



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**“IMAGINACIÓN RAZONADA” E INVENÇÕES DE MUNDOS POSSÍVEIS:
ADOLFO BIOY CASARES E A CONTINUIDADE DA LITERATURA FANTÁSTICA**

JOSÉ RONALDO BATISTA DE LUNA

RECIFE

2014

JOSÉ RONALDO BATISTA DE LUNA

**“IMAGINACIÓN RAZONADA” E INVENÇÕES DE MUNDOS POSSÍVEIS:
ADOLFO BIOY CASARES E A CONTINUIDADE DA LITERATURA FANTÁSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

RECIFE

2014

L961i	Luna, José Ronaldo Batista de “Imaginación Razonada” e tramas de mundos possíveis: Adolfo Bioy Casares e a continuidade da literatura fantástica / José Ronaldo Batista de Luna. – Recife: O Autor, 2014. 126 f.: il. Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2014. Inclui referências. 1. Bioy Casares, Adolfo. 2. Ficção Fantástica. 3. Gêneros Literários. 4. Literatura - Mito. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título. 801.95 CDD (22.ed.)	UFPE (CAC 2014-25)
-------	---	--------------------

JOSÉ RONALDO BATISTA DE LUNA

**“IMAGINACIÓN RAZONADA” E INVENÇÕES DE MUNDOS
POSSÍVEIS: Adolfo Bioy Casares e a Continuidade da Literatura
Fantástica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 18/2/2014.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. André de Sena Wanderley
LETRAS - UFPE

**Recife – PE
2014**

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Francisca e Manuel, que me ajudaram a continuar caminhando.

À minha irmã Edialda, que sempre acreditou em mim.

Aos professores Alfredo Adolfo Cordiviola, Anco Márcio Tenório Vieira, André de Sena, José Alberto Miranda Poza, Juan Pablo Martín, Miguel Espar Argerich, Lourival Holanda e Cristiano César, pessoas que muito admiro – pelo saber, pelas orientações, pela paciência e pela boa vontade intelectual.

A Gustavo Muniz e Érica Abreu, pelos diálogos inteligentes e pela amizade.

Aos amigos Roberto de Oliveira, o memorioso, e Emanuel Queiroz, pelo apoio e boa vontade que sempre me dedicaram.

Ao jovem físico Lenin, que, por outras sendas, também se ocupa da literatura fantástica.

À Mariana Alves, por sua colaboração imprescindível nas últimas horas.

A Bioy Casares, que inventou Morel.

E a quem haja inventado Bioy, Kafka, Cervantes, Dante, Aristóteles e outras maravilhas.

RESUMO

A formação de uma análise crítica acerca da narrativa fantástica não coincide com a etapa de seu surgimento: seu estudo apenas se consolidaria, na França, a partir da segunda metade do século XX. Os principais teóricos – desde o francês Pierre-George Castex ao espanhol David Roas – reconhecem seu aparecimento na literatura ainda no Século das Luzes: desde suas origens, os autores que cultivaram tal modo literário, de alguma maneira desestabilizam a regularidade do mundo representado; abre-se, portanto, a pergunta por seus limites, por sua ontologia e sua possibilidade – e mesmo a do leitor, que, a partir da recepção, ao ativar a anomalia, funda suas próprias perquirições. Com inúmeras mudanças ocorridas nos dois últimos séculos, o fantástico, pode-se dizer, expandiu suas possibilidades, posto que, cada vez mais, pode suscitar fissuras: entre outros possíveis, opera precisamente provocando rupturas no modelo paradigmático que adotamos, frente a um universo cada vez mais vasto e desconhecido. Nesse sentido, a obra do escritor argentino Adolfo Bioy Casares se insere no âmbito da produção fantástica renovando-a e reconfigurando-a, a partir de textos inaugurais, a saber, *La invención de Morel* (1940) e *La trama celeste* (1948). Distanciando-se da ornamentação gótica com seus vampiros e fantasmas, bem como de eventos sobrenaturais, as tramas rigorosas desse autor fundam a literatura fantástica na ficcionalização de hipóteses científicas ou filosóficas, conduzidas por uma imaginação que não prescinde da razão.

Palavras-chave: Bioy Casares; Literatura fantástica; Modos narrativos; Mitos literários.

RESUMEN

La formación de un análisis crítico acerca de la narrativa fantástica no coincide con la etapa de su surgimiento: su estudio apenas se consolidaría, en Francia, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Los principales teóricos – desde el francés Pierre-George Castex al español David Roas – reconocen su aparecimiento en la literatura aún en el Siglo de las Luces: desde sus orígenes, los autores que cultivaron tal modo literario, de alguna manera desestabilizan la regularidad del mundo representado; surge, por tanto, la pregunta por sus límites, por su ontología y su posibilidad – y mismo la del lector, que, a partir de la recepción, al activar la anomalía, funda sus propias indagaciones. Con inúmeros cambios ocurridos en los dos últimos siglos, lo fantástico, se puede decir, expandió sus posibilidades, puesto que, cada vez más, puede suscitar fisuras: entre otros posibles, opera precisamente provocando rupturas en el modelo paradigmático que adoptamos, frente a un universo cada vez más vasto y desconocido. En ese sentido, la obra del escritor argentino Adolfo Bioy Casares se insiere en el ámbito de la producción fantástica renovándola y reconfigurándola, a partir de textos inaugurales, a saber, *La invención de Morel* (1940) y *La trama celeste* (1948). Al distanciarse de la ornamentación gótica con sus vampiros y fantasmas, bien como de eventos sobrenaturales, las tramas rigurosas de ese autor fundan la literatura fantástica en la ficcionalización de hipótesis científicas o filosóficas, conducidas por una imaginación que no prescinde de la razón.

Palabras-clave: Bioy Casares; Literatura fantástica; Modos narrativos; Mitos literarios.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I. REALIDADE TOMADA: CONCEPÇÕES E TEORIAS SOBRE O FANTÁSTICO	12
1.1. O que restou de nossas certezas: interstícios e perplexidades da razão	12
1.2. Castex, Vax e Caillois: vetores de uma nova orientação crítica	16
1.3. Todorov ou o fantástico como potência da <i>hésitation</i>	20
1.4. Um modo narrativo perturbador: anomalias e efeitos de inquietação	27
1.5. No reino deste mundo: cotidianização e representação no modo fantástico	33
1.6. O reino dos unicórnios e outros reinos: nos domínios vizinhos	39
CAPÍTULO II. MUNDO DADO E MUNDO INVENTADO: BREVE PANORAMA LITERÁRIO ARGENTINO NO PERÍODO 1940-1950	51
2.1. Antecedentes e vínculos com o grupo <i>Sur</i>	51
2.2. Adolfo Bioy Casares, <i>un argentino exquisito</i>	59
2.3. A metáfora da casa tomada: primeiro peronismo e reflexos na vida cultural argentina	62
2.4. <i>Biorges</i> e outras escritas em colaboração	68
CAPÍTULO III. A INVENÇÃO DE BIOY CASARES: CONTINUIDADE E RENOVAÇÃO DA NARRATIVA FANTÁSTICA	77
3.1. A ilha incessante: o mito literário da condição robinsoniana	77
3.2. Continuidade de um pacto fáustico	82
3.3. O “Prólogo” borgiano: um manifesto para a literatura fantástica	87
3.4. <i>La invención de Morel</i> e <i>La trama celeste</i> : estética da “imaginación razonada” e tramas de mundos possíveis	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

*“Al borde de las cosas que no comprendemos del todo,
inventamos relatos fantásticos, para aventurar hipótesis
o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad.”**

Bioy Casares

A modalidade narrativa *fantástica*, cultivada desde o século XVIII, alcançaria na obra do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) uma de suas mais autênticas expressões. A partir de sua obra individual, lograria renovar a poética do fantástico, distanciando-a das primeiras manifestações: ao prescindir de elementos sobrenaturais, funda sua escrita na ficcionalização de hipóteses científicas, na convivência da imaginação com argumentos razoados, não raro com matizes policiais. Neste sentido, tomaremos como objeto de análise duas de suas obras fundamentais – que assinalam, simultaneamente, os primeiros anos da carreira do autor, bem como uma forma de continuidade e renovação da literatura fantástica –, a saber, seu primeiro romance *La invención de Morel* (1940) e sua primeira coletânea de contos *La trama celeste* (1948); o que, por óbvio, não dispensará o inevitável cotejo com outros textos, seus e de demais escritores do século XX.

Ao passarmos em revista os anos do *Settecento*, reconhecemos, sem titubeios, nesse século a culminância do movimento de dessacralização do ocidente entabulado no XVII, i.e., passamos a testemunhar, *ipso facto*, um mundo predominantemente bussolado pela razão. Por conseguinte, é indubitável que o triunfo das Luzes implicou o rechaço de uma categoria verdadeiramente fundamental no que veio a chamar-se literatura fantástica: o *sobrenatural*. Desde logo, sob tais conjunturas, tem surgimento na Alemanha de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) e na França de Jacques Cazotte (1719-1792), um modo narrativo que privilegiaria justamente a presença daquele elemento então denegado¹.

* BIOY CASARES, A. La literatura fantástica. In: MARTINO, D. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. p. 65.

¹ Distintamente dos teóricos que apontam o escritor alemão como iniciador da narrativa fantástica (CESERANI, 2006, pp. 13 e 90; CALVINO, 2004, pp. 10-14), o crítico francês Pierre-George Castex, em sua obra *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), reconhece na figura de Cazotte, um obscuro pioneiro do conto fantástico, autor de *La patte du chat* (1741), *Le diable amoureux* (1772) e *Suite des mille et une nuits* (1788) (MAGALHÃES JÚNIOR, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972, pp. 65-92).

Nesse sentido, já no século XIX, precisamente entre 1815 e 1821, Hoffmann publicaria seus mais significativos textos – por citar alguns, *Der Sandmann* [O homem de areia]², *Die Elixiere des Teufels* [Os elixires do diabo], *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* [As aventuras da noite de São Silvestre], *Das Magnetiseur* [O magnetizador], *Ritter Glück* [O cavaleiro Glück], *Das Majorat* [O primogênito], *Eine Spukgeschichte* [Uma história de fantasmas], *Das öde Haus* [A casa deserta], entre outros – cujo grande êxito e difusão por toda Europa não se verificaria senão após sua morte, ocorrida no ano de 1822. Dentre seus procedimentos narrativos e temáticos mais frequentes destaca-se a aproximação entre referente e mundo representado, ou seja, muitos de seus relatos principais se afastam do *maravilhoso* e do *gótico*; o fio da incerteza a enlaçar o leitor frente ao que é contado; os temas de perspectiva ocular (a presença de espelhos e instrumentos de óptica que transfiguram ou deformam a realidade ante o olhar do sujeito), da formação do duplo, da cisão do eu (CESERANI, 2006, p. 26). No que tange à configuração da literatura fantástica, a publicação de seus contos na França estaria atrelada, ademais, a um fato de considerável relevância: com a tradução de Loève-Veimars para o francês, nos anos de 1820, as narrativas reunidas em *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Fantasias à maneira de Callot³] seriam intituladas *Contes fantastiques* [Contos fantásticos]. O ponto de destaque está em que o termo equivalente à palavra *fantastique*, em francês, nunca houvera sido utilizado por Hoffmann em sua língua vernácula, que simplesmente as chamava de *fantasias* – em alemão *fantasiestücke* (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, pp.65-66).

