindo assim o lugar que a literatura ocupa na construção da rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção. E o *voyerismo* típico leitor solitário desaparece, em detrimento do exibicionismo que caracteriza o autor.

É exatamente neste momento em que o objeto da tese defendida nesta dissertação, a invenção de Morel como alegoria do ato de narrar, se apresenta em toda a sua plenitude: não abrange somente o autor e a sua invenção, mas também o espectador anônimo, cuja presença é indispensável para a percepção da obra como todo.

A forma como este espectador anônimo procede é a mesmo de Morel, o inventor da máquina, e fruto do desejo também é o mesmo: uma mulher de nome Faustine. E como a situação é a mesma, nos remete também ao mesmo texto abordado no capítulo anterior, *O que é um leitor?* (2006), de Ricardo Piglia, que discute o papel do leitor dentro da literatura contemporânea. No caso específico de Morel e do foragido, devem ser colocados lado a lado dois tipos de leitores: o primeiro seria o leitor calculista, que utiliza o texto em benefício próprio, analisando as suas partes e o seu todo. A crítica literária seria um exercício desse tipo de leitura. O segundo seria o leitor apaixonado, que se envolve de forma obstinada com o seu desejo. Como exemplo desses dois tipos de leitores, cabe citar o conto borgeano *A morte e a bússola*, no qual um assassino (leitor calculista) usa um livro para capturar um homem que acredita no que lê. Na novela *La invención de Morel*, observa-se no mesmo personagem a presença dos dois tipos. Como leitor calculista, os poucos minutos de compreensão do que estava acontecendo. Frieza. Distanciamento. Como espectador (leitor) obstinado, a inclusão definitiva no “filme” da máquina de Morel. Com isso, o foragido anônimo (ou Morel) busca no mundo do simulacro um refúgio diante da solidão a que estava submetido.

O *bovarismo*, atitude que explica este procedimento, representa o fascínio do sujeito por seus heróis da ficção, e se encontra presente no mundo da realidade e da ficção. O exemplo mais conhecido na história da filosofia é a comovedora situação em que Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, abraça-se chorando ao pescoço do animal e o beija. O notável é a cena literal de uma situação de *Crime e castigo* de Dostoiévski, na qual Raskolnikov sonha com situação similar e se comporta da mesma forma que o filósofo (SOUSA, 2002, p.3).

O nome *bovarismo* é proveniente do famoso romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, no qual ocorre a interferência da literatura no comportamento da personagem central da obra. Existem, entretanto, abordagens diferentes para esta questão, entre elas está *Dom*

Quixote, com a influência da literatura de cavalaria no comportamento do personagem principal, e o conhecido filme de Wood Allen, *A rosa púrpura do Cairo* (1985), em que ocorre exatamente o contrário da novela de Bioy Casares, o herói sai da fita e se encontra com uma espectadora apaixonada.

Apesar do exemplo de Nietzsche acima mencionado, *bovarismo* é um fenômeno aplicado à literatura e a todo tipo de ficção, cujo teor extremo pode ser considerado um fenômeno doentio. Na verdade, não é possível negar que uma das funções da narrativa ficcional seria o afastamento do espectador, ou do leitor, da sua vida prática, com seus problemas e dificuldades, levando-o a assumir novos papéis, novas emoções. Para Wolfgang Izer, contudo, isto se faz sem que o espectador ou leitor perca o contato com a realidade, sem riscos para si mesmo, pois se trata de *um fazer de conta* (IZER, 1973 apud FERNANDES, 2005, p.8).

“Assim como ocorre na brincadeira da criança, no jogo da comunicação literária o autor e leitor não perderão a lucidez em relação ao estado de fantasmagoria das representações ficcionais. Eles sabem que tudo não passa de um *como se*”. (IZER, 1973 apud FERNANDES, 2005, p.6).

No caso da novela aqui analisada, percebe-se que o personagem narrador não ignora as conseqüências do seu ato. Morel havia conseguido obter a imortalidade, mas os que a alcançam, morrem ao serem filmados. Ele sabe disso. Sabe da impossibilidade da imortalidade para o homem e que deverá morrer para obtê-la. Não obstante, não teme a morte, pois reconhece que está criando uma nova realidade como ser fictício e que viverá para sempre no mundo das imagens. Sendo impossível a imortalidade física, a imaginação criadora é a única possibilidade de perpetuá-la. Apesar de enveredar no mundo imaginário de Morel, nosso herói sabe diferenciar claramente o mundo imagético e a realidade do mundo circundante.

As cenas finais da novela exteriorizam este sentimento. O narrador está ciente do seu destino, de que, ao sobrepor sua imagem ao registro feito pela máquina de Morel, não se inclui na consciência de Faustine; portanto, faz uma súplica nas últimas linhas do seu diário, desta vez não à amada, ao lado de quem viverá como imagem, mas ao leitor, para que tente construir outra máquina e o insira na consciência de Faustine: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mi, hágame entrar en el cielo de la consciencia de Faustine. Será un acto piadoso.” (IM, p.150).

Por estas últimas palavras se pode reconhecer uma indagação sobre o caráter aberto de todo texto: o convite ao leitor para que complete o engenhoso trabalho de Morel e desenvolvido por ele mesmo é o reconhecimento das múltiplas interpretações do texto, ou seja, da presença de leitores diversos em tempos diversos, produzindo novas compreensões do mesmo.

Para terminar este tópico, outro viés de interpretação para a existência destas imagens morelianas: a exótica Faustine, com a sua beleza irradiante e os demais fantasmas que perambulam pela ilha. Por que não imaginá-los como fruto da imaginação de alguém que busca neles a solução para sua solidão e a satisfação dos desejos não realizáveis? Não é para este fim que existe a ficção da indústria cultural contemporânea? A arte não existe para preencher o vazio da existência humana? E a imaginação? Não é o jardim que se constrói para ocupar o espaço árido e insípido da existência humana? Pois bem, pelo menos na solidão de um mundo adverso nada mais resta a um cidadão que se refugiar em seus sonhos. A ficção pode ser vista como a forma de satisfazer os desejos e de ocultar as frustrações humanas. É o que ocorre no conto *Tom Castro*, de Borges (LIMA, 2003, p.244). A personagem Lady Tichtoborne acredita piamente que Tom Castro seja o seu filho, apesar das evidências em contrário. No fundo, existe a vontade de ser persuadido e enganado. Aspecto importante da *mimesis*.

Tal situação ocorreu também com o grande anarquista francês, Louis Auguste Blanqui. Em uma das suas longas jornadas nos cárceres franceses, buscou uma forma inusitada de ocupar o seu tempo e estender o espaço exíguo da cela em que se encontrava, criando fantasmagorias que multiplicavam espaços virtuais. Como o nosso narrador anônimo, Blanqui também via sem ser visto, perseguia sem ser perseguido (ECHETTO; BROWNE, 2006, p.3). Assim, o narrador anônimo se comporta como se estivesse na solidão de uma cela de uma prisão, na qual o prisioneiro atualiza as suas fantasias estendendo e multiplicando os espaços virtuais, com o fim de não sucumbir ao seu desterro solitário.

3.3 Museu e arquivo: morte e imortalidade na *invenção de Morel*

A novela relaciona a mídia de massa com a idéia de arquivo, e ambas com a morte. A fotografia, como a caracteriza Susan Sontag, é um modo de certificar a experiência ou de convertê-la em coleção. Fotografia como memória, fotografia como morte norteiam o

desfecho trágico da novela: o narrador e os demais personagens trocam, espontaneamente ou não, a vida pela condição de imagens.

O cinema e a fotografia ampliaram de forma significativa estes vastos símbolos da eternidade. Paul Virílio define o cinema e a fotografia como arquivos cujo tema central é a sobrevivência dos mortos (ROCCA, 2006, p.3). Na verdade, os arquivos, os museus têm esta finalidade. Em virtude disso, devem ser mantidos em ambientes fechados, protegidos do público e da corrosão do tempo. E o próprio conteúdo da novela nos remete nessa direção.

Não é por acaso que a invenção de Morel está localizada numa ilha isolada do Pacífico, protegida por uma pretensa enfermidade capaz de afastar qualquer aventureiro de suas proximidades. É o que afirma o próprio Morel em seu relato: “Há llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones – físicas, morales para su defensa: creo que lo protegerán”. (IM, p.115). E o que a protege? Exatamente o isolamento da ilha e a suposta enfermidade.

O isolamento da ilha nos remete à descrição de Baudrillard acerca da decisão do governo filipino de devolver ao seu primitivismo uma tribo primitiva do país, no fundo da selva onde tinham vivido durante séculos, fora do alcance dos colonos, dos turistas e dos etnólogos. Com isso a ciência tentaria “preservar o seu sentido de realidade”, e congelada “na sua essência natural vai servir-lhe de álibi perfeito, de caução perfeita”. Desta forma, o selvagem devolvido ao seu lugar de origem, “no sepulcro de vidro da floresta virgem, volta a ser o modelo de simulação de todos os índios possíveis *antes da etnologia*”. (BAUDRILLARD, 1991, p.14).

O museu isolado do mundo, como numa redoma de vidro, não deixa de ser, para Baudrillard, exemplo de simulacro. E é exatamente o que ocorre com a ilha. Isolada de qualquer contato, mantém inalterados os registros das imagens propostas por seu idealizador, Morel, o maquiavélico inventor da máquina. Portanto, o próprio local e as suas construções nos transmitem a idéia de um museu, um arquivo ao ar livre.

O narrador desembarca numa ilha e encontra um paraíso tropical, em cujo espaço erguem-se estranhas arquiteturas de ordem misteriosamente cerimonial: uma capela, um museu e uma piscina. É interessante a associação deste arquivo de imagens com os edifícios construídos por Morel: ao hotel deu-se o nome de Museu, antevendo a função de arquivo que o consagrou posteriormente: “La palabra *museo*, que uso para designar esta casa, es una sobrevivencia del tiempo que trabajaba los proyectos de mi invento, sin conocimiento de su alcance. Entonces pensaba erigir grandes álbunes o museos, familiares y públicos de esas imágenes.” (IM, p.114).

A capela, o museu, o diário e a máquina de Morel são símbolos da imortalidade. A capela como espaço no qual a eternidade do divino se manifesta; o museu, o diário e a máquina, por representarem a forma como os registros das impressões e das experiências de um passado são resguardados. Registros através das palavras, registros através das imagens, registros através do divino. Claro que esses registros e imagens “são póstumos: gelados: criogenizados, esterilizados, protegidos *até a morte*: tornaram-se simulacros referenciais [...]” (BAUDRILLARD, 1991, p.15).

Museu, arquivos, escritas de todo tipo buscam ressuscitar uma realidade já morta, sem considerar o seu antigo significado, seu caráter simbólico, que permaneceram sepultados nos seus respectivos passados. Restam, apenas, seus simulacros, com os quais tratamos como a própria possibilidade da eternidade (BAUDRILLARD, 1991, p.18). Tempo morto, congelado, estratificado!

O próprio aspecto de ruína em que o foragido encontra estas construções nos remete a alguma coisa antiga, morta, na qual a sua função primordial deu lugar à nostalgia de tempos remotos. O mesmo ocorre em relação à moda ultrapassada, com a qual os hóspedes do Museu se apresentam. Daí a idéia de simulacro.

O caráter de simulacro se manifesta também pelo aspecto oscilante e ambíguo do que ocorre na ilha. Ora é solitária, ora é ocupada. Na capela não há missa, nem é usada para rezar; a piscina está cheia de sapos, víboras; o museu mais parece um hotel de veraneio onde as pessoas se reúnem para depois se separar. Emblemática a sugestão: hóspedes como peças de um museu, mortos e “ressuscitados artificialmente sob as espécies do real”. (BAUDRILLARD, 1991, p.17). Para que o museu “viva é preciso que seu objeto morra, [...] e desafia com a sua morte a ciência que quer apreender”, (BAUDRILLARD, 1991, p.15).

Estranho paradoxo! As idéias de imortalidade e de morte estão lado a lado. A imortalidade só é possível com a morte do pretense imortal. E ela se dá através do mundo eterno e paradisíaco religioso, das fotografias, das impressões escritas e dos arquivos. A invenção de Morel reproduz este paradoxo: a vida eterna das imagens só é possível com a morte do personagem. A invenção triunfa sobre o inventado!

Estes dois conceitos ocupam várias páginas do livro, e permitem que autor da novela coloque nas palavras do narrador uma das indagações metafísicas mais importantes sobre esta busca hipotética pela imortalidade:

Creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea,

rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la consciencia (IM, p.25).

Tal crítica questiona a própria posição da Bíblia quando esta descreve, no Apocalipse (20:12), o Juízo final. Nesta parte, a Bíblia descreve a ressurreição dos mortos e o implacável julgamento final, no qual os justos serão agraciados com o paraíso eterno (II Pedro, 3:13) e os maus, punidos com o castigo eterno (Apocalipse 20:15). No entanto, não só a imortalidade da alma está assegurada, mas ela consegue manter um pouco deste mundo físico que, de forma dúbia, a Bíblia parece desprezar. Visão essa que permanece de alguma forma na novela de Bioy Casares: imortalidade da consciência, mas com a preservação do corpo, apesar da contestação do narrador.

Na verdade, o tipo de imortalidade que almeja a novela não fica devidamente claro no desenrolar da narrativa, pois o texto de Bioy Casares é como todo relato fantástico, bombardeado por dúvidas insanáveis, geradas em torno da realidade e irrealidade, entre o verossímil e inverossímil. No entanto, estas incertezas adquirem novas relações que merecem serem aprofundadas. A primeira indagação que se faz é se as imagens da máquina de Morel imitam de fato a vida, ou apenas corpos que comportam vidas. O primeiro questionamento nos leva à conclusão imediata que as imagens são apenas simulacros, o outro nos remete a versões espiritualistas, de corpos com consciência e vida interior.

As invenções típicas de Bioy Casares se modificam e se invertem: a viagem da alma converte-se aqui numa transposição de corpos. O que interessa ao autor é tomar corpo despojando alma, substituindo desta forma as versões espiritualistas da transcendência espírita, com afirma de forma brilhante Nicolas Rosa, no seu ensaio *Máquinas e maquinismo en La invención de Morel* (2003, p.4).

Em primeira instância, as imagens da máquina foram consideradas por Morel como imagens tridimensionais, projetadas no espaço, e não presas a um suporte qualquer. Os sentidos são conservados e os corpos, calcinados neste estranho ritual mágico, em que morte e imortalidade estão estritamente relacionadas.

“Estaba seguro que mis simulacros de personas carecian de consciencia de si (como los personajes de una película cinematográfica)” (IM, p.106), afirmava então Morel em seu relatório. Com efeito, as imagens reproduzidas seriam apenas objetos, como “una fotografía de una casa es un objecto que representa a otro”. (IM, p.106).

A idéia inicial do inventor era fazer delas apenas um álbum de recordação, com imagens dos amigos e de Faustine, que pudesse ser deixado para a posteridade, e mais à frente, um Museu com as cenas mais importantes da vida de amigos e conhecidos.

No entanto, com o desenrolar das suas pesquisas, Morel percebe que as pessoas, animais e os vegetais que eram submetidos à ação da sua invenção morriam sistematicamente. Esta constatação foi suficiente para que ele concluísse, finalmente, que as imagens projetadas por sua máquina não só levavam consigo as aparências dos seus emissores, mas também as suas respectivas almas. Com este ponto de vista, repete o mesmo raciocínio de alguns povos, de que “al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere” (IM, p. 141), conclui o narrador.

A partir deste momento, a novela alude aos limites do conhecimento e às condições de possibilidades da experiência, pondo em questão mesmo as noções de identidade: “El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato”. (IM, p.123).

A novela, portanto, sugere que a vida existe para que exista o simulacro. Não só questiona a diferença do que é real e o seu simulacro: “Ignoro cuáles son las moscas verdaderas y las artificiales” (IM, p.140), afirma o narrador. E dá um passo a mais nessa direção quando Morel sugere que o arquivo de imagens guarda uma semelhança com o destino dos homens, e questiona a própria noção de realidade: “¿En dónde yacemos, como un disco de músicas inauditas, hasta que Dios no manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombre y de las imágenes?” (IM, p.108).

Assim, relaciona a mídia de massa com a idéia de arquivo e a ambos com a morte e, sobretudo, com a imortalidade. A fotografia e o cinema são arquivos cujo objetivo é a sobrevivência dos mortos, portanto enfoca sua reflexão nestes arquivos que buscam de alguma forma superar as ausências, ressuscitando-as através do simulacro.

Simulacro que já não é a “simulação de um referencial, de uma substância, mas da geração de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLAD, 1991, p.8). Para Baudrillard, as imagens da televisão e da mídia eletrônica em geral são virtuais, e o virtual é o que termina com toda a referência ao acontecimento (BAUDRILLARD, 1993, p.147). O virtual tornou-se a referência mais importante da informação e da representação, o que ocasionou a “compulsão de aniquilar o objeto real, o acontecimento real pelo próprio conhecimento adquirido sobre ele”. (BAUDRILLARD, 1993, p.150).

A noção de desrealização empregada por Baudrillard tem a sua correspondência no pensamento de Paul Virílio, quanto este constata, no mundo contemporâneo, a substituição do objeto real pela tele-observação (VIRÍLIO, 1993, p.18).

Na novela, o mundo do simulacro termina por suplantar e questionar o mundo real. Desta forma, antecipa os avanços tecnológicos, projetando a narrativa em direção a uma sociedade dominada pela tecnologia de comunicação e informação – desconhecida até então pela sociedade na qual esta foi elaborada –, na qual a fascinação pela tecnologia e a sedução das imagens induz o inventor da máquina à própria morte. Sedução e morte, sugere a novela, e, sobretudo, morte e imortalidade, no embalo das novas tecnologias ligadas à mídia de massa. Imortalidade garantida pela presença da alma na imagem projetada, supõe o genial inventor. Entusiasmado com a constatação, Morel organiza uma morte coletiva e decide por si mesmo o destino dos seus amigos, deixando que a sua máquina grave as imagens deles.

Ao desvendar toda a cortina de mistério que cobre a pequena ilha do Pacífico e a atitude maquiavélica de Morel, o narrador registra no diário essa impressão: “Estoy exaltado soy necio. Morel [...] queria a inacessível Faustine. ¡Por eso la mató, se mató con todo sus amigos, inventó la inmortalidad”. (IM, p. 149).

Morte e imortalidade novamente se completam nas palavras do narrador, mas os fatos o fazem ver as incongruências de Morel, seu rival e inventor. Razões lógicas o autorizam a rejeitar as esperanças de Morel, pois, no afã da perpetuação da vida humana, ele se limitou à conservação apenas das sensações. Em tudo isso seria preciso o triunfo do seu velho axioma que foi citado acima: não deve conservar vivo todo o corpo, apenas os seus pensamentos, as imagens não deveriam viver.

As dúvidas a respeito são colocadas no diário do próprio narrador, mas, após a constatação da impossibilidade da máquina produzir vidas, sugere o seu aprimoramento, de forma que ela capte não só as diversas sensações humanas, mas também os seus pensamentos:

[...] me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permite averiguar si las imágenes sienten y piensan (o, por lo menos, si tienen los pensamientos y las sensaciones que pasaron por los originales durante a exhibición (IM, p.122).

No entanto, as suas conclusões finais não são nada otimistas e confrontam com o que foi afirmado acima: “Pero aún entonces la imagen no estará viva; objetos esencialmente nuevos no existirán para ella. Conocerá todo lo que ha sentido o pensado, o las combinaciones ulteriores de lo que ha sentido o pensado”. (IM, p.123) Estas imagens seriam apenas simulacros, perpetuando no tempo e no espaço os registros de suas experiências de um passado (recuperação nostálgica de um passado), para um futuro vindouro (eternização do mesmo).

Logo que desvenda o mistério, a indignação do narrador contra Morel é intensa, e a decepção ao saber que Faustine não passa de uma imagem é arrasadora:

Senti quasi asco, por esa gente y su encansable actividad repetida. [...]Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma [...] (IM, p.113).

No decorrer da narrativa, porém, há uma mudança substancial do ponto de vista do narrador, diretamente relacionada com as suas constantes relutâncias acerca dos acontecimentos na ilha: as imagens são de fato simulacros, ou as indiferenças das mesmas fazem parte de um muito bem orquestrado plano policial para levá-lo de volta aos cárceres venezuelanos. Faustine é apenas uma imagem sem alma, haveria entre ela e Morel alguma forma de relacionamento? Se for de fato uma imagem, onde estará esta mulher? Haveria alguma possibilidade dos dois se encontrar em algum lugar? E qual seria a sua reação?

Neste percurso, algumas mudanças vão adquirindo corpo e a decepção inicial cede lugar a uma atitude mais otimista: o espetáculo do eterno retorno de Faustine e de seus amigos faz ver ao narrador que a sua vida “es irreparablemente casual”, não há próxima vez, “cada momento es único distinto”, enquanto a vida das imagens seria sempre as mesmas. (IM, p.128). No entanto, ele não vê nisso nenhum aspecto negativo, afinal, as imagens estão sempre livres de más notícias e de enfermidades (IM, p.127). Para elas haveria de fato a imortalidade e não teriam consciência desta eterna repetição. Ademais, antevê a possibilidade de que a vida seria como a destas imagens, que volta a se repetir em mundos contíguos.

A partir deste momento, a narrativa se entrelaça levemente às questões de fundo metafísico e de procedência religiosa de cunho espírita. Entretanto, apenas sugere, e tende exatamente na direção da pura experimentação, como as demais narrativas ficcionais do autor, entre elas, *Plan de evasión*.

Porém, a mais emblemática das mudanças é a forma pela qual o narrador se relaciona com as imagens, agora mais tranqüila e mesmo agradável: “Vivir con las imágenes es una dicha. Sí llegan los persiguidores se olvidarán de mí ante el prodigio de esa gente inaccesible”. (IM, p.127).

Todas estas observações nos induzem a acreditar tratar-se do caráter de sedução da nova tecnologia de informação e de comunicação. Faminto, solitário, só lhe resta os encantos proporcionados por esta indústria eletrônica de prazeres. E entre estes, a paixão pela imagem de uma mulher. Apaixonado por uma simples imagem, por um simulacro, por uma mulher morta, não lhe resta outra coisa, para estar junto dela, senão deixar-se ser fagocitado pela

máquina e transformar-se ele mesmo em um simulacro. Com a sua morte, o narrador alcançará uma nova possibilidade de eternidade: a eternidade de um arquivo.

Esta eternidade será a vitória da ilusão do narrador sobre a natureza bruta da ilha, e a hegemonia de uma nova mídia é completa, pois a imposição da ilusão do narrador é o fim de qualquer intento de escapar ao triunfo final da tecnologia.

A novela enfoca sua invenção nestes arquivos que não só selecionam as ausências, mas as retêm em forma de arquivos e, graças a elas, o que não mais existe, persiste de alguma forma. Se a idéia de arquivo já se apresenta com o surgimento da escrita, a hegemonia da tecnologia de comunicação e informação contemporânea, analisada por Pierre Lévy, Baudrillard e Paul Virílio, mostra o domínio absoluto da mesma sobre a vida do homem desta época. Além disso, antevê um futuro no qual, graças ao desenvolvimento tecnológico, a vida será substituída pelo simulacro, quando então não será possível diferenciar o real de seu simulacro.

3.4 O diário do narrador e outros registros

Ao lado dos arquivos (as construções e a máquina de Morel), surge outra forma de registro que é o próprio diário, testemunho elaborado pelo narrador protagonista, que depende da linguagem e da escrita, dois instrumentos básicos da virtualização. O narrador se ocupa dos atos principais da criação: não somente consegue incluir-se no roteiro da máquina de Morel como também deixa o seu diário, e nele, as suas reflexões sobre o seu próprio procedimento criador.