Não obstante, embora depreciada por alguns – caso do biógrafo Jean F.-A. Ricci, cujo emprego do termo *fantastique* considerou um despropósito –, a terminologia francesa não tardaria a ser consagrada: inicialmente graças à pluma do crítico Jean-Jacques Ampère em *Le Globe* (1828) e, sobretudo, ao célebre artigo de Charles Nodier, “Du fantastique en littérature”, de 1830 – segundo Herrero Cecilia (2000, pp. 25-26), um dos textos que conferiria carta de nobreza ao fantástico na então classicista França. Em todo caso,

² A respeito deste conto, há, entre outras, uma análise minuciosa levada a cabo por Sigmund Freud – segundo Ceserani, “um intérprete de exceção” (CESERANI, 2006, p. 13) – em seu famoso ensaio *Das Unheimlich*, publicado em 1919: o pai da Psicanálise, a partir de sua própria orientação teórica, inicialmente tece um longo histórico acerca do vocábulo alemão *unheimlich*, considerado por ele como intraduzível – em português os tradutores optaram pelo termo correspondente *estranho* –, e conclui que a causa do *unheimlich* se encontraria no retorno de um elemento recalcado, mas que estaria presente no inconsciente psíquico e manifestar-se-ia em representações desfiguradas (FREUD, 2006, pp. 235-273).

³ Jacques Callot (1592-1635): desenhista e gravador barroco, natural do Ducado de Lorena, logo incorporado à França. Como artista, gravou imagens de soldados, mendigos, palhaços e ciganos, além de trajes e figuras quiméricas.

remetendo-o a uma peculiaridade semântica do idioma francês, P.-G. Castex solidamente justificaria seu uso:

[...] a infidelidade literária se tornou necessária em razão da índole da língua francesa. A palavra *fantaisies*, que, em francês, evoca amáveis caprichos, visões graciosas e risonhas, corresponderia bastante mal à inspiração por vezes sombria do contista germânico, ao passo que a palavra *fantastique* sugeria melhor o seu universo e caracterizava a sua obra com maior precisão. (CASTEX apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, pp. 65-66).

Ou seja, através da atividade da tradução e da crítica francesas da primeira metade do século XIX, o epíteto aplicado aos contos hoffmannianos logo, em virtude do uso continuado, passaria a caracterizar os textos desse autor e, ulteriormente, de tantos outros ainda em vigor nos dias atuais, cuja produção pusera em curso um novo modo literário. Entretanto, no que tange às concepções do fantástico, longe de indicar unanimidade, o termo haveria de situar escritores e críticos em posições distintas: é suficiente recordar a configuração das antologias específicas já publicadas, ou sugeridas como tal, além dos inúmeros ensaios de matiz teórico – como se verá adiante.

Em linhas gerais, para além dos romances de Horace Walpole, Mathew Lewis, William Beckford, Ann Radcliffe e Charles Maturin – cuja produção configura a *gothic novel* inglesa, fundada em argumentos macabros ambientados em castelos e regiões temporalmente longínquas –, o fantástico consolidar-se-ia nas primeiras décadas do século XIX através do conto⁴. A partir daí, a modalidade fantástica aciona um novo dispositivo: as histórias contadas supõem, como característica vital, um processo de cotidianização da narrativa. Inaugurada por E. T. A. Hoffmann e continuada por Edgar Allan Poe (1809-1849)⁵, a construção de tal técnica implica um mundo crível apresentado pelo narrador, no qual o leitor se sente seguro e confortável, para, num dado momento fazer aparecer a ruptura. Dessa forma, o receptor percebe com maior impacto o efeito, como é óbvio.

⁴ A propósito do romance gótico, é pertinente recordar a descrição feita por Fred Botting, em 1996: “Gótico significa uma escritura do excesso. Ele surgiu na horrível obscuridade que atormentou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele joga uma sombra sobre os êxtases desesperantes do idealismo e individualismo românticos e sobre as inquietantes duplicidades do realismo e decadentismo vitorianos. Atmosferas góticas – foscas e misteriosas – assinalaram repetidamente o retorno perturbador dos passados sobre o presente e evocaram sentimentos de terror.” (BOTTING apud CESERANI, 2006, p. 90).

⁵ Depois do escritor germânico, Poe foi o autor de maior influência sobre o fantástico europeu do século XIX – em grande parte graças à tradução francesa de sua obra levada a cabo por Charles Baudelaire, cujos impactos reorientariam a estética e o gosto literário oitocentista. Nesse sentido, a figura literária emblemática do criador de “The fall of the house of Usher” [A queda da casa de Usher] desempenharia na França um papel nunca alcançado em seu país de origem, i.e., o reconhecimento do público e de continuadores no âmbito específico do conto (CALVINO, 2004, pp. 14-16).

Apesar de cultivado por outros grandes escritores do século oitocentista – ademais dos já referidos, Guy de Maupassant, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Honoré de Balzac, Henry James, Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, etc. –, tal modalidade literária padeceria, por mais de uma centúria, da carência de um acurado exame crítico. O estudo da literatura fantástica se consolidaria então na França, na segunda metade do século XX, inicialmente a partir dos trabalhos realizados por Castex, Louis Vax e Roger Caillois; e, finalmente, por Tzvetan Todorov. Caillois, cujo vínculo com o grupo da revista *Sur*, na Argentina, favorecera o contato com a *Antología de la literatura fantástica* (1940), também chegaria a compilar, em seu país, antologias de contos fantásticos. Por sua vez, os impactos da contribuição toдорoviana, apresentados em seu livro *Introduction à la littérature fantastique* [Introdução à literatura fantástica] (1970), abririam caminho para novas investigações bem como para a revalorização dessa modalidade narrativa.

Para a consecução dos objetivos ora postulados, examinaremos no Capítulo I as principais concepções e teorias acerca do fantástico na literatura, seus limites, méritos e incongruências, e também sua articulação e importância para qualquer investigação desta ordem; as condições de possibilidade desse modo narrativo; o lugar do leitor, as formas de representação e a relação com outras modalidades circunvizinhas. No Capítulo II nos ocupamos da inserção de Bioy Casares no grupo da revista *Sur* e de sua obra no panorama da literatura argentina e fantástica, procurando destacar as conjunturas histórico-sociais vigentes nos anos quarenta, bem como seu denso labor de colaboração literária levado a cabo com Jorge Luis Borges, ademais de outros escritores, como Silvina Ocampo e Daniel Martino. Uma vez alcançado estes dois momentos, no Capítulo III, por seu turno, apresentamos de maneira detalhada uma análise das obras mencionadas do autor, seu vínculo com retomados mitos literários e sua estética fantástica de *imaginación razonada* e mundos possíveis. Nas Considerações Finais problematizamos as limitações dos principais percursos teóricos frente à ficção bioycasareana, tanto quanto a necessidade de recorrer a outros aportes investigativos para pensar o fantástico menos como algo estanque que como uma categoria literária capaz de suscitar distintas configurações.

CAPÍTULO I

REALIDADE TOMADA: CONCEPÇÕES E TEORIAS SOBRE O FANTÁSTICO

*“La realidad (como las grandes ciudades) se ha extendido
y se ha ramificado en los últimos años.”**

Bioy Casares

Desde que o homem – animal simbólico capaz de produzir técnicas para assegurar a própria sobrevivência – desenvolveu a capacidade de uma linguagem complexa, adveio-lhe, contígua à sua condição, a necessidade de estabelecer uma relação até certo ponto estável com seu entorno, i.e., com o que culturalmente constituir-se-á como *realidade*. Neste caso, a noção de *estabilidade* implica, pois, o máximo de segurança e aclimação frente à configuração dos fenômenos do mundo. A condição de possibilidade para tal situação reside nos sistemas de representação e paradigmas explicativos, cujo predomínio na civilização ocidental coube às instâncias filosófica e científica, malgrado os ecos do mito e da religião. Não obstante, como fenômeno assaz desestabilizador, ocorre que tais paradigmas padecem de inevitável caducidade: ao longo dos séculos eles fenecem e são substituídos (KUHN, 2000, pp. 77-144). Nesse sentido, a narrativa fantástica, pode-se dizer, incide na desmodulação do corpo paradigmático-explicativo da estrutura do *real* – ao questionar seu alcance e validade –, cujo efeito, no leitor, se caracteriza por infundir-lhe um modo próprio de inquietação.

1.1. O que restou de nossas certezas: interstícios e perplexidades da razão.

Uma pedra de toque, no estudo do modo fantástico, refere-se à sua ontologia, precisamente porque para demarcá-lo faz-se mister, de início, identificá-lo. Nesse sentido, longe de promover um esclarecimento da questão, as diversas antologias obstaculizam a tarefa, na medida em que a mescla de diferentes textos excede a territorialidade do efetivamente fantástico: há contos nelas incluídos que sugerem o terreno do horror ou mesmo da ficção científica. Ademais, seria ingênuo situar tal problema desarticulado das condições

* BIOY CASARES, A. *La trama celeste*. Edición de Pedro Luis Barcia. Madrid: Editorial Castalia, 1990. Colección Clásicos Castalia, vol. 184. p. 229: “El perjurio de la nieve”.

socioculturais adequadas que garantem o desenvolvimento do fantástico, pressuposto fundamental capaz de assegurar suas especificidades. A respeito basta recordar as principais coletâneas publicadas acerca da literatura fantástica desde 1940, nas quais juntamente com produções contemporâneas e modernas, há inclusive textos do medievo e antigos⁶. Com efeito, resultam evidentes as distintas concepções que nortearam a cada um dos antologistas. Assim, sob uma perspectiva ampla de conceber o fantástico na literatura, são significativas as palavras do próprio Adolfo Bioy Casares no prólogo da mais relevante delas, a *Antología de la literatura fantástica* – publicada em Buenos Aires em 1940 –, na qual postulou a antiguidade dessas ficções, considerando-as tão velhas quanto o medo, precedendo inclusive a escrita (BIOY CASARES, 2008, p. 11)⁷. Nesse caso, povoariam – não, porém, como um