O diário surge porque o narrador percebe a imprescindibilidade de um informe escrito de suas observações e experiências, assim como do testemunho de sua situação de fugitivo solitário. E chega a ser uma necessidade fundamental; palavras possam ajudá-lo a superar o caos a que está submetida a sua vida e dar, de alguma forma, explicações sobre os estranhos acontecimentos que ocorrem na ilha. Na realidade, porém, este é o reflexo escrito do universo construído por Morel. Assim, a duplicação dos fenômenos naturais, a coincidência de vida e morte que surgem sempre lado a lado, é respondida com a duplicação do mundo proporcionada pela escritura.

A existência das construções, assim como de uma invenção capaz de gravar e projetar as imagens de alguns de seus hóspedes faz da ilha um espaço sagrado onde se constrói a

utopia da eternidade; contudo, para que esta se concretize, torna-se necessário o olhar de um espectador. Este olhar possibilita a utopia, e as palavras do diário confirmam a sua existência. Sem elas, a ilha seria uma utopia sem memória, pois o narrador é a única testemunha da criação, o único espectador ante quem se projetam as imagens.

A recordação, a memória registrada se apresenta em duas situações que se completam. Primeiramente, são gravadas as experiências e imagens de alguns hóspedes da ilha e as repete posteriormente também de forma invariável. Logo em seguida, o manuscrito recolhe a memória do naufrágio e tenta transcrever, através das palavras, as suas experiências na ilha. Nestas descrições estão incluídas as imagens produzidas pela invenção de Morel; sons e imagens se misturam na palavra escrita do diário e asseguram a idéia da imortalidade.

As transformações que sofre o texto correspondem ao desenvolvimento da narrativa: a princípio, diário e crônica, simultaneamente, memória ou informe. Posteriormente tenderá para testemunho e terminará como testamento, quando o narrador percebe a presença da morte. Com o tempo, o diário e a imortalidade produzida pela máquina se convertem nas únicas obsessões criadoras do narrador; entretanto, ao perceber que morrerá na ilha, reitera que deve ser transformado em seu último testamento, por isso faz o possível que este seja completo, preciso e objetivo. Morte do corpo físico, imortalidade na escrita.

O desejo do narrador de que este testamento seja preciso, está de acordo com a própria escrita, pois os atores da comunicação não estão mais em interação direta como na cultura oral. Logo, o esforço de que o sentido do texto contenha, na medida do possível, as mesmas chaves de interpretação e toda uma tecnologia lingüística, compostas pela gramática, pelo dicionário etc. (LÉVY, 1999, p.114).

A busca de precisão, por outro lado não elimina a possibilidade de existência de outras formas de escrita, algumas mais objetivas, e outras mais subjetivas, como afirma o narrador da obra *Jacques, o fatalista* (1796), de Diderot: “Se eu fosse um escritor, [...] o que lhe conto seria muito mais belo que a realidade que narro; se eu quisesse embelezar o que lhe conto, o senhor veria, nesse momento, como seria uma bela literatura, mas não posso, não escrevo literatura, sou obrigado a narrar o que é”. (apud FOUCAULT, 2005, p.149-150).

Através desta declaração, o narrador afirma a existência de uma escrita mais concreta e objetiva e outra mais subjetiva, a que ele denomina literária. Entretanto, esta precisão e objetividade são relativas na escrita, pois confrontam-se, de outro lado, com “a pluralidade aberta dos contextos atravessados pelas mensagens”. (FOUCAULT, 2005, p. 115). Em outras palavras, a escrita é acessível aos sentidos e às emoções, sofre alterações no próprio processo da sua elaboração. E o próprio narrador está cênscio dessas alterações, quando afirma: “He

querido transcribir esta conversación fielmente. Si ahora no es natural, tiene culpa el arte o la memoria”. (IM, p. 95).

Assim, todos os acontecimentos narrados nesta novela se tornam invenções dentro de uma invenção maior. Nenhum elemento da história passa ileso ao filtro da subjetividade e da memória do narrador. Todos estes elementos irrealis demonstram ao leitor que o diário vai assumindo uma realidade eminentemente subjetiva, na qual o fim trágico do narrador dá coerência ao próprio conceito de biografia, na medida em que se torna possível apreender de alguma forma, como sujeito absoluto, o que é apenas um ser possível. Somente através da morte há estabilização da biografia, pois “estar morto significa pelo menos que mais nenhum benefício ou malefício, calculado ou não, recai sobre o seu portador [...]” (DERRIDA, 1984, p.39 apud MIRANDA; CASCAIS, 1992, p. 12).

Ademais, escrevendo o seu diário, o narrador cria a si mesmo como personagem da novela. Em vez de ser mero produto de algum autor onisciente, cria e desenvolve a sua própria personalidade, enquanto se dirige aos seus leitores. O diário, com todas as suas transformações, não é, entretanto, a única forma de escrita existente na novela. Assim como o narrador escreve a sua própria existência literária, Bioy Casares se retira e se esconde atrás da máscara fictícia de um editor também anônimo que redige as notas encontradas ao pé da página. O editor anônimo (multiplicador de personagens) surge de forma inesperada, interferindo na narrativa, se apresentando durante o seu percurso, ora questionando o narrador, ora corrigindo-o, ou mesmo complementando-o. Como exemplo, a citação no pé de página: “[...] el autor se demora en una apología, elocuente y con argumentos pocos nuevos, Tomás Alberto Malthus y de su ‘Ensayo sobre el principio de la población’. Por razones de espacio la hemos suprimidas”. (IM, p.124).

Neste caso, sua interferência se dá pela supressão da extensiva exaltação da Teoria de Malthus, provocando assim uma irônica e paradoxal atitude. Aproveitando a sua prerrogativa de editor, que corta, censura e modela textos alheios, usa simbolicamente da própria teoria malthusiana para suprimir a defesa da mesma. Nesse vai-e-vem de correção e complementação, a função primordial das notas do rodapé é sempre a mesma, desmentir as afirmações do narrador assegurando dois propósitos: dar sentido de veracidade ao diário do narrador e, paradoxalmente, dar ao texto um caráter de ficcionalidade. No primeiro caso, a localização da ilha em um arquipélago de fato existente e o seu questionamento por parte do editor oferece à estória maior credibilidade: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice – o de las lagunas – son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo de coral.” (IM, p.22).

É a forma que o autor encontrou para conceder à novela um pouco mais de veracidade: as ilhas Ellice, de fato, existem e estão localizadas no Pacífico, porém elas não se apresentam da forma descrita pelo narrador. A descrição equivocada de uma ilha verdadeiramente existente oferece ao texto um pouco mais de coerência, afinal o narrador é um perseguido da justiça, que foge à custa de um “bote robado [...], con una brújula” que não entende o seu funcionamento e vai encalhar nas areias da ilha, “sin sombrero; enfermo; con alucinaciones”, e permaneceu ali “en el bote, más de un día, perdido em episodios de aquel horror, olvidando que había llegado” (IM, p.23). Enfim, fugiu de forma atribulada e ali permaneceu sobrevivendo na mais precária condição de vida. Navegando assim à deriva, o mais coerente é que o narrador não soubesse, exatamente, onde foi ancorar o seu barco, tampouco poderia retificar o seu equívoco, em virtude da sua morte na própria ilha.

Em sua determinação de imprimir rigor e objetividade ao diário, o autor da novela presta ao ambiente fantástico uma ilusão de realidade. Assim também ocorre com as referências às banalidades do cotidiano, tais como as canções *Valencia* e *Té para dos*. Este é um procedimento utilizado pelo autor: ficção e realidade se entrelaçam o tempo todo, aprofundando a idéia de verossimilhança nos mais fantásticos de seus textos; técnica muito usada por seu amigo e também escritor, Jorge Luis Borges. O caráter de ficcionalidade ocorre na medida em que são transpostas ao texto as infinitudes de dúvidas por parte do editor, em que intensificam as próprias dúvidas do narrador, dúvidas essas que atravessam todo o percurso da narrativa, sem que saibamos de fato qual é a verdadeira opinião do narrador acerca dos acontecimentos na ilha.

Além de oferecer elementos de veracidade e de ficcionalidade ao diário, o editor anônimo comporta-se como um outro leitor, e como tal, o texto será atualizado segundo a sua subjetividade. Em função disso, o questionamento de algumas passagens do texto, alguns cortes e complementação. Acrescenta-se ao fato que a existência de um editor, por si só, demonstra que o diário é um texto impresso, e todos eles sofrem modificações de diversas ordens, seja através das suas publicações, versões, traduções, edições, exemplares, etc. Todos terão um editor capaz de intervir, suprimir e fazer acréscimos, segundo as necessidades da sua publicação. No caso da novela, o editor busca demonstrar fidelidade ao original, permitindo que certas incongruências do narrador permaneçam no texto, e usa as notas de rodapés para fazer observações sobre elas: “No aparece en el encabezamiento del manuscrito. ¿Hay que atribuir esa omision a un olvido?” (IM, p.144).

O fato de o editor ser também leitor e comentador da novela é uma das magias parciais do texto. Este artifício literário constitui uma das poderosas invenções graças à qual Bioy

Casares fundiu o mundo do texto ao do editor. Editor este que interfere, como vimos, profundamente no texto, tanto na forma da sua apresentação, formato quanto no seu próprio sentido. Contudo, a sua interlocução direta na narrativa nos leva a duvidar da própria autoria da obra. Pois, através desta interferência, ficamos sem saber exatamente quem é o narrador principal da novela, mesmo porque falta a este um nome, o primeiro requisito dos personagens da novela tradicional; além do mais, não se trata apenas de um personagem, mas do próprio narrador da novela.

Questionamentos surgem em função deste enigma: quem é o narrador anônimo que escreve o diário e desaparece pela voracidade da invenção de Morel? Quem é o editor, também anônimo, que censura trechos do diário, desmente o narrador, como ocorre normalmente em qualquer editora que tem em mãos um texto desconhecido, mas merecedor de uma publicação?

A dificuldade de definição da autoria do texto, pela existência de um narrador e de um editor anônimo, não me parece ser acaso; através dessa sutileza, o escritor consegue confundir de forma inexorável a relação entre o autor e seus personagens. Assim, equaciona claramente a questão da autoria, da mesma forma que décadas depois Michel Foucault, no seminário *O que é o autor* (1992), e Roland Barthes em *A morte do autor* (1992) virão questioná-la. Ao emprestar a formulação de Samuel Beckett, “que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”, Foucault mostrará a dificuldade de definir a autoria de um texto; do outro lado, Roland Barthes afirmará a própria morte do autor (FOUCAULT, 1992).

Evidentemente que a definição do que é autoria está ligada ao seu incompreendido texto sobre a “morte do homem”, com que concluía o livro *As palavras e as coisas* (1966). Se o que impressionou aos intelectuais da sua época foi a crítica ao racionalismo, a crítica a todos os valores de verdade e da técnica, em outro nível desenvolvia-se a problematização do que é o sujeito, de que o texto *O que é o autor* (1969) é a expressão mais paradigmática.

Para Foucault, era necessário desconstruir a idéia de uma voz única, que implicaria uma voz outra que não aquela única e absoluta da ciência. Daí a diferença estabelecida entre o nome pessoal e nome de autor. Em uma cultura ocidental como a nossa, poderíamos dizer que “certa quantidade de discursos são provindos da função autor e outras não. Uma carta pode ter um signatário, mas não tem autor, um contrato pode bem ter um fiador, mas não tem autoria”. (FOUCAULT, 1992, p.45). O nome do autor exerce nos discursos uma função qualificativa, a qual permite classificar, reagrupar, selecionar certo número de textos, e mesmo opô-los a outros textos. Este se afigura como uma ruptura que se instaura em certo número de discursos

e o seu modo de ser singular. Portanto, para ser autor é necessário que haja por parte deste certo número de obras consideradas como tal, tanto no meio literário, científico etc.

De outro lado, torna-se necessário o reconhecimento de outras vozes que não aquela que consagra a autoria: a pluralidade de vozes que se perdem no tempo, dos denominados “sem nomes” e que Foucault descreve como *A vida dos homens infames* (1977). Entre as várias formas de infâmia que Foucault cita, são importantes duas concepções de infâmia que nos interessam no presente trabalho. “[...] Foucault concebe uma terceira infâmia, a bem dizer, uma infâmia de raridade que é a de homens insignificantes, obscuros e simples, que apenas devem às queixas, aos relatórios de polícia, o ser trazido à luz por um instante”. (DELEUZE, 1988, p.128-129).