⁶ Relação das principais antologias acerca da literatura fantástica, publicadas desde essa data (majoritariamente na Espanha, França e Argentina): [1] *Anthologie du conte fantastique français*, 1947 (CASTEX, P.-G.); [2] *Antología del cuento extraño*, 1956 (WALSH, R.); [3] *Maravilhas do conto fantástico*, 1958 (PAES, J. P.); [4] *O conto fantástico*, 1959 (MONTEIRO, J.); [5] *The supernatural in the english short story*, 1959 (VAN HERP, J.); [6] *Histoires étranges*, 1964 (PALOU, J.); [7] *Histoires de terreur*, 1965 (STRAGLIATI, R.); [8] *Histoires fantastiques d'aujourd'hui*, 1965 (SCHENEIDER, M.); [9] *Anthologie du fantastique*, 1966, dois volumes (CAILLOIS, R.), publicada em 1958 com menos textos sob o título [10] *60 récits de terreur*, e posteriormente, já em 1967, publicada em Buenos Aires sob o título [11] *Antología del cuento fantástico* – possivelmente graças ao círculo de amizade proporcionado pelo grupo da revista *Sur*, liderado por Victoria Ocampo; [12] *Histoires d'outre-monde*, 1966; [13] *Nouvelles histoires d'outre-monde*, 1967 (PAPY, J.); [14] *Cuentos fantásticos argentinos*, dois volumes, 1960 e 1976 (CÓCARO, N.); [15] *Antología de la literatura fantástica española*, 1969 (GUARNER, J. L.); [16] *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XIX*, 1970 (FLESCA, H.); [17] *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX*, 1973 (MANGUEL, A.); [18] *La France fantastique, de Balzac-Pierre Louys*, 1973 (BARONIAN, J. B.); [19] *L'Amérique fantastique, de Poe à Lovecraft*, 1973 (FINNÉ, J.); [20] *Great british tales of terror*, 1973 (HAINING, P.); [21] *L'Allemagne fantastique, de Goethe à Meyrink*, 1973 (RICHTER, A. e H.); [22] *Antologia do conto fantástico português*, 1974 (MELO E CASTRO, E. M.); [23] *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, 1974 (PANERO, L. M.); [24] *L'Angleterre fantastique, de Defoe à Wells*, 1974 (VAN HERP, J.); [25] *Les meilleurs récits de Weird tales*, 1975 (SADOUL, J.); [26] *La Belgique fantastique, avant et après Jean Ray*, 1975 (BARONIAN, J. B.); [27] *L'Italie fantastique, de Boccaccio à Landolfi*, 1975 (FINNÉ, J.); [28] *L'Autriche fantastique, avant et après Kafka*, 1976 (GYORY, J.); [29] *Antología del cuento fantástico peruano*, 1977 (BELEVAN, H.); [30] *La grande anthologie du fantastique*, 1977 (GOIMARD, I. & STRAGLIATI, R.); [31] *La France fantastique 1900*, 1978 (DESBRUERES, M.); [32] *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, 1978 (HAHN, O.); [33] *Leyendas y relatos de terror y misterio*, 1982 (ESTRUCH, J.); [34] *Racconti fantastici dell'ottocento*, 1983 (CALVINO, I.); [35] *Los mejores relatos de fantasía*, 1985-1986 (JAKUBOWSKI, M.); [36] *La Eva fantástica: de Mary Shelley a Patricia Highsmith*, 1986 (MOLINA FOIX, J. A.); [37] *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastique québécois au XXe. siècle*, 1987 (EMOND, E.); [38] *Anthologie de la peur*, 1989 (JOURDAN, E.); [39] *Cuentos de sombras*, 1989 (PARREÑO, J. M^a); [40] *Los vigilantes del más allá: antología de los investigadores de lo sobrenatural*, 1990 (PALACIOS, J.); [41] *Antología de cuentos de terror*, 1995 (LLOPIS, R.); [42] *Antología española de literatura fantástica*, 1996 (MARTÍNEZ MARTÍN, A.); [43] *El castillo del espectro: antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, 2002 (ROAS, D.); [44] *Cuentos de terror*, 2003 (LAISECA, A.); [45] *Contos de horror do século XIX*, 2005 (MANGUEL, A.); [46] *Os melhores contos fantásticos*, 2006 (COSTA, F. M.); [47] *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, 2008 (ROAS, D. & CASAS, A.); [48] *Perturbaciones: antología del relato fantástico español actual*, 2009 (MUÑOZ RENGEL, J. J.); [49] *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, 2011 (BATALHA, M. C.); [50] *La realidad quebradiza: antología de cuentos*, 2012 (MUÑOZ RENGEL, J. J.).

⁷ Antologia organizada por três escritores argentinos – Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e sua esposa Silvina Ocampo, cuja produção atesta uma das maiores criações da ficção fantástica no século XX –, constitui

modo narrativo definido – o *Zendavesta*, a Bíblia, as epopeias de Homero, *As mil e uma noites*, etc.

Depreende-se, por óbvio, de semelhante argumentação, sua amplitude de concepção acerca do que venha a configurar a literatura fantástica, ou seja, o fantástico como um modo de ler (concebido a partir da recepção), possível em distintas épocas e lugares, como categoria supra-histórica, à revelia, portanto, de uma definição precisa e fundamentada. Desde logo, a partir desse ponto de vista, os organizadores da aludida antologia recolheram – ancorados em semelhante divisa e apoiados em uma tábua de argumentos fantásticos –, ademais de contos contemporâneos e do XIX, textos do *Livro das mil e uma noites*, dos séculos I (Petrônio), IV (Liehtsé), XVI (Rabelais, Don Juan Manuel, Wu Ch’eng En), aparte outros inclusive mais vetustos. Já em outras antologias, como nas organizadas por Castex (1947), Caillois (1958) e Guarner (1969), se erige um problema diverso, menos de ordem cronológica que verdadeiramente de fronteiras, i.e., que nunca guardam total acordo sobre o que seja o fantástico, o estranho, o maravilhoso, a ficção científica ou contos de terror: por exemplo, o mesmo Caillois – na tradução espanhola de 1967 de sua antologia – se refere aos contos ali reunidos como “relatos fantásticos de terror” (CAILLOIS, p. 7). Nesse sentido – aparte as distintas e múltiplas perspectivas –, pode-se afirmar que as mais coerentes são aquelas que optaram por critérios mais rigorosos e precisos, a seguir expostos, sob as diferentes e discutíveis análises teóricas acerca do tema.

Em todo caso, é reconhecível, o texto fantástico não pode prescindir de seu traço fundante, i.e., o enfrentamento problemático entre a realidade – concebida sempre enquanto construção cultural – e o impossível. A esse respeito, a maioria dos teóricos coincide em expressar idêntica opinião, ao postular a confrontação de duas esferas mutuamente excludentes: “«natural»-«sobrenatural» (Todorov), «normal»-«a-normal» (Barrenechea), «real»-«imaginario» (Vax), «orden»-«desorden» (Lenne), «leyes de la naturaleza»-«asaltos del caos» (Lovecraft), «real»-«maravilloso improbable» (Bessière)” (REISZ, 2001, p. 195). Ou mais claramente, ancorados no termo *sobrenatural*, como se observa a seguir: “O fantástico em sentido restrito exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão” (VAX, 1972, p. 14); “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31); “Dentro del ámbito del mundo real, en donde el hombre vive su

um marco em relação às coletâneas que se seguirão. Vinte e cinco anos após seu surgimento, uma segunda edição devidamente ampliada viria a lume (em 1965).

angustiada existencia, acaso se produzca un hecho sobrenatural. De ahí vemos, por supuesto, que lo fantástico se apoya evidentemente en un soporte real para traducirse.” (CÓCARO, 1976, p. 20); “[...] embora comum a outros tipos de textos, lhe é absolutamente indispensável a temática sobrenatural” (FURTADO, 1980, p. 7); “À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos [as narrativas fantásticas] aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, [...] do que se distanciou de nossa atenção racional” (CALVINO, 2004, p. 9); “[...] la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural” (ROAS, 2001, p. 8)⁸.

Não obstante, nem todo sobrenatural implicará em fantástico⁹. Daí a necessidade de fixar as configurações de semelhante categoria, portanto, suas condições e possibilidades de existência. A tarefa demanda bastante cuidado uma vez que estamos no coração mesmo do fantástico. Por isso, o primeiro a assinalar é que antes da culminação do evento magno do XVIII – o Iluminismo – *natural* e *sobrenatural* compartilhavam a mesma esfera sócio-mental vigente e a explicação da realidade simultaneamente provinha da ciência, da religião e da superstição (ROAS, 2011, p. 15). Ou seja, não houve o natural por um lado e o sobrenatural por outro – absolutamente apartados –, senão quando a razão se assenhoreou do *locus* explicativo fundamental da totalidade: o fato consistia em poder expressar a causalidade fenomênica exclusivamente pelas lentes da racionalidade, longe dos ecos da religião e da metafísica¹⁰. Daí que, instaurado outro modelo explicativo, pôs-se em vigor a definitiva separação de duas categorias que antes puderam funcionar de maneira não excludente: razão e fé. Doravante, modificada pelo novo paradigma, a mirada desprezada – i.e., aquela erguida sob a instância do divino –, já não poderia nortear o novo homem: a partir de então, observar o mundo significaria dessacralizá-lo, racionalizando-o.

⁸ Por um viés distinto perpassam as conjecturas de Rosemary Jackson, cuja interpretação do fantástico é ao mesmo tempo psicanalítica e sociológica. Segundo ela, por ser a nossa uma cultura secular, tal modalidade narrativa já não teria nenhuma base no sobrenatural, configurando tão somente uma forma de oposição social subversiva, contraposta à ideologia dominante do momento histórico em que tem surgimento: “Lo «otro» expreso a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa – como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro –, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo «oculto» de la cultura”. (JACKSON, 2001, p. 144).

⁹ Como é sabido (CAILLOIS, 1967, pp. 7-19; TODOROV, 2008, pp. 29-63; FURTADO, 1980, pp. 34-63; CHIAMPI, 2008, pp. 19-50; ROAS, 2001, pp. 7-44; MUÑOZ RENGEL, 2009, pp. 5-20), outras modalidades narrativas também permitem dita categoria: caso do modo *maravilhoso* que o admite porém não como transgressão, senão como elemento incorporado e naturalizado num mundo autônomo e regido por leis outras que não as do mundo referente ao leitor; já no *realismo mágico* se dá o processo de desnaturalização do real e naturalização do insólito, ou seja, igualmente prescinde o enfrentamento que fundamenta o fantástico.

¹⁰ Segundo Immanuel Kant (1724–1804), na medida em que apenas há objetos para um sujeito, cuja apreensão se dá mediante as categorias *a priori* de espaço e tempo, sendo o mundo que ele conhece mundo de uma experiência possível, em última instância, as leis da natureza o sujeito as constitui pela própria faculdade do entendimento (a razão) (KANT, 2001, pp. 92-100).

Todavia, em seu anelo por tudo explicar pelo prisma da rigorosa razão, o Século das Luzes chegou a reconhecer a impossibilidade de abarcar a totalidade do real. O próprio Kant, o mais distinto entre seus contemporâneos, assinalou os limites da faculdade cognoscitiva na primeira de suas *Críticas*: o *noúmeno*, o objeto considerado em si mesmo, sem nenhuma relação com o sujeito, é da ordem do incognoscível, logo, não passível de abordagem¹¹. Ou seja, malgrado as reivindicações racionais, a realidade sempre permitirá frestas que comunicam com seu *outro*, o *não-conhecido*: de modo geral, o onírico, o noturno, o velado, o macabro, o terrífico – incorporados pelo Romantismo, cujas marcas serão evidentes nas primeiras manifestações da literatura fantástica, o *romance gótico*, iniciado por *The castle of Otranto* [O castelo de Otranto], de Walpole, em 1764.

Por conseguinte, a modalidade narrativa chamada *literatura fantástica* pressupõe a presença de um acontecimento *impossível* como artifício transgressor (ou seja, o *outro* do ordinário), que em algum momento entra em choque com a realidade – i.e., com um dado modelo de representação compartilhado por uma cultura – dentro de um mundo supostamente estável como pretende ser o nosso. Segue-se, pois, que a postulação de Roger Caillois a respeito do tema ainda goza de certa validade, menos como uma resposta definitiva à ontologia do fantástico do que como uma premissa necessária (1970, p. 8): “[...] lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en un mundo real”. Ou seja, a condição de possibilidade para o fantástico requer a existência de um cosmo ordenado, regido por leis estritas e lógicas para que, de alguma forma, o elemento inabitual possa, conflitivamente, irromper em seu seio. Tal irrupção acarreta um efeito inquietante, quando não nos personagens, certamente no leitor, porque o remete a considerar sua própria condição no universo.