É este autor “sem nome” que corresponde ao nosso narrador do diário: foragido da polícia, escreve um misterioso diário que, de alguma forma, chega às mãos de uma editora qualquer que se interessa por sua publicação. Porém o narrador permanece anônimo, e um editor, também anônimo, acrescenta ao diário os seus comentários, muitas vezes questionadores das próprias informações do narrador. Através desta estratégia – o anonimato do narrador, a sua situação de perseguido, a presença de um editor também anônimo – o autor Bioy Casares consegue abalar a categoria do sujeito, que tem inúmeros nomes, e entre eles o de autor. Desta forma, o gesto de superação da autoria faz o escritor se aproximar das idéias de Foucault, embora este último tenha publicado seus textos muitos anos depois da publicação da novela *La invención de Morel*. No entanto, Borges fazia referência à morte do sujeito já nos seus contos em meados do século XX, por influência do próprio Nietzsche. No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* há algumas referências à questão da autoria ao mencionar Tlön, um mundo fictício e utópico descrito numa enciclopédia inglesa:

En los hábitos literarios también é todo poderoso la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo (BORGES, 2005, p.30).

A importância da escrita, porém, não se reduz ao diário e à existência de um editor anônimo que transmite as suas opiniões no rodapé, mas se prolifera no decurso da narrativa. As páginas datilografadas contidas nas folhas amareladas que Morel leu para os outros hóspedes é uma delas, e tem características bem especiais: o texto se apresenta em forma de relatório científico, o qual descreve o funcionamento da sua invenção. Este relatório recebe do narrador uma crítica mordaz:

Morel, mundano hombre de ciencia, cuando deja los sentimientos y entra en su valija de cables viejos, logra mayor precisión; su literatura continúa desagradable, rica en palabras técnicas y buscando en vano cierto impulso oratorio, pero es más clara (IM, p.102).

Diferença marcante entre o diário do narrador anônimo e o manuscrito de caráter científico de Morel: o diário incorpora as emoções do próprio narrador, a objetividade do relatório de Morel não lhe permite grandes devaneios. Daí a frieza com que o texto transparece ao narrador.

Diferentemente da frieza do relatório científico, a função da máquina a faz aproximar exatamente dos elementos fantasiosos e subjetivos do próprio diário do narrador, quando Morel confessa que o objetivo da sua invenção era “dar perpetua realidad” a sua “fantasía sentimental”. (IM, p.101). Como não poderia deixar de ser, uma máquina que estimula a imaginação, o sonho e o desejo, contrapõe, com a frieza, a objetividade e a racionalidade do mundo científico. É o que relata o inventor Morel quando apresenta a sua máquina para um ilustre cientista holandês, inventor de uma máquina capaz de saber se uma pessoa mente: “encontré muchas palabras de aliento, y debo decirlo, una baja desconfianza”. (IM, p.104).

O fato de o cientista ser inventor de uma máquina capaz de saber se uma pessoa mente e a sua desconfiança em relação à invenção de Morel configuram uma situação emblemática. Através desta situação, a novela tenta mostrar o quanto é difícil a relação entre ciência e obra de ficção, pois elas tratam a escrita de forma diametralmente oposta: a primeira usa da pretensa verdade em forma da razão lógica, a segunda, da mentira em forma de ficção. A respeito da última, cabe lembrar as palavras do escritor Umberto Eco, publicadas na contracapa do seu livro *Baudolino* (2001):

Se quieres transformar em homem de letras, e quem sabe um dia escrever Histórias, debes también mentir, e inventar histórias, pois senão a tua história ficará monótona. Mas terás que fazê-lo com moderação. O mundo condena os mentirosos que só sabem mentir, até mesmo sobre coisas mínimas, e premia os poetas que mentem apenas sobre coisas grandiosas (ECO, 2001).

A escrita em forma de novela de Claude, com o seu conteúdo de caráter filosófico, é outra forma de escrita, porém apresenta objetivos bem diferentes do diário do narrador anônimo e semelhanças com o relatório de Morel e com os textos literários e de pura imaginação, característicos da literatura de caráter filosófico e utópico. Pode-se citar, ainda, as monografias que o narrador almejava escrever, de cunho de denúncia e de caráter social, *Defensa ante sobrevivientes* e *Elogio de Malthus*, denunciando os destruidores das florestas e as graves conseqüências do desenvolvimento da tecnologia para os perseguidos da justiça.

Então é possível apresentar o desdobramento de narrativas no interior da novela. A primeira é aquela apresentada pelos simulacros da máquina de Morel; em seguida, uma escrita em forma de diário do narrador anônimo, o editor também anônimo dos rodapés das páginas do diário, o relatório de caráter científico de Morel, o filosófico em forma de romance de Claude; seguido das monografias de cunho social e de denúncia, do próprio narrador anônimo.

Para concluir, torna-se fundamental discutir a obra pictórica do narrador anônimo em homenagem a Faustine, que é outra forma de registro, típico de um personagem apaixonado. Feita de flores recolhidas da ilha, o narrador cria uma ingênua pintura na qual consta:

Una inmensa mujer sentada, mirando el poniente, con las manos unidas sobre una rodilla; un hombre exíguo, hecho de hojas, arrodillado frente a la mujer (debajo de este personaje pondré la palabra “YO” entre parêntesis) (IM, p.49).

O desenho é esquemático, não há sentido de profundidade e “la mujer está de frente, con los pies y la cabeza de perfil, mirando la puesta de sol”. (IM, p.49). As diferenças existentes entre os objetos observados e a sua imitação estão de acordo com o próprio conceito de percepção e das imagens representadas, proposto por Jean Paul Sartre em seu texto *O imaginário* (1996). Na percepção, o objeto se apresenta para nós em sua realidade; na imagem, ele é representado, torna-se um ente irreal, um reflexo na mente, pois a imagem é a representação de um objeto ausente, depende da nossa capacidade de apreensão da realidade, portanto, da memória.

O artista é eminentemente um produtor de imagens inéditas; sempre que cria, oferece à sua obra um sentido expressivo, pessoal, motivo pelo qual as imagens se tornam transfiguradas. Todavia, o narrador não é exatamente um artista, mas um apaixonado que tenta, através da “reprodução” da imagem da amada, expressar os seus sentimentos; mas, diante das dificuldades inerentes a sua inabilidade e do próprio material utilizado (flores silvestres e folhas), apenas consegue um desenho esquemático, sem nenhuma força expressiva. Este esquema é intermediário entre a imagem e o signo: “sua matéria pede para ser decifrada, e só visa tornar presentes as relações; em si mesmo, não é nada”. (SARTRE, 1996, p.49).

Esta forma de expressar os seus sentimentos, usada pelo narrador, tem um lado patético, que ele confessa envergonhado em descrevê-lo, mas que está de acordo com a sua própria posição de apaixonado, e que se soma às várias outras formas que o narrador buscou de forma frustrada declarar os seus sentimentos a Faustine. Mas também remete o texto

novamente ao gênero amoroso, com uma pitada de ironia, ironia essa muito de acordo com os textos ficcionais de Adolfo Bioy Casares e do amigo Jorge Luis Borges.

4 LITERATURA E SIMULACRO

Livre do real, você pode fazer algo mais que o real: o hiper-real.

Jean Baudrillard

Analisados os vários tipos de escrita que se desdobram no interior da novela – a escrita em forma de diário, a do editor anônimo, o relatório de caráter científico, o filosófico e as monografias propostas pelo próprio narrador anônimo –, falta-nos avaliar a possibilidade de analisar as imagens produzidas pela invenção de Morel como uma narrativa exclusivamente literária, tendo como referência a tecnologia contemporânea.

Para isso é necessário estabelecer um diálogo com diferentes autores, tanto aqueles que questionam a possibilidade da existência da literatura numa sociedade dominada por esta tecnologia, ou, pelo menos, se tornam os seus ardorosos críticos, no caso, Paul Virílio e Baudrillard, respectivamente; quanto aqueles que vêem a possibilidade do seu desenvolvimento, como é o caso de Pierre Lévy, desde que a sociedade afaste do processo de massificação e da espetacularização promovidas pela sociedade mediática, e acompanhe “[...] as tendências mais positivas da evolução em curso e crie um projeto de civilização centrado sobre os coletivos inteligentes”. (LÉVY, 2003, p.118).

Com uma posição distante dos demais está Michel Foucault, segundo o qual o próprio conceito de literatura é algo recente e fruto das grandes transformações do pensamento humano dos últimos séculos.

A revolução tecnológica, segundo Paul Virílio, criou um mundo de transformação permanente, modificou as atividades perceptivas e cognitivas e colocou ao nosso dispor tanto técnicas de aprimoramento dos aspectos mais dinâmicos da vida contemporânea quanto da produção de um novo real. Estas transformações questionam a literatura como possibilidade da própria narrativa, da mesma forma que privilegia a informação mediatizada em detrimento da informação dos sentidos (VIRÍLIO, 1995, p.18).

A crise da representação intensifica a capacidade homogenizadora do meio técnico, que faz com que as obras tendam à indiferença, a estereótipos formais ou temáticos; subentende-se a isso a afirmação de uma reprodutibilidade radical, persuasiva, de forma tal que a obra está predestinada devido ao seu caráter serial e a sua redundância a converter-se em obra de consumo (VIRÍLIO, 1993, p.66).

Para o autor, a crise da escrita está também relacionada com a produção industrial da velocidade. A afirmativa do gênio da comunicação nazista, Josef Goebbels: “A propaganda deve ser feita diretamente pela palavra e pela imagem, não pela escrita”, servirá de base para a análise do papel desempenhado pela velocidade na comunicação das massas. Em função destas questões, a escrita estaria limitada a uma importância reduzida, e haveria na comunicação o privilégio dos meios icônicos (imagens) em detrimento dos simbólicos (escrita), pois “o tempo de leitura implica a reflexão, uma desaceleração que destrói a eficiência dinâmica das massas”. (VIRÍLIO, 1996, p.21).

Também Baudrillard desenvolve uma série de teorias que remetem ao estudo dos impactos da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporânea. Partindo do princípio de uma realidade construída (hiper-realidade), o autor discute o processo em que a cultura de massa produz essa realidade virtual.

Segundo ele, vivemos uma nova fase da história, em um mundo organizado em torno de simulacro e simulações, o que transforma radicalmente nossas experiências de vida, destrói os sentidos e as significações e esvazia completamente o conceito de realidade. Dentro desta realidade, “temos que pensar na mídia como se fosse uma espécie de código genético que comanda a mutação do real em hiper-real”. (BAUDRILLARD, 1991, p.45).

Da mesma forma que Paul Virílio, Baudrillard afirma que a crise da representação vai afetar de forma significativa a literatura em geral, e as obras tendem a estereótipos formais, pois o princípio da reprodutibilidade radical, dissuasiva e subliminar faz com que esta se torne objeto de consumo. E, como qualquer objeto inserido de forma categórica no ciclo da produção de consumo, se sujeita ao movimento da cultura contemporânea, cujo desenvolvimento se dá em torno da reciclagem, da superficialidade programada e das oscilações da moda. Para ele, a sofisticação da técnica de reprodução dessacraliza e ameaça a obra singular; como afirma em uma entrevista ao jornalista Luis Antônio Giron, publicada na revista *Época*, em 7 de junho de 2003:

A arte se integra ao ciclo de banalidades. Ela voltou a ser realista, a desejar a restituição da reprodução clássica. A arte quer cumplicidade do público e gozar de um status especial de culto, em que os artistas se renderam à realidade tecnológica. Desde os “ready-mades” de Marcel Duchamp, a importância da arte deixou de ter um valor em si. Os signos soterraram a singularidade. Os artistas submetem às imperativos políticos, e não mais seguem idéias estéticas (BAUDRILLARD, 2003).