1.2. Castex, Vax e Caillois: vetores de uma nova orientação crítica.

Na aludida antologia organizada por Borges, Silvina Ocampo e Bioy Casares, o prólogo escrito por este último constitui uma das suas primeiras incursões teóricas sobre o tema. Ali, a ficção fantástica, no que tange a seu aparecimento, está concebida a partir de duas perspectivas: uma, *lato sensu*, na qual o fantástico figuraria em todas as literaturas antigas, inclusive na modalidade oral; outra, *stricto sensu*, “como género más o menos definido”, em

¹¹ É curioso observar, numa pequena cidade alemã do século XVIII, a coexistência de duas mentes tão vastas e tão inquietas, Kant e Hoffmann: *paradoxo de Königsberg*.

que apenas aparece no século XIX, no idioma inglês. Nesse caso, os maiores precursores seriam o infante Don Juan Manuel (XIV), Rabelais (XVI), Quevedo (XVII), Defoe, Walpole (XVIII) e Hoffmann (XIX). Embora Bioy Casares, numa passagem, já identifique a necessidade do conflito entre as categorias do *natural* e do *sobrenatural* como característica imprescindível do fantástico¹², reconhecemos a ausência de um critério mais rigoroso no que concerne à identificação de tal modo narrativo: i.e., na medida em que postula uma perspectiva muito ampla de literatura fantástica, abarca textos que surgem em momentos em que ainda não havia fronteiras estabelecidas entre as supracitadas categorias antinômicas. Consequentemente, por não considerar a importância de semelhante conjuntura, dificulta a possibilidade de sustentar uma concepção que abarque a totalidade dos mesmos textos escolhidos.

Passado esse primeiro momento, por assim dizer, preludial, exposto no mencionado prólogo, se observa nas décadas seguintes, com respeito a uma análise teórica do fantástico, uma generalizada superficialidade por parte dos críticos e autores: um fato por suposto duplamente negativo. Por um lado contribuiu para relegar dita modalidade narrativa a uma espécie de subliteratura¹³; por outro lado, a carência de uma reflexão teórica impediu a formulação de uma concepção verdadeiramente sustentável acerca de tal produção literária. Nesse sentido, podem-se reconhecer duas atitudes opostas no movimento crítico (FURTADO, 1980, pp. 7-18). Num primeiro momento, avançou um modelo de *crítica impressionista*, de caráter emotivo e de contemplação embevecida. Podemos identificá-la sem titubeios nas investidas de Howard Phillips Lovecraft, em seu *Supernatural horror in literatura* [O horror sobrenatural em literatura] (1945), cuja análise ressalta os reflexos emocionais que a obra possa suscitar no leitor: “[...] devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Em outras palavras, o fantástico, mais que

¹² “[...] algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte.” (BIOY CASARES, 2008, pp. 12-13).

¹³ O fato de o fantástico haver sido, em alguma medida, exilado nos limites da cultura literária desde fins do século XVIII e no XIX – i.e., que haja sido postergado pelos críticos –, é sintomático de uma sociedade que deprecia a transgressão e por sua vez concebe a literatura majoritariamente sob um estatuto “realista”. Nesse sentido, R. Jackson, em livro publicado em 1981 (*Fantasy: the literature of subversion*) asseverou que o fantástico põe em evidência algo que está excluído da ordem cultural: sua expulsão “[...] a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura” (JACKSON, 2001, p. 143). Analogamente, Michel Foucault, ao analisar os fundamentos e as mudanças da cultura ocidental dos séculos XVIII e XIX, identifica uma sociedade que, para formar-se, necessita afirmar a razão e negar sua alteridade: a *perigosa alteridade* configura “a história do Outro – daquilo que, para uma cultura é ao mesmo tempo interior e estranho, a ser portanto excluído (para conjurar-lhe o perigo interior), encerrando-o porém para reduzir-lhe a alteridade [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 12).

no texto, estaria na experiência emotiva do leitor – a depender de seu sangue frio, como chegou a afirmar Todorov (2008, pp. 40-41). I.e., a partir de uma perspectiva subjetiva o escritor e crítico estadunidense fundamentou sua teorização na precária ação do medo – uma tarefa sem dúvida inferior, em interesse, à qualidade de suas narrativas. De maneira análoga, Peter Penzoldt, em seu livro *The supernatural in fiction* (1952), também insiste em que “a excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son historias de miedo” (apud ALAZRAKI, 1990, p. 271). Entretanto, como não poderia deixar de ser, semelhante afirmação evidencia, ademais da tendência de conceber o fantástico como algo bastante genérico, a impossibilidade de estabelecer a distinção entre literatura fantástica e literatura de terror.

Por outro caminho, a partir da década de 50 do século XX, vem à luz, na França, as primeiras tentativas de superar as insuficiências da precedente orientação crítica (embora conservem ainda traços daquela): P.-G. Castex publica *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951); Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques* [A arte e a literatura fantásticas] (1960) e *La séduction de l'étrange* (1965); e Roger Caillois, *Au cœur du fantastique* (1965) e *Images, images* (1966). Como pioneiro dos estudos acerca desse modo literário em seu país, Castex formularia sua concepção distinguindo-o inicialmente das narrações mitológicas e dos contos de fadas, para, num passo seguinte, identificá-lo na condição de um intranquilo invasor: a intromissão do *mistério* na ordem do real:

O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente (*un dépaysement de l'esprit*) para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. (CASTEX apud CESERANI, 2006, p. 46).

Dessa forma, os primeiros avanços da crítica literária francesa de então, presente nas linhas supracitadas, decorrem primeiramente do fato de Castex haver situado a ação da narrativa fantástica, ou seja, a presença desorientadora do insólito, nas raias do familiar, da ambientação costumeira; e depois, pela extensão de sua análise, no que tange ao distanciamento da esfera da emotividade, para situar o cerne da questão na possibilidade contrastante entre duas instâncias apartadas.

Quanto a Vax, é curioso observar logo no início de sua primeira obra – num trabalho em que pretende analisar o fantástico –, que se exime de postular uma definição de seu objeto

de estudo, limitando-se tão somente a relacioná-lo com as formas vizinhas, ou seja, o feérico, o poético, o trágico, etc., atitude que converte o seu em um livro acerca de *fronteiras* (VAX, 1972, p. 7): “Não nos arriscaremos a definir o fantástico [...]. Quanto às definições dos dicionários, puxa cada uma para seu lado. Tentemos antes delimitar o território do fantástico precisando as suas relações com os domínios vizinhos [...]”. Dessa maneira, por distinção conclui que “A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real” (VAX, 1972, p. 9). Ademais, propõe um agrupamento dos *motivos fantásticos* – “o homem lobo”, “o vampiro”, “as partes separadas do corpo humano”, “os transtornos da personalidade”, “os jogos do visível e do invisível”, “a regressão” e “as alterações da causalidade, do espaço e do tempo” –, cuja extensão abarca a produção dos principais autores do século XIX e primeira metade do XX: Hoffmann, Mérimée, Ewers, Gautier, Balzac, Nerval, Sheridan Le Fanu, Maupassant, Jean Ray, Poe, Blackwood, Wells, Lovecraft, Kafka, etc. (VAX, 1972, pp. 32-47)¹⁴.

Por sua vez, no que tange a Caillois, tampouco o define, senão que toma um procedimento análogo ao de seus contemporâneos: em seu caso opta por separar o *fantástico* propriamente dito do *maravilhoso*, ressaltando o caráter de oposição: i.e., este último implica um universo mágico, do faz-de-conta, habitado por fadas, dragões e ogros etc.; enquanto o primeiro se configuraria pelo fato de por em manifesto uma “irrupção insólita”, um escândalo da racionalidade:

Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real [...]. Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor. [...] El intento esencial de lo fantástico es la

¹⁴ Em 1940, no célebre prólogo que antecede a *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares já havia proposto uma curiosa *enumeración de argumentos fantásticos*: [1] “Argumentos en que aparecen fantasmas”, [2] “viajes por el tiempo”, [3] “los tres deseos”, [4] “argumentos con acción que sigue en el infierno”, [5] “con personaje soñado”, [6] “con metamorfosis”, [7] “acciones paralelas que obran por analogía”, [8] “tema de la inmortalidad”, [9] “fantasías metafísicas”, [10] “cuentos y novelas de Kafka”, [11] “vampiros y castillos”. (BIOY CASARES, 2008, pp. 14-18). De modo análogo, Caillois, no prefácio de sua *Antología del cuento fantástico*, de 1967, classificaria os “temas del género”: [1] “el pacto con el diablo”, [2] “el alma en pena que exige el cumplimiento de determinada acción para reposar”, [3] “el espectro condenado a un tránsito desordenado y eterno”, [4] “la muerte personificada que aparece entre los vivos”, [5] “lo que es indefinible e invisible, pero que pesa, está presente y mata o perjudica”, [6] “los vampiros, es decir los muertos que se aseguran a una eterna juventud succionando la sangre de los vivos”, [7] “la estatua, el maniquí, la armadura, que súbitamente se animan y adquieren una temible independencia”, [8] “la maldición de un brujo, que produce una enfermedad espantosa y sobrenatural”, [9] “la mujer-fantasma, seductora y mortal, que viene del más allá”, [10] “la inversión de los dominios del sueño y la realidad”, [11] “la habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borrada del espacio”, [12] “la detención o la repetición del tiempo” (CAILLOIS, 1967, pp. 15-17). Nesse sentido, já na última década do século XX, num trabalho de relevância, o professor Remo Ceserani também destacaria os sistemas temáticos mais recorrentes na literatura fantástica, a saber, [1] “A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”, [2] “A vida dos mortos”, [3] “O indivíduo, sujeito forte da modernidade”, [4] “A loucura”, [5] “O duplo”, [6] “A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”, [7] “O Eros e as frustrações do amor romântico”, [8] “O nada” (CESERANI, 2006, pp. 77-88).

Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio. (CAILLOIS, 1967, pp. 8-9).

Assim, como ponto comum à tríade teórica, toda narrativa fantástica supõe invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis, ou seja, sobrenaturais; não porém de maneira arbitrária, senão num mundo supostamente normal e ordenado, portanto, um ambiente cotidiano e familiar.

Grosso modo, essas abordagens se sustentam sob uma perspectiva dicotômica básica, na qual dois elementos confrontados estão de alguma maneira presentes: um mundo entendido e aceito como normal e cotidiano, portanto, natural; e a presença intrusiva de um elemento inexplicável, meta-empírico, sobrenatural. Com efeito, pode-se identificar tal orientação teórica como um avanço frente à situação anterior, entretanto, por si só, não abrangeria a totalidade do fenômeno literário em exame, principalmente se pensarmos nos textos produzidos ainda no século XX e também no XXI, cuja ideia de realidade representada já não se coaduna com as concepções acatadas nos períodos precedentes. Outro ponto, também de reconhecimento vital, e sobre o qual não há maiores esclarecimentos em suas obras, diz respeito aos conceitos-chave nelas adotados, tais sejam os de *mistério*, *sobrenatural* e *irrupção insólita*. Assim, carece – se esta é uma categoria indispensável a tal modo narrativo – desenvolver um estudo que considere *onde* e *quando* um evento pode ser efetivamente recebido como sendo uma irrupção insólita ou sobrenatural, antes de demarcar as especificidades e fronteiras do fantástico. I.e., as condições de possibilidade do fantástico exigem um reconhecimento do sobrenatural como uma categoria distinta e antinômica a um dado paradigma explicativo da realidade – ou daquilo aceito como tal numa cultura –, uma vez que a narrativa fantástica reclama dita oposição. E como é sabido, até o século XVIII os discursos acerca da natureza e do sobrenatural estiveram então simultaneamente reunidos de forma coerente e pacífica (CAILLOIS, 1970, p. 21; BESSIÈRE, 1974, pp. 67-68; FURTADO, 1980, pp. 134-139; CHIAMPI, 2008, pp. 69-70; REISZ, 1989, pp. 194-195; CALVINO, 2004, pp. 9-10; CESERANI, 2006, pp. 8, 68; HERRERO CECILIA, 2000, pp. 26-51; ROAS, 2001, pp. 14-24).