Não obstante haja por parte destes autores diferenças em relação à abordagem sobre a tecnologia, a preocupação com a tecnologia é o eixo no qual sustentam as suas teorias, o que

não é o caso do último autor a que daremos importância nas próximas linhas: Michel Foucault, o teórico da prática discursiva.

Diferentemente dos demais, a preocupação deste autor desloca-se radicalmente da questão tecnológica da contemporaneidade, para discutir, simplesmente, as transformações do homem no decurso da história e a sua prática discursiva. No interior desta prática está a literatura, que, longe de desaparecer no interior da sociedade contemporânea com toda essa parafernália tecnológica, surge, pela primeira vez, com independência em relação à realidade: o ser da linguagem.

Foucault questiona o pensamento corriqueiro de que a literatura surge com a existência da linguagem e quando muito com a escrita. Para ele, a literatura não é tão antiga assim. Os antigos escritores existentes até o século XVIII fazem parte do que chamamos hoje de literatura, graças ao nosso conceito que temos sobre ela, porém em seu tempo não faziam parte dela, “pela excelente razão de que a literatura grega ou latina não existia”. (FOUCAULT, 2005, p.139). O que se designava por literatura simplesmente apontava o conhecimento que alguém /se tinha da linguagem corrente, das obras de linguagem. Essa relação com a obra era apenas uma questão de memória, de familiaridade e de saber. A consciência crítica a respeito da literatura surge muito tempo mais tarde, no momento em que, por razões puramente históricas, a escrita se apresenta como um objeto de análise por si só.

A literatura está relacionada com as grandes transformações que ocorreram no pensamento do homem ocidental dos últimos séculos, com o surgimento do homem e a morte de Deus, pois a idéia de que o homem é uma invenção recente e tem um fim também próximo é de inspiração nietzscheana. A hipótese da “morte de Deus” formulada por Nietzsche significa o desaparecimento dos valores absolutos, das essências, do fundamento divino, e o aparecimento dos valores humanos. Desta forma, há a substituição da autoridade de Deus e da Igreja pela autoridade do homem como consciência ou sujeito, do desejo de eternidade pelos desejos do futuro, de progresso histórico, assim como de uma beatitude celeste por um bem-estar terrestre. Esta visão marca o surgimento do homem, que por sua vez tem o fim próximo, depois de ter pretendido ocupar na modernidade o lugar de Deus, preencher o vazio deixado pela morte de Deus.

Em virtude destas transformações, desaparece também a antiga escrita que se manteve até o fim do classicismo: a retórica. O fim da retórica significa dizer que a linguagem primeira, absoluta, imediata, a palavra de Deus, a Verdade, o modelo que toda obra de linguagem deveria repetir, restituir, representar, desaparecera. Até então, havia “uma espécie

de livro prévio, que era a verdade, a natureza, a palavra de Deus, que de certo modo, ocultava e pronunciava toda palavra”. (FOUCAULT, 2005, p.150-151).

A partir da morte do sujeito, no final do século XIX, Foucault apresenta a alternativa de se pensar a linguagem não como comunicação de um sentido, mas em seu próprio ser, naquilo que ela tem de mais radical. Em outras palavras, a literatura deixa de ser reflexo da realidade para ser apenas orientada e influenciada pela própria tradição literária. Portanto, deve ser vista na modernidade como linguagem que reproduz a si mesma a partir da própria literatura, num jogo de relação intertextual constante (FOUCAULT, 2005, p.141).

A profanação e o sinal sempre renovados de cada palavra da literatura permitem esboçar o próprio sentido da literatura: a primeira é o caráter de transgressão de toda literatura, a outra, ao contrário, é a relação de uma obra com as outras, e que permite a sua repetição “infinitamente no céu de todos os livros possíveis”. (FOUCAULT, 2005, p. 144). O ser da linguagem da literatura moderna está relacionado com a morte do sujeito, assim como da alma, da interioridade, da consciência, do vivido, pois o aparecimento do ser da linguagem é o seu desaparecimento. “Quem fala é a própria palavra”, afirma Mallarmé (FOUCAULT, 2005, p.139).

Apesar das diferenças que os separam, os textos de Paul Virílio e Jean Baudrillard, por um lado, os de Pierre Lévy e Michel Foucault, por outro, é possível fazer uma relação entre eles. Portanto, buscarei dar ênfase nesta dissertação à concepção de Foucault sobre literatura, depois de estabelecer uma relação entre as imagens da máquina de Morel e a tecnologia de informação e comunicação contemporânea.

4.1 O poder dos simulacros e a degradação das identidades na *invenção de Morel*

Logo no início da novela, o narrador confessa que pretende escrever uma monografia sobre a defesa dos sobreviventes e uma outra elogiando a teoria demográfica de Malthus, conforme relata: “Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro. Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la ‘Defensa ante sobrevivientes’ y un ‘Elogio a Malthus’ ”. (IM, p.18).

Com estas palavras o narrador anônimo se queixa das dificuldades encontradas para se esconder, como um foragido da justiça, num mundo densamente povoado e protegido pelas técnicas mais avançadas. Mergulhado no interior de uma sociedade altamente sofisticada em

tecnologia, comprimido por uma população concentrada em seus limites, sente-se sem espaço para prosseguir a sua fuga. Percorre o mundo numa fuga obstinada, no entanto, por todo lado que anda se sente observado e ameaçado. A responsabilidade por este controle é a organização social, juntamente com a tecnologia e a existência da aglomeração humana mas de cuja importância o autor em todos os recantos em que se encontra. É o que afirma em seu diário, buscando nele uma possibilidade de redenção e ajuste contra a injustiça contra ele cometida:

Atacaré, en esas páginas los agotadores de las selvas y de los desiertos, demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, el periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos (IM, p.18).

A tecnologia avançada é referida com desespero pelo narrador, que nos remete diretamente ao controle imposto pela tecnologia contemporânea, sejam eles os radares, a proliferação dos circuitos de televisão, inexistentes na época em que a novela foi escrita, mas de cuja importância poderiam ter nos anos subsequentes o autor já suspeitava.

A novela, de fato, antecipa um problema que vigorará nos tempos vindouros: a sociedade informacional e de comunicação que domina o mundo contemporâneo e a sociedade vigente, tão bem analisada nos textos de Paul Virílio. Segundo ele, o avanço tecnológico que promove a abolição das distâncias e do tempo e se iniciou com o surgimento da locomotiva, do carro a motor e da aviação do século XX, concretizou-se, finalmente, com o surgimento e desenvolvimento da telecomunicação (VIRÍLIO, 1995, p.10).

A proliferação das câmaras, radares e detectores de metais, do circuito fechado de televisão, nos supermercados, nos serviços alfandegários, por conseguinte, impede que o narrador, um foragido da justiça consiga escapar dos seus implacáveis perseguidores. Neste sentido, o controle denunciado pelo narrador anônimo vai ao encontro das teorias de Paul Virílio a respeito do uso da tecnologia para o controle mais eficiente das instituições sobre os seus habitantes:

Desde então não se trata mais, como no passado, de isolar pelo encarceramento [...] o suspeito, trata-se, sobretudo, de interceptá-lo em seu trajeto a tempo de auscultar seus trajes e bagagens, daí a súbita proliferação de câmeras, radares, e detectores nos lugares de passagem obrigatória (LÉVY, 1995, p.8).

A sofisticação tecnológica, a organização social e a aglomeração humana funcionam na novela como um Panóptico da sociedade contemporânea. Diferente do projeto

arquitetônico de Bentham, do final do século XVIII, mas similar em suas funções. Panóptico como um princípio geral de construção, um dispositivo polivalente de vigilância, uma máquina óptica universal das concentrações humanas, o qual o nosso narrador pretende denunciar num futuro vindouro. Pelo menos é o que sente num momento de desespero. Após se esconder numa ilha aparentemente isolada de todo contato com a humanidade e tecnologia, depara-se com a presença destas indesejadas criaturas humanas.

Este é o universo no qual está mergulhado. Para ele, não havia outra possibilidade de sobrevivência, apesar da sua fuga através do mundo, a não ser numa pequena ilha isolada do Pacífico, a qual “[...] ni los piratas chinos, ni el barco pintado de blanco del Instituto Rochkefeller la tocan” (IM, p. 18), e como lhe sugere um italiano que vive em Calcutá: “Es un foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera por dentro. Caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas de los ojos, y el cuerpo vive ocho, quince días”. (IM, p.19).

Em que pesem as advertências do amigo, parte para a ilha isolada do pacífico, enfrentando todo tipo de adversidades, a fim de escapar definitivamente. Nos primeiros tempos, vive na mais absoluta solidão, alimentando-se do pouco que a natureza poderia oferecer-lhe, até que ali irrompe, de forma repentina, um grupo de pessoas, como deixa escrito em seu diário: “[...] de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que bailan, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en Los Teques o en Marienbad”. (IM, p.19).

A presença destas estranhas criaturas o obriga a se esconder na parte baixa da ilha, à mercê das marés altas que assolam a ilha durante a noite. Em desespero, percebe então o quão pequeno tornou-se o mundo, graças ao crescimento demográfico e ao avanço tecnológico; em decorrência deste sufoco, a monografia em defesa da Teoria de Malthus.

Inútil a fuga, inútil a aplicação da Teoria de Malthus. A nova tecnologia de comunicação e de informação estendeu os seus tentáculos por todo quadrante do globo terrestre e veio tocar nesta longínqua ilha do Pacífico, onde o narrador se escondeu; a partir de então, ninguém pode se considerar separado por obstáculo físico ou por grandes “distâncias de tempo”, em virtude da aproximação que os meios de comunicação e de informação produziram de forma inexorável.

À antiga ocultação *público/privado* e à diferenciação da moradia e da circulação sucede-se uma superexposição onde termina a separação entre o “próximo” e o “distante”, da mesma forma que desaparece, na varredura

eletrônica dos microscópios, a separação entre “micro” e o “macro” (VIRÍLIO, 1995, p.10).

Contudo, a história vai paulatinamente tomando outros rumos e os mistérios da ilha e das suas criaturas são revelados: o narrador está refugiado em uma ilha, cujo proprietário construiu uma máquina capaz de aprisionar seus amigos como se fosse em espelhos, para depois submetê-los a ações repetitivas, da mesma forma que no trabalho serial de uma produção industrial.

Atitudes que se repetem indefinidamente, aparecendo e desaparecendo subitamente, seguindo os ditames da própria maquinaria que desliga e liga de acordo com as marés altas e baixas existentes na ilha. Atitudes paranóicas que transformam a ilha num Panóptico assombroso, pois não tem dirigente, tampouco nenhuma tradição organizadora. Metáfora foucaultiana sobre a sociedade de controle, na qual a disciplina dos corpos, espaços e mentes se faz por si, a partir da própria dinâmica capitalista.

A máquina de Morel é, portanto, o Panóptico descrito por Foucault em *Vigiar e punir* (1975). Esta diabólica peça de maquinaria, um microcosmo idealizado da sociedade do século XIX, que tem como objetivo a institucionalização da disciplina nas prisões, nas escolas e nos asilos, agindo mediante a interiorização de uma sujeição implantada na mente através da vigilância implacável das instituições do Estado, seja ela a escola, o exército ou a igreja.

O Panóptico pode ser associado à engrenagem da produção industrial, na qual as relações humanas são moldadas pela própria máquina. Os espectros por ela formados agem como verdadeiros autômatos, dezenas de Olímpias do incrível conto de Hoffmann, *O homem da areia*. Estes autômatos têm atitudes que se repetem indefinidamente, aparecendo e desaparecendo subitamente, de acordo com os ditames da própria maquinaria. Zumbis que caminham como sonâmbulos, que repetem as mesmas situações, num eterno retorno de um relógio, como no tempo morto de uma máquina.

A ilha assemelha-se a estes cárceres perfeitos, em que o controle é férreo, sagaz e está capacitado até para conduzir o ritmo de seus subordinados. Com a reprodução da imagem, está tudo antecipado, tudo recolhido, não existem imprevistos e nem improvisações.

No final, entretanto, o narrador descobre que o poder do Panóptico se estende a todo mundo, mas não tem controle sobre ele próprio, apenas das imagens das pessoas projetadas. Na verdade, o olho atento é o dele, enquanto os demais, entre eles, a própria Faustine, deixam-se ser observados, mas não conseguem ver, “como si los oídos” que tinham “no servieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver”. (IM, p.44).

Nada de anormal para este mundo tecnológico dominado pelos simulacros. No exagero do real (o hiper-real) e do fascinante, a ordem do simulacro precipita o narrador num universo onde os acontecimentos em sua hiper-realidade expostos pela mídia realizam-se “para ser visto sem ser olhado [...], absorvido como o sexo absorve o *voyeur*: à distância”, pois nós, assim como o narrador, não somos nem espectadores nem atores, mas *voyeures*, sem ilusões (BAUDRILLARD, 1990, p. 55).

Após o desvendamento do mistério, no entanto, o narrador se torna paulatinamente mais confiante, e o seu olhar vigilante vai ocupando o espaço que antes temia: o olhar em direção a Faustine, sem obstáculo e em qualquer hora do dia. Olho de *voyeur*, olho de um espectador, olho de um leitor atento, olho de um vigilante implacável, capaz não só de controlar os movimentos da amada, mas de analisar e estudar amiúde os movimentos da máquina, e direcioná-la em função do seu interesse.

No entanto, não se contenta apenas com este domínio; após tanta relutância prefere deixar-se finalmente ser seduzido pelo seu poder infernal. Para isso, usa o próprio domínio adquirido sobre a máquina e o faz em seu benefício: aperfeiçoa-a de forma tal que torna possível colocar as suas imagens filmadas por ele próprio ao lado das de Faustine já existentes, como se ele fizesse parte das histórias ali contidas. Por fim, deixa-se voluntariamente ser engolido pela invenção de Morel. É a forma que encontrou para estar ao lado da amada, e com isso também para fazer parte do inusitado mundo do simulacro moreliano.

A partir deste momento, portanto, fará parte das mesmas atitudes repetitivas das demais criaturas, da mesma forma que ocorre em um mundo regido pelos mesmos mecanismos de controle e vigilância em que cada um, prisioneiro das aparências, dos comportamentos, se auto-censura sob os desígnios do poder e das lógicas do domínio.

O narrador se rende ao poder de sedução da amada Faustine, ao poder de sedução da máquina de simulacros, à sedução da sociedade mediática. De um simples *voyeur*, de um espectador obcecado, assume o mesmo papel desenvolvido pela Família Loud frente à programação do cinema-verdade citado por Baudrillard (1991, p.40). A situação de espectador e de ator se confunde neste universo hiper-real analisado por Baudrillard; desaparece então “a distinção da causa e do efeito, do ativo e do passivo, do sujeito e do objeto, do fim e dos meios. É sobre este modo que pode dizer: a televisão olha-nos, a televisão manipula-nos, a televisão informa-nos”. (BAUDRILLARD, 1991, p.45).

E o olho da televisão – no caso, aqui, da máquina de Morel – “já não é a fonte de um olhar absoluto e o ideal de controle [...]. Mais sutil [...], jogando na oposição do ver e do ser

visto”, pois esta não é mais “a sociedade da persuasão (a era clássica da propaganda, da ideologia, da publicidade), mas da dissuasão”. É o simulacro que se manifesta e vai transformando, a ponto de fazer uma “virada do próprio dispositivo do Panóptico, onde é abolida a distinção de passivo e o ativo” e na qual já não há nenhuma forma de “submissão ao modelo ou ao olhar”, e que possa diferenciar o modelo, da maioria que olha (BAUDRILLARD, 1991, p. 42).

Em outras palavras, explicita a concepção de um novo panoptismo, mais perfeito como maquinaria de vigilância, no qual a punição é substituída pela educação, instrução, e mesmo pelo trabalho; e, em vez de ser possuído e centralizado, ele passa a ser disperso por toda a sociedade (LECHTE, 2002, p.133).

Para Baudrillard, quando todos os indivíduos se converterem em autores, como no caso do narrador anônimo, ocorre o fim da representação, o fim do espectador, o que significa a sua própria morte. A partir deste momento, o que predominará é a linguagem da propaganda, da sedução, do poder do convencimento da indústria mediática. Tudo, então, é absorvido pelo sistema, tudo é incorporado aos objetos industriais e mostrado de forma fascinante pelo mundo do espetáculo (BAUDRILLARD, 1991). Esta fascinação fará com que nosso narrador anônimo seja seduzido pela máquina, e se entregue voluntariamente à sua voracidade para transformar-se em mais um simulacro que transitará resoluto ao lado da amada nos salões do velho museu da ilha misteriosa, condenado a repetir sempre os mesmos gestos e as mesmas façanhas.

Como este personagem, Morel perece mediante o que ele mesmo criou. Aparentemente sem deixar testemunho, por ter sido devorado pelas próprias engrenagens de sua fantástica invenção; sobrando, entretanto, uma única pista, a mais importante de todas: o diário de um desqualificado foragido anônimo, que possibilita a existência da novela. E mais, possibilita a inserção definitiva do narrador anônimo no universo mediático em que está mergulhada a sociedade contemporânea e de onde sai altaneiro e resoluto o próprio ser da linguagem, com a sua capacidade de duplicação e reduplicação ao infinito.

4.2 O espelho do espelho

Para este trecho, tomo como referência o conto de Borges *Tlön, Uqbar, Ortius Tertius*. Primeiramente, porque é um dos mais complexos contos borgeanos e, como todo texto deste

autor, é uma mistura de ficção com realidade, ensaio e poética literária. Segundo, porque se trata de uma pretensa conversa entre o próprio Borges e o seu amigo Bioy Casares, e foi publicado no livro *Ficciones* na mesma época da novela *La invención de Morel*. Este conto aborda uma discussão entre os dois escritores que de alguma forma coloca em questão certos aspectos do processo criativo que nos dão subsídios para melhor entendimento da novela de Casares.

Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos [...] que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que un de los heresiarcas de Uqbar habían declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres (BORGES, 2005, p.17).

Esta citação é emblemática. A relação entre os espectros produzidos pelo espelho e a reprodução humana (cópula) é direta e ocupa diversas partes da narrativa, não só na referência de Morel sobre a busca de retenção de imagens que se formam nos espelhos na sua incrível invenção, mas sobretudo na reprodução, no tempo e no espaço, das estranhas criaturas da ilha pela invenção de Morel. Através deste conto, surge de forma sutil a questão da reprodução humana (densidade demográfica, na novela de Bioy Casares), e com ela, a Teoria de Malthus.

O conto começa com a citação acima (de um fato que pode ter verdadeiramente ocorrido, ou ser mero fruto da imaginação de Borges) envolvendo Bioy Casares e da intriga originada por ela. A citação se inicia afirmando que “los espejos tiene algo monstruoso”, o que parece estar em consonância com a crença existente entre alguns povos primitivos de que a imagem refletida no espelho leva consigo a alma de quem a olha. Temor transmutado muitas vezes em algo mágico e vital que nos leva a admirá-la ou rejeitá-la. Temor da reprodução das imagens, imagens como *mímesis*, como escrita.

Esta relação de temor, desconfiança e admiração pela *mímesis* acompanha-nos em todo o decurso da história da humanidade. Platão mostrou-nos desconfiança a respeito, Aristóteles consagrou-a, e o Renascimento utilizou-a como regra consagrada; sem deixar de citar o impacto produzido pelo espelho durante o seu surgimento na Idade Média.

Nas palavras do escritor mexicano Carlos Fuentes, tais impressões de desconfiança, medo e admiração podem ser comparadas com a famosa cena do “Teatro dentro do Teatro” de Hamlet e com o capítulo sobre o teatro de marionete de Mestre Pedro, em *Dom Quixote*. Na peça de Shakespeare, o Rei Claudius interrompe a pantomima porque a imaginação começa a ficar perigosamente parecida com a realidade. No romance de Cervantes, Dom Quixote ataca “os marionetes mouros” de Mestre Pedro porque acredita no tal teatro. Claudius deseja que a

realidade fosse uma mentira: a morte do rei, pai de Hamlet. Dom Quixote deseja que a fantasia fosse verdade: o aprisionamento da Princesa Meligendra pelos mouros (FUENTES, 1989, p.74).

No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Bioy Casares e Borges descobrem que “los espejos tienen algo de monstruoso”, na verdade afirmam que as imagens no espelho são monstruosas porque se multiplicam até o infinito. Daí a relação entre o espelho e a Teoria de Malthus: a primeira é responsável pela multiplicação ilimitada das criações humanas, ou seja, os monstros (literários) que habitam nossas bibliotecas, e o segundo, pelo desejo angustiante de limitá-los. A mesma angústia pela impossibilidade de ler todos os livros e a vontade de suprimi-los, sentimentos estes bem próximos dos personagens dos contos borgeanos: *A biblioteca de Babel* (2005) e *O livro de areia* (2005).

Na novela, o fugitivo escreve um diário para testemunhar o que ocorre na ilha, como o seu único habitante. Em outro plano espacial, as imagens se multiplicam, assim como ocupam um espaço reduzido da ilha, concomitantemente com os objetos reais, como se vê pela presença de dois sóis, duas luas etc., assim como as repetições periódicas de acontecimentos. A duplicação abunda na novela, no tempo e no espaço, assim como os simulacros de seres humanos, insetos, vegetações e astros. Entre estes simulacros está Faustine, que se multiplica como imagens perfeitas, atraindo este anônimo enamorado, que, por paixão, está disposto a perder a sua vida.

Tais espectros são as criaturas do universo literário, linguagem própria que só fala de si mesma, que não expressa nenhuma realidade. Morel foi aprisionando as alteridades no espelho e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todas as ações humanas. Os monstros dos espelhos, que, como no conto borgeano, invadiram o espaço da ilha e foram reproduzindo até o infinito as suas imagens. Alegoria da própria literatura: ficção como encaixe de ficção, livros dentro dos livros, sem nenhum retorno à realidade. É o “espaço dos livros que se acumulam, que se encostam, uns nos outros, cada um tendo apenas a existência ameaçada que o recorta e repete infinitamente no céu de todos os livros possíveis”. (FOUCAULT, 2005, p.144).

Para Foucault “a linguagem literária é uma linguagem que se reduplica, se repete, se desdobra indefinidamente, fazendo-se espelho, imagem de si própria”. (MACHADO, 2005, p.114). Essa repetição evidentemente tem um sentido preciso, que a diferencia de todo tipo anterior de repetição. Neste caso, diz respeito ao próprio conteúdo do livro, acrescentando-lhe novos episódios. O fundamental para Foucault é que, na literatura moderna, a repetição esteja

relacionada com a própria linguagem, cujo ser é auto-implicação, auto-referência, reduplicação.

A literatura – que não deve ser confundida nem como linguagem do homem nem como palavra de Deus, nem como a linguagem da natureza, nem como a linguagem do coração ou do silêncio – é uma linguagem transgressiva, mortal, repetitiva reduplicada: a linguagem do próprio livro (FOUCAULT, 2005, p.154).

Nestes exemplos, a questão proeminente é o peso da própria representação, que pode ser vista com admiração, medo ou desconfiança; contudo, a monstruosidade por si só tem um peso especial. Esta provém de monstro e se refere ao produto da própria representação, de acordo com o próprio contexto da ilha, deixando de lado o conto borgeano e mergulhando novamente na obra fantástica de Bioy Casares. Em tal contexto, o narrador anônimo encontra a ilha habitada por incríveis criaturas geradas por Morel, o que, de outro lado, pode ser considerado a própria linguagem transgressora, que não expressa nenhuma realidade existente. Monstros morelianos são criações humanas, monstruosas por sua inexistência no meio natural; portanto, nada mais que um artifício, tal como a própria linguagem literária: “figura do interdito, da linguagem no limite”. (FOUCAULT, 2005, p. 144). A linguagem pura que fala de si mesma, que não expressa nenhuma realidade existente. Imagens morelianas e escrita literária se identificam: são monstros por seu caráter artificial.