1.3. Todorov ou o fantástico como potência da *hésitation*.

Em linhas gerais, transcorridas as incipientes teorizações e classificações levadas a cabo por Castex, Vax e Caillois, Tzvetan Todorov, em sua *Introduction à la littérature fantastique* [Introdução à literatura fantástica] (1970), daria início a uma abordagem sistemática desse objeto. Portanto, seu texto é renovador dos estudos em torno da literatura fantástica, no qual – calcado numa proposta estruturalista –, pretendia explicá-la a partir do interior da obra, ou seja, de seu funcionamento, diversamente das análises anteriores, centradas muito mais no aspecto temático. Em suma, Todorov propunha elaborar uma caracterização imanentista do que ele considerou reiteradamente como *gênero*.

Não obstante, apesar da clareza de sua abordagem e da centralidade ocupada por seu texto no debate acerca do assunto, a formulação de seu esquema, ao conceber essa expressão literária como um gênero, parece indicar que o teórico não tomou em conta a distinção entre *forma* e *conteúdo*. Neste caso, se considera o romance como gênero literário i.e., a estrutura de um texto enquanto forma, e ao mesmo tempo considera o fantástico na condição de tema ou conteúdo, também como *gênero*, ao postular, por exemplo, *Le manuscrit trouvé à Saragosse* [Manuscrito encontrado em Saragoça] (1804), de Jan Potocki (1761-1815), como um *romance fantástico* não parece cair numa espécie de pleonasma crítico, numa redundância gratuita?¹⁵ Por conseguinte – asseveraria Harry Belevan (1976, p. 105), ainda em meados dos anos 70, a respeito da concepção todoroviana: “Continente y contenido se imbrican así, inconciliables, en lo que resulta una nueva y muy poco convincente *intentional fallacy*, pues mal puede catalogarse con una misma palabra como *gênero*, lo que corrientemente se denomina en literatura *forma y fondo*”. Portanto, taxativamente concluiria o autor de *Teoría de lo fantástico* (BELEVAN, 1976, pp. 105-106): “[...] lo fantástico no será – no puede ser – un *gênero* específico de la literatura sino una *expresión* susceptible de emanar de/ en cualquier técnica o género”.

Por um percurso análogo, e mesmo anterior ao do próprio Belevan, a pesquisadora francesa Irène Bessière já havia concebido uma reflexão capaz de abrir novas perspectivas no que se refere ao âmago dessa questão suscitada no ensaio todoroviano. Nesse sentido, afastando-se da noção de gênero, proporia algo em torno da ideia de *modo narrativo*:

A narração fantástica não define uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres existentes, e tanto menos constitui uma categoria ou um gênero literário; ela, antes, pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção

¹⁵ Segundo o autor de *Introduction à la littérature fantastique*, a aludida obra de Potocki inaugura a narrativa fantástica. (TODOROV, 2008, p. 33).

pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social. (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p. 63).

Dessa maneira, muito mais coerente, portanto, seria pensar o fantástico como uma modalidade narrativa capaz de expressar-se plenamente em diversos gêneros literários, tais sejam, o conto – em cujo âmbito desde o século XIX sempre evidenciou notório vigor –, a novela, o romance, etc.; e mesmo o cinema¹⁶, já na conjuntura do século XX, extrapolando os limites da literatura, e a televisão. Num diálogo teórico bastante enriquecedor com Todorov, o professor R. Ceserani, em seu livro *Il fantastico* [O fantástico] (1996), chegaria a afirmar que, dada a variedade de manifestações do fantástico, este deveria ser considerado, mais que um gênero, um *modo* (CESERANI, 2006, p. 103): “Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura”. Dentro dessa perspectiva, o crítico italiano apontaria, no processo de gestação do fantástico – cujas raízes históricas precisas o situam na transição do antigo regime para a modernidade –, sua vinculação, ao mesmo tempo com o ceticismo cognitivo, com novas estratégias representativas. Portanto, seu florescimento tem cabida no momento em que a experiência narrativa da modernidade europeia havia galgado um estágio de maturidade, i.e., em meados do século XVIII. Nesse sentido, também é evidente, ainda no âmbito da forma, a reutilização e potencialização de procedimentos já em vias de uso no referido século, tais sejam, a narração em primeira pessoa, os recursos narrativos do romance epistolar, de viagens e de confissões; procedimentos esses em grande medida experimentados por Sterne, Defoe, Richardson, Diderot e Sade, entre outros. Ou seja, os primeiros textos fantásticos apenas aportam à literatura após as “experimentações de todas as formas possíveis da narratividade” (CESERANI, 2006, pp. 68-70).

¹⁶ Um bom exemplo do cinema fantástico pode ser encontrado no filme canadense *The Changeling*, 1980, do diretor Peter Medak, no qual, sem recorrer a monstros ou seres espantosos, constrói uma atmosfera opressiva e inquietante por meio de ruídos inexplicáveis e objetos que se movem sem causa justificada. Ademais, muitas das obras consagradas da literatura fantástica já foram adaptadas para o cinema: o próprio *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Potocki; *The fall of the house of Usher*, de Poe; *La invención de Morel*, *El sueño de los héroes*, *La guerra del cerdo*, *Dormir al sol* e *El crimen de Oribe* (este último, adaptação do conto “El perjurio de la nieve”), todos de Bioy Casares; e as diversas versões do *Dracula*, de Bram Stoker; entre outras. O tema do cinema fantástico já fora objeto de análise desde 1960, no ensaio de Louis Vax dedicado à *L’Art et la littérature fantastiques*: “Um filme é ao mesmo tempo narrativa e espetáculo”, afirma o crítico. Mais adiante conclui: “Narrativa, utiliza todos os temas do fantástico literário: diabos, almas do outro mundo, vampiros, feiticeiros, zumbis, golems, monstros humanos, animais ou vegetais, robots, homens invisíveis, loucos, castelos assombrados, cemitérios, tempos retardados ou invertidos... Espetáculo, dispõe de técnicas superiores às do teatro. Um fantasma, no palco, é facilmente grotesco, mas o cinema saberá conferir-lhe presença imaterial e semi-transparência” (VAX, 1972, p. 98).

Ainda no que tange à sua conformação – longe, no entanto, de implicar exclusividade –, determinados procedimentos narrativos e retóricos são recorrentes, segundo nos informa ainda Ceserani (2006, pp. 68-88). Dentre eles, destacam-se a *narração em primeira pessoa* (técnica bastante empregada nos textos de Hoffmann, Poe, Maupassant, Borges, Bioy Casares, Cortázar, entre outros), na qual mais facilmente ocorre a identificação entre leitor implícito e leitor empírico – processo esse chamado por Vax de *séduction* –; o *envolvimento do leitor* mediante a surpresa, ou algum efeito inquietante, possibilitado as mais das vezes pela impressão de cotidianidade do mundo representado, o qual será em algum ponto inexplicavelmente desestabilizado; a *passagem de limite e de fronteira*, ou seja, a transposição do personagem de um entorno conhecido e cotidiano para outro, ignoto e perturbador, como nos contos “La trama celeste” (1944) e “El atajo” (1967), de Bioy Casares – em alguns casos a passagem é sinalizada pela falta não explicada de uma palavra habitual, como no conto “Venco a la molinera” (1998), do espanhol Félix J. Palma, no qual a transgressão da linguagem ordinária subverte a própria percepção do real; a *elipse*, quando o texto se vale da “figura de ausência”, da “escritura povoada pelo não dito”. Consequentemente, dentre os procedimentos aludidos, este último parece ser o mais propício na construção do modo fantástico, capaz de assegurar um pacto especial de escrita/leitura que orienta seu funcionamento nos níveis temático, narrativo, retórico e argumentativo. Portanto, pensar o fantástico implica, inicialmente, ademais de situá-lo no liame de distintos modos literários, reconhecer a presença e o vínculo de outros elementos que concorrem para sua configuração.

No entanto, em seu percurso teórico Todorov expressaria outros pontos de vista. Em seu ensaio postula que, para o desenvolvimento do texto fantástico, ocorre na regularidade do mundo cotidiano representado um evento não explicado – logo, extraordinário –, que assegura o transtorno de dita ordem. Contudo, a presença da percepção ambígua como necessidade para a efetivação do fantástico constitui o primeiro traço que o diferenciara dos críticos franceses que lhe precederam, consequência da recusa de uma perspectiva dicotômica em prol de uma definição fundada na distinção entre três elementos, o “estranho” (*l'étrange*), o “fantástico” (*le fantastique*) e o “maravilhoso” (*le merveilleux*). Assim, como ponto de partida de sua obra, retoma as orientações do filósofo e místico russo Vladimir Soloviov, i.e., que na narrativa fantástica deve-se preservar a possibilidade exterior e formal de uma explicação dos fenômenos (TODOROV, 2008, p. 31): ou seja, sua definição se vale, em essência, da vigência da incerteza. Logo, no pensamento de Todorov, a existência do fantástico implica uma relação necessária e fundamental: sua “vida” palpita nas tênues fronteiras situadas entre o *estranho* e

o *maravilhoso*. Este último indica o sobrenatural explicado por leis que extrapolam o repertório das ciências; no anterior, radica apenas a aparência de sobrenaturalidade e pertence, pois, ao âmbito das leis naturais vigentes em nosso mundo. Por fim, suspenso entre ambos – no tenso fio da ambiguidade –, pulsa o *fantástico*: gênero evanescente, fundado na hesitação (*l'hésitation*) e sua permanência. Por conseguinte, *grosso modo*, a distinção fundamental entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso se funda em parâmetros temporais – característica que reforça o ponto de vista estrutural de seu ensaio. Desde logo, o *estranho* radica no pretérito, uma vez que o aparentemente inexplicável (no tempo da leitura) se volta compreensível no final; o *maravilhoso* pertence ao porvir porque implica tratos com o desconhecido; quanto ao *fantástico*, vemo-lo situado no presente da leitura, posto que, alcançado o final do texto ou fica explicado o mistério, relegando-o com efeito ao passado, ou ocorre o contrário, projetando-o até o futuro (TODOROV, 2008, pp. 48-49).