O narrador está frente aos espectros e estes frente a ele, mas não existe nenhuma possibilidade de contato, embora ele tente e ao mesmo tempo os tema, pois o único lugar do mundo para um fugitivo estava mais habitado que o previsto. Daí, a idéia da monografia sobre a necessidade da aplicação da teoria malthusiana, que foi relatada já nas primeiras frases do diário do fugitivo. Logo no princípio, a citação da necessidade da aplicação da teoria de Malthus parece bem próxima do sentido exato da própria teoria, que era o restabelecimento do equilíbrio demográfico a partir “da fome, guerra e as enfermidades”, conforme defende o próprio Malthus.

No entanto, é preciso atentar por outras questões: Bioy Casares usa sempre da ironia como elemento constitutivo dos seus textos, onde a sátira aparece aqui e ali de forma sub-reptícia. Um trecho relatado pelo diário relaciona-se ao possível crescimento desordenado dos simulacros produzidos pela invenção de Morel, e este se dá por etapas: primeiramente, ele vê a possibilidade de surgimento de comunidades de espectros convivendo em plena harmonia umas com as outras. Em seguida, porém, as rejeitará em virtude da constatação do seu crescimento exorbitante: “[...] necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y

destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas”. (IM, p.124).

Ironia à parte, tal postura remete, porém, a teoria de Malthus a sua condição anterior: a busca infrutífera da limitação da biblioteca universal pelo leitor compulsivo de que tanto nos fala Borges em seus diversos contos.

Morel inventa uma máquina capaz de capturar imagens à sua volta e de reproduzi-las posteriormente. Depois de reproduzidas, estas se virtualizam em um eterno momento de projeção. O mais extraordinário, contudo, é o fato das imagens serem tão fiéis à realidade, chegando mesmo a se confundir com ela; tanto assim o é, que o protagonista da estória acredita ser perseguido pelas estranhas criaturas, sem saber que são somente imagens projetadas.

Estas imagens projetadas, tão idênticas às existentes na realidade, nos remetem à pergunta: São elas verdadeiras? Pensam, possuem almas? A estas indagações se unem outras que pedem respostas: a primeira constatação diz respeito à impossibilidade de contato entre as imagens e o protagonista da história, dois universos estanques e inalteráveis, com apenas uma ressalva: ele consegue tocá-las, sentir a maciez das suas peles, sentir o seu cheiro, mas não consegue movê-las, interferir nos acontecimentos por elas promovidos. A segunda é que a existência destas criaturas, reproduzidas pela máquina de Morel se reduz na eterna repetição dos acontecimentos filmados.

Paralelamente a estas observações, o narrador remete o seu interesse para outro enfoque bem distinto: o surgimento, na época, de novas formas tecnológicas de apreensão da realidade, entre elas, o rádio, a telefonia, o fonógrafo, o cinema, e por fim, a televisão, no final dos anos trinta, os quais o próprio Morel menciona quando explica o funcionamento da sua invenção:

¿Cuál es la función de la radiofonía? Suprimir, en cuanto al oído, una ausencia especial: valiéndose de transmisores y receptores podemos reunirnos en una conversación con Madeleine, en este cuarto, y aunque ella esté a más de veinte mil kilómetros, en las afueras de Québec? La televisión consigue lo mismo, en cuanto a la vista (IM, p.102).

E prossegue o protagonista exaltando o desenvolvimento tecnológico da sua época até colocar a sua invenção como um avanço em relação a todas elas, na medida em que a máquina consegue obter imagens “[...] extraídas de los espejos, con los sonidos, las resistencias al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados”. (IM, p.105).

Todas estas descrições nos induzem a compará-las com próprio conceito baudrillardiano de simulacro. Para ele, simulacros são formas, códigos, digitalidades e objetos sem referência que se apresentam mais reais do que a própria realidade. Como ele escreveu num dos seus textos mais importantes: “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração de um real sem origem, nem realidade: hiper-real.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). E numa entrevista à revista *Época*, em 7 de junho de 2003, afirma/diz: “Os signos evoluíram, tomaram conta do mundo e hoje dominam. Os sistemas de signos operam no lugar dos objetos e progridem exponencialmente em representações cada vez mais complexas”.

Mundo das imagens, mundo do simulacro, universo de máquinas virtuais diretamente relacionadas a um universo de concepções do mundo contemporâneo, denominado como pós-modernismo. Todos estes conceitos abalaram a ciência como um todo, mas a sua influência teve um peso significativo nas disciplinas humanistas, as quais são frequentemente evocadas por alguns dos pós-estruturalistas; entre os quais está o pensador francês Michel Foucault, que é objeto de nosso interesse no presente estudo, e dos filósofos do mundo virtual, como Jean Baudrillard, que denuncia a submissão da realidade às imagens do mundo virtual.

Para eles, não criamos a linguagem a partir de nossa experiência concreta do mundo, mas, ao contrário, a linguagem nos cria e nos precede através de uma estrutura complexa de símbolos. Nesse mundo, “[...] as obras de arte ressurgem como texto, a história é vista como mito, o autor morre, a realidade é exposta como uma convenção antiquada, a linguagem governa e a ideologia se disfarça de realidade”. (HEARTHNEY, 2002, p.7). É nesse universo de negação da realidade através de uma visão de mundo na qual tudo se transforma em simulacro e a escrita se isola no seu próprio universo solipsista que surge uma literatura que apreende todas estas concepções. Para Foucault (2005, p.144), “nada em uma obra é semelhante àquilo que se diz cotidianamente. Nada é verdadeiramente linguagem. Não há uma única passagem de uma obra que possa ser considerada extraída da realidade. A obra se dissolve no murmúrio contínuo da biblioteca”.

Na novela de Bioy Casares, as imagens se duplicam, assim como ocupam um espaço ao lado dos objetos reais ali existentes. Ali repetem periodicamente os mesmos acontecimentos. Morel foi aprisionando os seus amigos no espelho e lhes impôs a tarefa de repetir permanentemente as mesmas ações, como se fosse um filme, ou uma novela televisiva. Em virtude disso, o narrador se encontra frente a fantasmas e eles frente a ele, incapaz de qualquer intercâmbio, ainda que seja uma simples mirada, pois, como no conto borgeano

Tlön, Uqbar Orbis Tertius (2005), os espelhos deixam ver sem conseguir ver, salvo se alguém seja engolido pelos próprios espelhos.

Os dois textos podem ser considerados como alegoria da própria literatura ou de qualquer que seja a modalidade ficcional: ficção como encaixe de ficção, livros dentro dos livros, sem nenhum retorno à realidade. Os espectros são as criaturas do universo ficcional, linguagem que só fala de si mesma, que não expressa nenhuma realidade.

Os verbos *contar* e *mostrar* contêm significados diferentes. No caso específico da *La invención de Morel*, o conflito entre *mostrar* (as imagens simulacros produzidas pela máquina de Morel que perambulam pela ilha), e *dizer* (o conjunto de enunciados que constroem a narrativa). Enfim, *palavras* versus *imagens*, *enunciado* versus *pintura*, nos remetem à discussão proposta por Foucault, sobre a dissociação entre palavras e as coisas, entre os signos e as imagens, nos quais estão embutidos dois conceitos que se contrapõem: o conceito de simulacro, ou de similitude, ao lado do conceito de representação ou de semelhança, apresentados no seu conhecido livro *Isto não é um cachimbo* (1973), no qual toma como base pinturas do pintor belga René Magritte.

A diferença entre estes dois conceitos é recente. Até o Renascimento, o conceito de signo e o objeto eram o mesmo. O poder da escrita se equiparava ao objeto, e tudo o que estava escrito era verdadeiro, ainda que fosse uma fantasia. Não havia fissuras entre o que era dito e o que era feito, na epopéia. É isso que Foucault denomina semelhança.

A partir da modernidade, a escrita “cessou de ser prosa do mundo”: as semelhanças (objetos) e os signos (palavras) romperam sua antiga aliança. A partir deste momento, as similitudes perderam o seu vínculo direto com as palavras e se vincularam à visão e ao delírio, e “[...] as palavras expandiram ao acaso, sem conteúdo e sem semelhança para preenchê-las”. (FOUCAULT, 1999, p.65).

É possível, então, afirmar que a similitude vai além dos signos e das palavras que a originaram, para apreender, sobretudo, a repetição. Ao contrário da semelhança, o similar se desenvolve em série, não possui começo ou fim e se propaga com ligeiras modificações. A semelhança surge através da experiência primeira, portanto tem um padrão que ordena e hierarquiza, a partir de si mesma, todas as cópias que surgem depois dela. Como semelhante, entendemos alguma coisa que seja diferente do original, como similar, as comparações entre cópias, não importando a natureza das mesmas. A semelhança serve à representação, o similar, à repetição (FOUCAULT, 1973, p.39).

Como foi dito acima, no texto *Isto não é um cachimbo* (1973), Foucault busca definir os dois conceitos, partindo da análise de dois quadros do pintor René Magritte. As obras

deste pintor, qualquer que seja a sua versão (a primeira delas, segundo afirma Michel Foucault, surgiu em 1926), colocam em discussão a questão da representação, tão bem analisada por Foucault. O primeiro quadro mostra o desenho de um cachimbo, e embaixo deste um enunciado, escrito à mão, com os dizeres: *isto não é um cachimbo*. Outras versões incluem tanto o mesmo enunciado quanto o mesmo cachimbo dentro de um quadro sustentado por um cavalete; acima deste está um outro cachimbo de grandes proporções e semelhante ao que aparece dentro do primeiro quadro.

Em outras palavras, um quadro dentro de outro quadro, cada um deles com um cachimbo; no primeiro, um enunciado questionando a existência do cachimbo. E uma pergunta paira no ar: qual cachimbo não é o verdadeiro? Ou os dois não são verdadeiros? A que este jogo de desenhos nos remete? Quem pode dizer que tanto o objeto, o desenho dentro do quadro, quanto o volume que paira no ar (no interior do segundo quadro) são um cachimbo? É possível dizer que o enunciado é correto?

A partir destes conceitos é possível chegar à seguinte conclusão: quando Magritte escreve *isto não é um cachimbo* debaixo do desenho do cachimbo, o que está denunciando é a natureza pictórica, tanto do cachimbo quanto do grafismo. Indiretamente está nos avisando que há uma diferença de natureza entre o cachimbo desenhado e um cachimbo real que tenha servido de modelo (um é semelhante ao outro). E por mais que o desenho do cachimbo seja semelhante a um real, ele não é um cachimbo.

Contudo, Magritte vai mais longe. Além de denunciar esta condição, quer afirmar a potência da obra de arte, a potência do simulacro e do falso. Por isso cria uma série de cachimbos e deste modo consegue ressaltar a força da similaridade. A semelhança entre o desenho de um cachimbo e seu modelo não tem importância, o que realmente tem valor é a similaridade entre todos os cachimbos. A obra de arte é uma criação e tem valor por ela mesma e não por pretender se parecer, mais ou menos, com um modelo. O que está em questão é a força da obra de arte. A criação artística tem mais valor quando consegue se libertar da semelhança e passa proclamar sua própria natureza, e isso se consegue através da similaridade.

Através desta lógica, é possível afirmar que os enunciados, tanto da novela quanto das pinturas de Magritte, perdem suas referências e se afastam daquilo que enunciam. Nas duas obras – pintura e novela – empregam-se os enunciados para arrastá-los para fora da sua atribuída funcionalidade. É o ser da linguagem que se anuncia.

A ilha está invadida por espectros que perambulam e se divertem no Museu, na piscina e na capela, mas estes espectros não respondem a categorias de representações. Como ocorre

na contemporaneidade, a ilha pôs fim à história da semelhança e assistimos ao desaparecimento da representação; já que estamos desligados de todas as referências possíveis, não há padrões possíveis, nem modelos a seguir. Similitude e semelhança se desligam, porque a primeira deixa de ter ligação com a representação. A virtualidade produzida pela tecnologia de informação e comunicação chega a substituir o real e o atual, fazendo com que as dinâmicas do tempo real modifiquem a noção mesma da realidade e dominem a atualidade.