Malgrado suas limitações, seu ensaio constitui um dos trabalhos teóricos mais importantes já realizados sobre o assunto. Ademais, teve o mérito de despertar o interesse de outros investigadores para uma tradição literária redescoberta, até então pouco estudada e relegada a segundo plano, além de oferecer novas possibilidades para incursões futuras. Sua concepção acerca do fantástico, em si mesma restritiva, por reduzi-lo, portanto, a um momento quase virtual – o tempo de duração da hesitação –, teve como escopo e objeto de análise a produção ficcional oitocentista. Assim, pois, embasada num olhar imanente, sua contribuição teórica radica o *efeito fantástico* nos elementos internos do texto. Nesse sentido, desenvolve o conceito de *hesitação*, fundamento de sua análise¹⁷: a dúvida possível entre uma explicação natural e outra sobrenatural frente aos eventos narrados. Ao citar a voz de Alphonse, o personagem central de *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, de Potocki, o crítico argumenta (TODOROV, 2008, p. 36): “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Em seguida, propõe em seu ensaio dois níveis de hesitação: o primeiro implica o leitor enquanto categoria implícita do texto (hesitação

¹⁷ Muito antes da elaboração do ensaio de Todorov, Guy de Maupassant, num trabalho de menor impacto – o artigo intitulado *Le fantastique*, publicado ainda no século XIX, precisamente em 1883 –, já houvera recorrido à noção de *hesitação* para caracterizar esse tipo de narrativa (embora também incluísse na mesma categoria além dos contos de Hoffmann e Poe, a fábula, o romance de cavalaria e as histórias do *Livro das mil e uma noites*): “[...] depois que a dúvida finalmente penetrou nos espíritos, a arte se tornou mais sutil. O escritor procurou as esfumaturas, vagando em torno do sobrenatural mais do que penetrando nele. Encontrou efeitos assustadores ficando na fronteira do possível, jogando as almas na hesitação (*hésitation*), no ofuscamento da razão. O leitor, indeciso, não sabia mais, perdia o chão – como quem se aventura em um curso d’água e de repente não sente o fundo – e se ancorava angustiadamente na realidade para depois, logo após afundar de novo, debater-se ainda mais em uma confusão angustiada e alucinante como a de um pesadelo.” (apud CESERANI, 2006, p. 53).

obrigatória) – e através deste, como um modelo de leitura, o leitor empírico –; o outro, envolve os personagens da trama (hesitação representada; opcional). Que se verifique tão só uma das duas situações é possível, agrega o crítico, porém a ausência total não pode dar-se posto que seria o desvanecimento mesmo do aludido “gênero”:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2008, p. 31)

Inicialmente, salta à evidência dois sintomas da fragilidade do conceito todoroviano. No que tange ao primeiro, a partir de semelhante afirmação nega-se a autonomia do fantástico. I.e., na medida em que se constitui nos limites estreitos assegurados por seus vizinhos – o *estranho* e o *maravilhoso* –, vale dizer no tempo da dúvida que se estabelece ante uma explicação ou outra, seu ser respira sob perigo e sua existência não pode prescindir deles (TODOROV, 2008, p. 48): “O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.” Assim, o *fantástico puro* – terminologia empregada pelo crítico – existe enquanto ainda não se configurou no estranho nem no maravilhoso. O outro sintoma é ainda mais grave: ocorre que, concebido de tal maneira, o fantástico se reduz a umas poucas produções que se adaptam facilmente ao proposto por ele. Ou seja, o conceito de hesitação não serve para definir determinados textos pertencentes à totalidade dos que configuram a narrativa fantástica. Daí sua dificuldade de classificação quando se deparou com a obra de Franz Kafka, a exemplo de *A metamorfose* (1915) – para indicar um célebre episódio –, e preferiu a defesa de seu triste prognóstico, ou seja, o de que a literatura fantástica não teria mais razão de ser no século XX (TODOROV, 2008, pp. 176-177). Poder-se-ia ainda assinalar outros casos, dificilmente enquadráveis nos moldes teóricos do crítico. Pensemos em “Bestiário” (1951), de Cortázar, cujo enredo alude à convivência de um tigre com os habitantes de uma casa. Em si mesmo não há nada de fantástico nele, ou nos habitantes dessa família, nem tampouco se verifica qualquer ocorrência de hesitação. No conto, o fantástico se instaura a partir do liame e manutenção de todos esses elementos (a vida humana ao lado dessa fera não domesticada, cujos passos devem ser vigiados para poder passar de um quarto a outro), de tal modo que, durante a narrativa, a nenhum personagem lhe ocorre perguntar-se o porquê de semelhante situação. Neste caso, a possibilidade de transgressão das leis mantenedoras do real produz no leitor o efeito de

inquietação, cujo impacto receptivo sinaliza para o questionamento da suposta estabilidade das mesmas leis que o mantém dentro do mundo.

Não obstante, longe de haver desaparecido, como postulou Todorov¹⁸, o fantástico assumiu novas formas como o indica a vasta produção ocorrida no século XX – e XXI ainda em curso por todo o mundo – de maneira notável na Argentina. A literatura desse país se destaca, em grande medida, por comportar escritores que, por seu excepcional labor renovaram e assinalaram novos rumos à narrativa fantástica: Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Silvina Ocampo (1903-1993), Julio Cortázar (1914-1984) e Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978). Assim, pois, a controvertida conclusão do autor da *Introduction à la littérature fantastique* acerca da morte da literatura fantástica no século XX e sua consequente substituição pela psicanálise¹⁹, efetivamente carece de fundamento. A assertiva emana de uma análise da já referida obra kafkiana a partir de seu modelo teórico erguido no conceito vacilante de *hésitation*. A trama de *A metamorfose* repousa num indubitável evento impossível – a anunciada transformação de Gregor Samsa, o protagonista, em um inseto –, sobre o qual a narrativa não oferece nenhuma explicação e, como é sabido, tampouco produz a menor hesitação nem assombro sobre o narrador, nem sobre o próprio Samsa, nem sua família. Nesse sentido, em grande medida, mais vale dizer que o romance kafkiano – bem como outros textos fantásticos do século XX fruto da pena dos aludidos escritores –, suscita a elaboração de outros paradigmas teóricos, para além da análise todoroviana, centrada na ficção fantástica do XIX.

No que tange a Kafka, o evento narrado já não produz nenhuma hesitação, dado que o mundo descrito na obra é, segundo Todorov, tão anormal como o acontecimento nuclear que o envolve. O conceito de literatura fantástica sustentado pela maioria dos teóricos se inverte: i.e., que num suporte real suceda uma ocorrência impossível, para pô-lo em dúvida (TODOROV, 2008, p. 181). Em Kafka, o caminho se traça do sobrenatural ao natural: desde o início da narrativa, na primeira frase – “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.” (KAFKA,

¹⁸ Ainda no artigo de 1883, Maupassant já houvera propalado o fim da literatura fantástica, antecipando-se mais uma vez ao búlgaro radicado na França. Para o escritor, se esta tivera berço no anelo humano de perscrutar outros universos, após o desenvolvimento das ciências tal desejo se reduziria até desaparecer; e com isso, o fantástico: “Dans vingt ans, la peur de l’irréel n’existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu’autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique.” (apud PALACIOS BERNAL, 1986, p. 20).

¹⁹ Sobre esta questão, Louis Vax, em 1960, em sua *L’Art et la littérature fantastique*, já havia antecipado a Todorov no que concerne ao vínculo da obra kafkiana com a psicanálise, pela falta de assombro e de explicação do fenômeno narrado: “Mais do que ao gênero fantástico, *A metamorfose* insere-se na psicanálise e na experiência mental. Gregor permanece ligado ao mundo dos homens”. (VAX, 1972, p. 124).

1943, p. 15) –, o leitor está diante do impossível, a metamorfose mesma, que efetivamente não suscita o menor assombro no protagonista. Todorov reconhece que o texto não se deixa enquadrar dentro do tipo ficcional da fábula – como propôs Bessière (1974, p. 58) –, ou da alegoria, porém não logra explicá-lo coerentemente segundo sua tipologia do fantástico.

Assim, pois, frente aos relatos kafkianos, como nos de outros escritores do século XX – tais como os de Borges, Bioy Casares, Ocampo ou Cortázar –, deparamo-nos com maneiras novas de cultivar o fantástico que efetivamente não se adequam nos esquemas todorovianos. Seria o caso de indagarmos se a mudança na produção supõe uma mudança teórica, enquanto proposta renovadora. Nesse sentido, o crítico Jaime Alazraki defende o surgimento de outra etapa na narrativa fantástica e propõe, para referir-se a ditos textos, uma nova terminologia – o *neofantástico* –, frente ao fantástico tradicional, cultivado no século XIX (ALAZRAKI, 1990, pp. 266-282)²⁰. Segundo o crítico, nos relatos neofantásticos, ao contrário da ficção fantástica tradicional, a perplexidade ou a inquietude se produz

[...] por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

Obviamente, desde seu surgimento, o modo fantástico opera dentro de um mundo que, sobretudo na modernidade, tem sido testemunha de numerosas e profundas mudanças. Por seu turno, os autores do século XX – e XXI – souberam forjar formas distintas de representação, ampliando destarte as possibilidades inventivas. Não obstante, apesar do propósito novo por classificar ditos textos sob uma nova denominação – e que o mesmo Alazraki advoga que não se trata tão somente de mera taxonomia –, a verdade é que com sua proposta não avançamos um passo: neofantásticos e fantásticos, em todo caso permanece a mesma ideia fundante, i.e., a ruptura das leis que configuram uma dada concepção de realidade.

1.4. Um modo narrativo perturbador: anomalias e efeitos de inquietação.

Todorov, ao fundamentar suas concepções sob um ponto de vista estrutural – portanto considerando o fantástico como um gênero literário evanescente, identificado a partir da

²⁰ Em 1977, o crítico francês Jean-Baptiste Baronian já havia falado em *nouveau fantastique* para referir-se a textos fantásticos produzidos no século XX, distinguindo-os da produção oitocentista (COALLA, 1994, p. 99).

reação do leitor implícito –, esquivou-se das consequências filosóficas da pergunta acerca da natureza mesma da realidade. I.e., se dita categoria literária se define por contraste, por uma relação intertextual contínua com outro discurso – o do *real* –, convém indagar, a partir dos modelos vigentes, pelos parâmetros que configuram sua ontologia. Ou seja, para conceber o choque entre a ordem habitual estabelecida e a presença do elemento impossível, necessitamos ainda de alguma concepção de realidade para deduzir que um fenômeno seja fantástico. Efetivamente, na medida em que carece da irrupção de um evento sobrenatural como princípio formulador elementar, o fantástico configura-se como uma modalidade em debate com os parâmetros científicos de seu tempo.

Nesse sentido, é notável, nas duas últimas décadas, a afirmação de um novo percurso teórico, notadamente com raízes castelhanas. Apesar de insistirem na abordagem da categoria do fantástico como *gênero*, trouxeram relevante contribuição às investigações em curso: Juan Herrero Cecilia, Juan Jacinto Muñoz Rengel e David Roas. Abandonando o conceito todoroviano de hesitação, *grosso modo* caracterizam o fantástico a partir da tensão problemática entre o nível da experiência ordinária e sua *alteração* misteriosa causada pela intrusão de um evento reconhecidamente impossível, e pelo efeito que produz na interioridade do sujeito receptor: com suas variantes, de alguma maneira tal efeito manifesta-se como algo perturbador.

No que tange a Herrero Cecilia, apesar de certa aproximação à análise todoroviana, distingue-se desta por admitir a presença do fantástico como categoria autônoma, identificando-a para além da dimensão intratextual. Em seu *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000) postula como condição fundante para essa modalidade literária a conjunção de dois fatores: por um lado, as estratégias discursivas e narrativas empregadas pelo autor; por outro, a cooperação interpretativa do leitor, mediante identificação com o plano textual. Dentre tais estratégias, destaca 1) “la autenticación de la ficción presentando el relato como un *documento* real o como un *testimonio* personal”; 2) “el relato *objetivo* en tercera persona, focalizado desde la perspectiva subjetiva de uno o de varios personajes o desde la perspectiva del narrador”; 3) “la narración mixta o polifónica”; e 4) “las diversas modalidades de la *ambigüedad* como estrategia para generar una atmósfera de inquietante extrañeza” (HERRERO CECILIA, 2000, pp. 145-238). Dessa forma, tratando de explicitar esse dispositivo, agrega (p. 51): “El género fantástico tendrá que tratar entonces ciertos temas y organizarlos dentro de una dinámica narrativa peculiar que contribuya a suscitar la inquietud, el desconcierto o la perplejidad del lector motivando su *cooperación interpretativa* [...]” E

mais adiante, conclui (HERRERO CECILIA, 2000, p. 73): “El efecto que busca el autor de un relato fantástico es la sorpresa, el desconcierto o la inquietud del lector ante la narración de unos hechos extraños y misteriosos que suponen un desafío para los esquemas de la razón.”.

Para o crítico e também criador de contos e romances fantásticos Muñoz Rengel, cujo interesse analítico tem-se voltado para a acentuada produção do século XXI, a narrativa fantástica, ao transgredir nosso paradigma de realidade, configura-se como uma forma literária perturbadora²¹. Dessa maneira, longe de ser apenas a consciência intranquila do século XIX, como havia conjecturado Todorov (2008, p. 176) – ao suscitar a precariedade das certezas humanas mediante a representação da realidade –, se funda em duas aspirações estéticas, ou seja, enquanto por um lado alarga a esfera do imaginário, por outro, precipita o leitor num denso movimento especulativo:

Detrás de esta pretensión esencial [assinalar as pequenas fraturas do cotidiano], residen al menos otras dos aspiraciones de índole estética y literaria: multiplicar las posibilidades imaginativas de la historia, y lograr infligir algún tipo de conmoción en el lector. Ambas finalidades han estado ahí desde los orígenes del género, pero con el paso de los años, y en esta última década, han adquirido nuevos matices. (MUÑOZ RENGEL, 2010, p. 7).

Portanto, tratar de literatura fantástica, não implica (pelo menos, não necessariamente) falar de dragões, de histórias que transcorrem em mundos maravilhosos, mas – por força de seu próprio estatuto narrativo – de histórias que ocorrem no mais verossímil cotidiano. Nesse sentido, está fundada na representação de um referente familiar ao leitor, seu contexto e ideias de realidade, no qual introduz-se algo extraordinário e inexplicável ante os paradigmas culturalmente aceitos, com o objetivo de questioná-los e transgredi-los – e desde as últimas décadas, de modo muito mais visceral:

[...] en este nuevo mundo oscilante y quebradizo, la perplejidad asalta a los personajes y al lector de una forma mucho más extrema y total, dado que afecta a todo su universo; y sin embargo, al mismo tiempo y paradójicamente, la sorpresa se asume con una mayor serenidad, como si en el fondo ya hiciera tiempo que se estuviera esperando el hundimiento de todas las certezas. (MUÑOZ RENGEL, 2010, p. 8).

Por sua vez, o crítico Roas desenvolveria um trabalho mais abrangente e não menos denso. No volume que compilou em 2001, intitulado *Teorías de lo fantástico* – desde já evidenciando a pluralidade teórica e inventiva acerca deste modo –, teve o mérito de reunir as

²¹ Haja vista a antologia organizada por ele em 2009, com textos fantásticos de escritores espanhóis da atualidade, intitulada *Perturbaciones*.

mais importantes contribuições dos últimos trinta anos que antecedem sua publicação, de Todorov a Alazraki, ademais de seu destacado ensaio de abertura, *La amenaza de lo fantástico* (pp. 7-44). A partir desse texto, propõe que, por meio da ameaça que se instaura na estabilidade dos personagens e do leitor, a literatura fantástica provoca ineludivelmente uma impressão inquietante (ROAS, 2001, p. 30): “Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes [...] como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real [...]. Y este es un efecto común a todo relato fantástico.”.

Posteriormente, em *Tras los límites de lo real* (2011), seu último ensaio publicado, o autor destaca o vínculo teórico com outros conceitos, tais como os de *realidade*, *linguagem*, *impossível* e *medo*. Assim, assume como ponto de partida a concepção da literatura fantástica como relação conflitiva entre duas instâncias, na qual a integração do leitor, por inevitável, se converte em elemento partícipe. Desde logo, o mundo construído no interior do texto – mundo representado – sempre lhe oferece signos que possam ser interpretados a partir de sua experiência de mundo:

[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica [...] mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. (ROAS, 2011, pp. 30-31).

Portanto, longe de ser uma concepção estática, posto que as relações do ser humano com a realidade se modificam ao longo do tempo, Roas insiste sempre na vinculação entre a configuração intratextual e a extratextual, ou seja, a necessária implicação do leitor no mundo narrado. Nesse sentido, convém destacar que há muito a realidade deixou de ser aceita como uma entidade ontologicamente estável e firme no espaço/tempo, como adverte o físico David Deutsch:

Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento, y a veces cambia a medida que éstas mejoran. [...] No sólo cambian las explicaciones, sino que nuestros criterios e ideas acerca de lo que debe ser considerado explicaciones también cambian (y mejoran) gradualmente. En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles

permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables. (DEUTSCH, 2002, p. 94).

Ou seja, os momentos históricos perfilam distintos modelos científico-explicativos: verdadeiras tábuas-de-salvação num mar sempre mais denso e abissal, constituem *a posteriori* formas particularizadas e consensuais de interpretar a realidade. Dadas as limitações da faculdade do entendimento – já depreendida da leitura da primeira *Crítica* kantiana, precisamente na exposição da *Dialética transcendental* –, a atitude epistemológica e o saber resultante frente aos fenômenos do mundo será sempre um conhecer incompleto: a *coisa em si* apresenta-se ao sujeito como uma experiência impossível. Logo, os paradigmas científicos, como uma maneira de fornecer uma medida explicativa da realidade, são reconhecidamente incapazes de abarcar sua totalidade fenomênica. Assim, como atacados por inesperadas *anomalias*, em algum momento os modelos, em decrepitude, fenecem após inevitável substituição. Segundo assevera Thomas Kuhn (2000, p. 125), em determinadas épocas o corpo científico padece crises e então sobrevêm as revoluções científicas e o advento de novos paradigmas: “De modo especial [...] consideramos revoluções científicas aqueles episódios de desenvolvimento não-cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior.”. Dessa maneira – entre outros casos –, no século XVI o sistema astronômico ptolomaico, por fim defasado e estanque, sucumbiria às primeiras luzes da aurora copernicana, verdadeira revolução cujo impacto ressignificaria o modo de entender o mundo.

Portanto, precisamente no mundo newtoniano das certezas, concebido à maneira de uma máquina obediente ao rigor de leis lógicas, tem cabida os textos que configuram o início da literatura fantástica: é notório, por suposto, o interesse do escritor que cultiva essa modalidade narrativa por introduzir uma espécie de anomalia na regularidade do mundo e, dessa maneira, refazer o lastro com a realidade. I.e., ao perscrutar por seus limites, por suas possibilidades, por sua ontologia, convoca o leitor – pelo efeito que o texto exerce – a fundar o espaço de suas próprias indagações. Embora a ideia de realidade sempre evoque inúmeras mudanças ao longo dos séculos, principalmente nos dois últimos, longe de esgotar-se, o modo narrativo fantástico expandiu suas possibilidades na medida em que estas lhe permitem introduzir cada vez mais anomalias, por todos os interstícios. Porém, precisamente *uma* anomalia – como adverte Muñoz Rengel (2009, pp. 10-15), para focalizá-la e convertê-la em tema da narrativa. Então, todo o relato funciona em torno dessa anomalia, se constrói a partir de nosso próprio paradigma vigente, para em seguida assinalar suas fissuras.

Daí, por extensão, advém a detecção da especificidade da literatura fantástica: 1) esta apenas pode existir enquanto possibilidade conflitiva, i.e., a irrupção de um evento impossível dentro de uma estrutura cotidiano-ordinária concebida como realidade; logo, numa sociedade que não reconhece a distinção entre o natural e o sobrenatural, a possibilidade do conflito não tem razão de ser; 2) consequente estado de inquietação epistemológico-especulativa – que inevitavelmente extrapola as dimensões intratextuais – capaz de provocar, não raro (abstraindo-se os fármacos disponíveis), angústias de outra ordem: nesse caso, como motor de inquietações metafísicas. Como decorrência da primeira assertiva, o texto fantástico demanda um máximo de verossimilhança, para que o mundo da narrativa ofereça ao leitor, mediante as representações sociais, um máximo de reconhecimento. Acerca da segunda assertiva, como implicação óbvia, aponta para a figura do leitor, na medida em que ele, a partir do processo de leitura, questiona a validade dos códigos de seu próprio mundo. O aparecimento do impossível, de uma realidade distinta da nossa, nos conduz a duvidar desta última – que até então pensávamos governada por leis rigorosas e imutáveis –, e de nós mesmos: textos como “El otro”, “Ruinas circulares”, de Borges e *La invención de Morel*, de Bioy Casares, são exemplos máximos. De modo peremptório, acerca da presença do fantástico, Roas escreve (2011, p. 9): “[...] la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar”.

Em suma, a literatura fantástica tematiza, precisamente, anomalias que nosso paradigma da realidade não pode explicar. Isso posto, fundamentalmente é visível nesse modo narrativo, seu interesse epistemológico: o relato fantástico expõe o anelo de sondar os limites últimos dos paradigmas, no intento de descobrir suas falhas e indagar nas sombras do que não é explicável. Não obstante, como contraface, não pretende oferecer uma explicação do mundo, senão questionar as estabelecidas certezas que nos investem de uma pretensa estabilidade, de uma regularidade capaz de nos amparar da angustiante condição que nos espreita. Consequentemente, a operacionalidade do fantástico requer uma correspondência com a realidade: i.e., ao mesmo tempo em que o texto necessita ancorar-se numa cena prévia, necessita outrossim expressar o paradigma explicativo, como possibilidade de ruptura. Nesse sentido, a narrativa fantástica é duplamente transgressora: 1) em princípio porque todo texto literário é em si mesmo transgressor (ISER, 1983, pp. 384-385); 2) enfim porque tal modo narrativo transgride, ademais, o paradigma científico vigente (ROAS, 2001, pp. 7-44).

Ou seja, a literatura fantástica se caracteriza por suscitar no leitor – a partir da exposta situação de enfrentamento entre o modelo de realidade compartilhado por uma civilização e a intromissão vertiginosa do impossível –, não o medo nem tampouco um grau variável de hesitação, como efeitos necessários; senão, em última instância, como decorrência da possibilidade de dita transgressão, um modo próprio de inquietação e mal-estar, como postulou o crítico espanhol Muñoz Rengel:

Al simular una apariencia de normalidad, y al concentrar todo su interés en un único objetivo, en una única anomalía de nuestro paradigma de la realidad, lo fantástico consigue intensificar el efecto deseado: provocar la inquietud en el lector. Pero se trata de una inquietud intelectual, de vértigo cognitivo – y no de terror [...] – o, en términos del señor Kant, se trata de provocar la perplejidad de la razón. (MUÑOZ RENGEL, 2009, p. 11).