Os espectros da invenção de Morel não possuem uma matriz, um padrão, afastando-se assim da semelhança inicial e se identificando com o conceito de similitude, já que a semelhança se foi debilitando progressivamente como o próprio cânone da modernidade. Ao ser derrubada, permitiu-se que se espalhassem os restos que a compunham e que jamais poderá ser recomposta em sua versão pessoal, senão como signos móveis e dispersos. Os espectros servem à repetição e não à representação, que reina sobre ela, porque o narrador anônimo, frente a estas similitudes fantasmagóricas de Morel que se repetem e se multiplicam está contaminado por uma forma de pensar do mundo e no mundo em que se refugiou.

Cabe interrogar até que ponto a cultura das imagens não é construída de forma vazia e vivida em experiências descorporificadas, isto é, sem nenhuma relação com a realidade. Partindo então deste raciocínio, não se pode falar da superação da realidade pelo simulacro, senão de um desvio da realidade em direção ao simulacro; ou seja, de imagens que não mais sejam a união de corpos e imagens, de um cachimbo que, pelo fato de não ser mais a representação de alguma outra realidade, torna-se a realidade conformada por construções realizadas nos parâmetros da denominada “hiper-realidade”, que seria a “substituição no real dos signos do real”. (BAUDRILLARD, 1991, p.9).

Ilhas desertas invadidas por imagens, mundos de imagens coexistindo no mesmo espaço do mundo da realidade. Tudo é e não é ao mesmo tempo, pois a ação do simulacro mistura as marcas e estilos da identidade e do sujeito, em um processo que determina o seu esvaziamento. Morel imortaliza corpos e mentes com sua máquina, metáfora da realidade em que vivemos, na qual há a desrealização do clássico triângulo matéria, espaço e tempo, em favor de uma *tele-presença* na qual existem verdadeiras considerações acerca do espaço e do tempo, ligados a uma lógica do virtual (VIRÍLIO, 1995, p.24).

Os pensadores Baudrillard, Paul Virílio e outros teorizam sobre máquinas produtoras de imagens virtuais. Esta virtualidade e sua formulação na lógica do simulacro vieram para substituir o real e o atual, fazendo com que as dinâmicas da mídia eletrônica transformem completamente a noção da realidade e dominem a atualidade (BAUDRILLARD, 1991, p.41).

Para estes pensadores, pensar a literatura no mundo tecnológico contemporâneo pressupõe enfrentar os abalos aos quais se submete a representação neste espaço mediático. E isso ocorre tanto na condenação do uso predatório das imagens quanto para enfrentar o enigma da tecnologia, na medida em que estas veiculam e estabelecem novas formas de pensar, sentir e estar no mundo.

CONCLUSÕES GERAIS

Termino aqui esta dissertação, depois de citar algumas das principais idéias de Pierre Lévy, Paul Virílio e Baudrillard sobre arte e literatura na atual conjuntura histórica, sendo estes autores considerados como os principais teóricos do movimento contemporâneo de virtualização. Insiro, ainda, a extraordinária visão de Foucault sobre o homem de nossos dias, e a sua criação que o marca definitivamente: as artes e a literatura. Comparativamente, e deixando de lado as diferenças que os separam (principalmente entre Foucault e os demais), Paul Virílio e Jean Baudrillard, por um lado, Pierre Lévy e Michel Foucault, por outro, trazem, do meu ponto de vista, a combinação, já mencionada, da crise e da oportunidade. Portanto, a conjugação do mundo virtual, de Paul Virílio e de Baudrillard, com o ser da linguagem de Foucault era uma possibilidade, e busquei ter nela as bases de sustentação teórica para o final deste trabalho investigativo.

De tudo o que foi dito, permanece nesta escolha apenas uma possibilidade entre outras, num universo de teorias conflitantes no meio acadêmico, acerca de uma realidade que passa por grandes transformações tecnológicas capazes de afetar os modos habituais de representação, da linguagem e da própria narrativa.

Os transtornos que afetam os nossos modos habituais de representação estão relacionados com a velocidade e a instantaneidade do tempo real, que nos levam a uma percepção desconhecida do mundo, cujo foco converte o próprio real num signo do real, um simulacro, para usar a terminologia do próprio Baudrillard.

E alguns questionamentos surgem em relação à própria possibilidade da literatura preservar a nossa possibilidade de dizer, descrever e inscrever o real, assim como a própria possibilidade da crise da linguagem resistir à voracidade do virtual. A visão do ser da linguagem proposta por Foucault, porém, garante a sobrevivência da literatura mesmo diante das dificuldades inerentes ao peso da indústria cultural e da própria concepção do fim do real, elaborada por alguns teóricos da envergadura de Baudrillard e Paul Virílio, e é exatamente por isso que eu a tomo como suporte para o desenvolvimento deste trabalho. No entanto, discutir a própria literatura neste início do século é esbarrar com os intrincados caminhos sem respostas definitivas num mundo de transformações permanentes; logo, é preferível o risco calculado dos caminhos provisórios, ou seja, o de assinalar a necessidade de provocar a

questão, sem esquecer a natureza versátil e paradoxal da própria análise literária, como a que busquei durante todo o processo de elaboração da dissertação.

Ademais, deve-se assinalar que o presente trabalho investigativo não tem como objetivo o aprofundamento da discussão sobre as artes e a literatura, mas, sobretudo, a inserção de uma obra literária, escrita nos meados do século XX e início do surgimento da tecnologia de comunicação e de informação, exatamente no bojo do mundo das imagens virtuais, proporcionado por estas mesmas tecnologias; sabendo de antemão que o autor da novela de fato não tinha a pretensão e nem mesmo a clareza do resultado desta revolução tecnológica que apenas se esboçava no momento da feitura desta novela.

A importância da novela, portanto, está em sua capacidade de antever as próprias possibilidades desta tecnologia; daí a necessidade de situar o presente trabalho no interior do gênero de ficção científica e desenvolver uma análise sob esta perspectiva, antes de mergulhar definitivamente no eixo central desta dissertação: a novela como metáfora do ato de narrar, no interior de uma sociedade altamente sofisticada em termos de tecnologia e dominada, sobretudo, pelo poder corrosivo das imagens produzidas pela tecnologia de informação e comunicação.

A partir deste contexto, a novela pôde ser interpretada nesta dissertação como uma criação literária, um artifício verbal, que exterioriza o poder do intelecto humano e da sua imaginação criadora para fabricar novas realidades, levando em consideração os três elementos básicos que consubstanciam a narrativa: o autor, a obra e o leitor, e permitindo-lhe uma análise detalhada dos três segmentos. Junto a isso, acrescenta-se uma discussão sobre o texto como arquivo, o registro, e a literatura no universo mediático contemporâneo.

REFERÊNCIAS

Bibliografia Geral:

ANDRADE, Oswald de. A marcha das utopias: a crise da filosofia messiânica. In: _____. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 145-228.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor do texto**. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49-53

BAUDRILLARD, Jean. **As estratégias fatais**. Tradução de Manuela Parreira. Lisboa: Estampa, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulações e simulacros**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 147-161.

BAUDRILLARD, Jean. A verdade obliqua. **Época**, São Paulo, 6 jun. 2003. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EDG58004-6060-264,00.html>>. Acesso em: 15 de maio de 2008

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 689-704.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Sérgio Rouanet. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

DELEUZE, Giles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ECO, Humberto. **Baudolino**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago Ed: UERJ, 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** Tradução de Edmundo Cordeiro e Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **O que é o autor?** Lisboa, Vega, 1992. p. 89-128.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 140-174.

FREUD, Sigmund. Das Unheimliche. In: _____. **Além do princípio do prazer**. Tradução de Alix Strachey. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-315.

FUENTES, Carlos. **Eu e os outros**: ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. **A literatura e o fim do real**. Disponível em: <<http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/2/cap.05.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2008.

GREEN, André. Literatura e psicanálise. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 208-236.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. Tradução de Ana Lúcia Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naift, 2002.

LECHTE, John. **50 pensadores contemporâneos essenciais**: do estruturalismo à pós-modernidade. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2003.

LIMA, Luis Costa. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1969.

LIMA, Luis Costa. **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LIMA, Luis Costa. Representação social e mimesis. In: _____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo22.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2006.

LIMA, Luis Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. I

LIMA, Luis Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Ed. atualizada. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MIRANDA, A. J., CASCAIS, F. A. A lição de Foucault. In: FOUCAULT, M. **O que é o autor?** Tradução de Edmundo Cordeiro e Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992. p. 5-28.

MORUS, Thomas. **A utopia**. São Paulo: Martins Claret, 2005.

PASOLINI, P. P. Observações sobre plano-seqüência. In: GEADA, E.(Org.) **Estética do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985. p. 73-95.

PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor? In: _____. **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-37.

RETAMAR, Roberto Fernández. Caliban: Caliban ante la antropofagia. In: _____. **Todo Caliban**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 140-151.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. São Paulo: Ática, 1996.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução de Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Tradução de Aurélio Major. Espanha, Madri: Alfaguara, 2003.

SOUSA, Eneida M. Saberes narrativos. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 56-66, 2004. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/cátedra/revista/7sem_03html>. Acesso em: 17 mar. 2006.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica?** São Paulo: Brasiliense, 1992.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VIRÍLIO, Paul. **Guerra e cinema**. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VIRÍLIO, Paul. **Espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Tradução de Paulo Roberto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

VIRÍLIO, Paul. **Velocidade e política**. Tradução de Celso Mauro Paciomik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WELLS, H. G. **A ilha de Dr. Moreau**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Bibliografía Específica

- BARNA, Tomás. Una invitación al Viaje. **La Máquina del tiempo: una revista de literatura**.1997. Disponível em: <<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Bioy/repobioy.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2008.
- BORGES, Jorge Luis. Prefacio. In: CASARES, Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Emecé, 1994. p. 11-15.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Madrid: Alianza, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **El aleph**. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **El libro de arena**. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prefacio. In: CASARES, Bioy. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- CASARES, Adolfo Bioy. **Diario de la guerra de los cerdos**. Buenos Aires: Ed. Altaya, 1999.
- CASARES, Adolfo Bioy. **Plan de evasión**. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- CASARES, Adolfo Bioy. **Sobre la escrita: conversaciones en el taller literário**. Madri: Edición de Félix della Paolera y Esther Cross, 2007.
- CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DIREITINHO, Riço José. **Público Ípsilon**. 2007. Disponível em: <http://www.cavalodeferro.com/index.php?action=review&reviews_id=243>. Acesso em: 20 jan. 2008.
- ECHETTO, Victor Silva; BROWNE, F. Rodrigues. **Espectrologias: a propósito de La Invención de Morel**. 2006. Disponível em: <<http://www.henciclopedia.org/autores/VSilvaEchetto/morel.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2007.
- GÁRATE, V, Miriam. **A invenção de Morel: a maquinação do(s) sentido(s)**. Campinas: Unicamp, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/pos>>. Acesso em: 8 jul. 2006.
- LOPEZ, Sergio. **Palabra de Bioy: conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio Lopez**. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- PIMENTEL, Júlio. **A invenção de Morel: entre o tempo e os tempos**. USP, 2004. Disponível em: <<http://www.klickescritores.com.br/sextafeira/morel.htm>>. Acesso em: 3 de jul. 2006.
- ROCCA, Vasquez, Adolfo. **La nueva ecología de los mass media**. Madri: Ciclo de Conferências. 17 de setembro de 2006. Disponível em: <http://www.tendencias21.net/La-nueva-ecologia-de-los-mass-%20media_a1134.html>. Acesso em: 15 jan. 2008.

ROSA, Nicolas. **Máquina y maquinismo en la invención de Morel**. Disponível em: <http://www.morfologiawainhaus.com.ar/Rosa.pdf>>. Buenos Aires, 2003. Acesso em: 8 mar. 2008.

SILVA, Gilberto. O espelho do espelho: o poder das imagens e a degradação das identidades na sociedade pós-moderna. **Revista Virtual Partes**, 2004. Disponível em: <<http://www.partes.com.br/ed52/reflexao.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2008.

VASSALO, Isabel. Prefácio. In: CASARES, Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Emecé, 2007. p. 11-16.