É o caso de volver a pensar em textos como o já citado *A metamorfose*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), de Borges, ou “Carta a una señorita en París” (1951), de Cortázar, entre outros. Nesse sentido, indaga o teórico David Roas

“[...] ¿cómo podemos calificar a la impresión que genera en el lector lo que significa la posibilidad de que un hombre se despierte una mañana convertido en insecto? ¿o de que en el mundo real empiecen a aparecer objetos provenientes de un mundo ficticio? ¿o de que un individuo vomite pequeños conejitos, por más encantadores que estos puedan ser, y que trate por todos los medios de esconderlos, en lugar de preguntarse por qué los vomita? (ROAS, 2001, p. 39).

Nos três textos a transgressão resulta desse silêncio, da falta mesma de assombro compartilhada pelas personagens ante os fenômenos narrados. Assim, por não passar-se de outra maneira, quiçá os eventos provoquem no leitor maior inquietação, justamente ao confrontar ditos acontecimentos fantásticos com os parâmetros do real e constatar sua declarada incompatibilidade. Que se passe assim ou não, em definitiva todo texto fantástico, seja do século XIX, XX ou XXI, mantém sua estrutura básica, ou seja, a de suscitar o conflito entre o *possível-aceito* e o *impossível*, como destacou a professora Mary Erdal Jordan:

La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700 [sic], aunque a través de mecanismos bien diferentes – y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes – sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad. (ERDAL JORDAN, 1998, p. 111).

1.5. No reino deste mundo: cotidianização e representação no modo fantástico.

Ainda nos albores do século XIX, quando a *gothic novel* já não provocava o mesmo efeito sobre os leitores – com suas histórias macabras em castelos em ruínas ou num brumoso tempo longínquo –, houve autores que começaram a rearticular a forma de representação das histórias narradas, i.e., trasladando-as a âmbitos de aparência cotidiana para o leitor. Nesse sentido, ao encetar esse artifício de cotidianização da narrativa, ou seja, de incessante intensificação da verossimilhança, a obra hoffmanniana foi paradigmática para a literatura fantástica. Como continuação, doravante na contística de Poe, Henry James e Maupassant, alcançaria maior esplendor naquele século, ante um público cada vez mais cético e menos crédulo. Consequentemente, no século XX, escritores da estirpe de Kafka, Borges, Bioy Casares, Cortázar ou Silvina Ocampo hão de forjar suas narrativas na mais absoluta cotidianidade, por isso mesmo ainda mais inquietantes.

Portanto, trata-se de uma questão fundamental concernente à construção do modo fantástico: a verossimilhança de um texto assaltado por um acontecimento impossível segundo as convenções do mundo do leitor, objeto da recepção e elemento congênere ao jogo ficcional. Acerca dessa problemática, o escritor e crítico espanhol D. Roas, em seu mais recente ensaio publicado, localiza a gênese desse processo na bifurcação entre a narrativa de expressão gótica e a de expressão fantástica, ao destacar na primeira o recurso do *distanciamiento diegético*:

El paso de la novela gótica al cuento fantástico romántico ilustra perfectamente este proceso de cotidianización. [...] el rechazo de la creencia en lo sobrenatural trajo consigo la condena de su uso literario y estético [...] por su inverosimilitud. [...] Una forma de hacer aceptables – ficcionalmente – los increíbles acontecimientos que pueblan las novelas góticas sobrenaturales fue alejar los hechos en el tiempo y en el espacio: podría decirse que, trasladado a la oscura época medieval y a lugares tan exóticos – para un lector inglés – como Italia o España, el receptor suspendía su incredulidad y “aceptaba” sin mayores problemas la presencia de esos fenómenos sobrenaturales porque estos ocurrían muy lejos – espacial y temporalmente – de casa. (ROAS, 2011, pp. 114-115).²²

²² Num ensaio anterior, Roas (2001, p. 26) chagara a empregar o termo *hiper-realismo* para conceber a literatura fantástica: “[...] podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica.” E, antecipando-o, o próprio Bioy Casares, ao escrever o prólogo para a *Antología de la literatura fantástica*, em 1940, já havia reconhecido a importância desse procedimento na construção do texto fantástico: “[...] algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la *tendencia realista en la literatura fantástica*.” [Grifo meu] (BIOY CASARES, 2008, pp. 12-13).

Dessa maneira, afastando-se do XIX, os escritores do século XX, mais conscientes da necessidade de cotidianidade nas narrativas, buscaram novas estratégias de comunicar e objetivar o impossível, ou seja, a transgressão dos parâmetros que regem a (ideia de) realidade do leitor, como se depreende da acurada análise realizada por Cesare Segre:

Hasta el presente siglo [século XX], se puede decir que los escritores parten de concepciones empíricas, aunque bastante estables, respecto a la realidad, dirigiéndose, para encontrar los elementos antinómicos, a las esferas religiosas, míticas, mágicas, legendarias. En nuestro siglo se realiza una revolución: la seguridad acerca de la realidad entra en crisis, a la vez que se secan las fuentes del absurdo “institucionalizado” (religión, mito, etcétera). La dialéctica realidad / irrealidad se implanta, pues, *ex novo* y solo en el terreno de la resquebrajada y huidiza realidad. (SEGRE, 1985, p. 258).

Obviamente, a efetividade de tal dispositivo não implica que o texto fantástico se configure como mero reflexo do momento histórico de produção: por suposto que não se trata de uma homologia entre estrutura social e forma literária²³, mas da correspondência entre uma primeira cena e uma segunda, na qual a primeira se caracteriza por seu papel *orientador* e não modelar ante a segunda, particularizada numa obra artística (LIMA, 2000, p. 22). Consequentemente, a efetivação desse processo explicita a possibilidade de aceitação e reconhecimento que a recepção da obra designa, ou seja, a *mimesis* aponta para a existência de parâmetros que guiam a atividade do receptor. Nesse sentido, pensar a atividade mimética supõe previamente uma relação entre linguagem e realidade – no âmbito da literatura, a palavra –; mais: que esta última, ao ser proclamada, possa – num fluxo de transgressão – distinguir-se de seu par, na recusa de seu duplo.

No que tange ao invulgar exame levado a cabo por Luiz Costa Lima, em suas principais obras, pautado na vinculação entre representação social e *mimesis*, depreende-se o caráter *sui generis* desta última, dada sua relação indireta com o mundo, ou, noutros termos, com uma concepção do real vigente (LIMA, 2003, pp. 91-96). Neste caso, enquanto forma de representação social, a *mimesis*, ao apontar para o acolhimento do receptor, não ostenta dimensões fixas ou intemporais, pois demanda deste último sua participação ativa. Mas, decorrente de uma lúcida concepção de indivíduo – entendido desde logo enquanto sujeito fraturado, portanto longe de exercer domínio pleno sobre suas representações –, assoma um

²³ À guisa de Lucien Goldmann em sua análise sobre a forma romanesca, na qual, a partir de uma perspectiva marcadamente reducionista, defenderia a tese da homologia entre sociedade e literatura. Assim, num processo de caixa de ressonância, as mudanças de uma repercutiriam na outra (GOLDMANN, 1976, p. 16): “[...] a forma romanesca parece-nos ser a *transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista* [...]. Existe uma *homologia rigorosa* entre a forma literária do romance [...] e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral.” [Grifos do autor].

outro conceito de *mimesis*, fundado na conjunção de vetores antitéticos: o sema da *semelhança* e o da *diferença*. Ou seja, a obra, ademais de apontar para uma referencialidade, porque ancorada em alguma concepção do real, tem que produzir novos significados, modificando-a:

[...] o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade. [...] Para que o produto que não segue os parâmetros da *mimesis* da representação – que não se apoia ou apenas minimamente em algum dado externo – possa despertar uma significação é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção. Neste caso, o *Ser* [a maneira como a sociedade concebe a realidade] já não é o seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada. E, se identificamos o *Ser* com o real, diremos que o próprio da *mimesis* da produção é provocar o alargamento do real [...]. (LIMA, 2003, pp. 180-181).

Dessa forma, significativamente modificada mediante o contrabalanceamento da tradicional semelhança com o acréscimo da diferença, a ideia de representação – distante da pretensa *imitatio* latina²⁴ de um suposto real, mas como via de mão dupla –, emerge como efeito para o qual concorre a imaginação tanto de criadores quanto de receptores. Na linguagem costalimiana: se por um lado representa um *Ser* previamente configurado, por outro, produz-lhe uma nova dimensão. Neste ponto, ao assinalar certo destaque ao papel cabível à recepção, Lima propõe o discurso mimético como de natureza biface: proposto na ordem da incompletude como produção de um sentido, i.e., por não ser o mero homólogo de um referente, a *mimesis* ao ser criada, como ao ser recebida, ela somente o é “em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção” (LIMA, 2003, p. 70). Esse estoque prévio, enquanto conjunto de representações sociais – portanto, variável conforme a posição histórica do receptor e fundamento da concepção de realidade vigente em uma cultura –, é o fator que permite a aceitação e o reconhecimento da obra.

Em decorrência, assoma a presença de um elemento fundamental à construção da literatura fantástica: o leitor, com o qual se estabelece um padrão de interação entre ele e a obra. Logo, a efetivação dessa modalidade narrativa implica a identificação do receptor com o leitor implícito – mormente nos textos narrados em primeira pessoa –, de sorte que as

²⁴ As concepções a respeito da *mimesis* são ao mesmo tempo antigas e controversas, portanto, não constitui tarefa simples resgatar seu percurso: em termos gerais, com os romanos a *mimesis* antiga foi reduzida à condição de *imitatio*; posteriormente, com a redescoberta da *Poética* pelos renascentistas, o mesmo sentido seria reafirmado; por fim, assim entendida, chegou a ser declaradamente rechaçada pelo romantismo. No entanto, o crítico brasileiro L. Costa Lima, empenhado na tarefa de repensar as relações entre *mimesis* e *poiesis*, postula a reconsideração do conceito de *mimesis*, destacando-a, ademais, enquanto produção da diferença e recusando a impropriedade da tradução latina.

concepções de realidade e mundo assumidas por um, no texto, confirmam as do outro, cuja regularidade inexplicavelmente assaltada por uma anomalia comunica-lhe o efeito estético de inquietação, em geral um mal-estar de ordem epistemológico²⁵. Na experiência textual tudo está preparado para a irrupção do acontecimento inexplicável, porque o escopo do fantástico, como adverte Roas (2011, p. 113), “es subvertir la percepción que el lector tiene del mundo real, de forma más acusada que otras formas literarias y artísticas”.

Nesse sentido, é considerável a contribuição advinda da estética do efeito desenvolvida por Wolfgang Iser, cujo enfoque calcado na figura do *leitor implícito* destaca o texto literário como proposta lacunar, na qual o sentido se efetiva por seu irrecusável preenchimento. Ou seja, o mundo que comparece na obra não é, pois, em essência, o mundo dado, nem seu homólogo, porém unicamente como transgressão. Por conseguinte, propõe, como condição de possibilidade do texto literário, a articulação ternária entre o real, o fictício e o imaginário. Nesse sentido, a especificidade da categorial ficcional é designada pelo *como se*, i.e., o mundo presente no texto presidido por tal estrutura será um mundo representado. Noutros termos, um mundo construído pela intencionalidade (seleção) e pelo relacionamento (combinação). O *como se* indica que o mundo representado não é explicitamente mundo, mas que, sob dada finalidade, deve ser representado como se devesse o fosse; representação que implicará sempre uma transgressão: a literatura finge ser o mundo, porém transgredindo-o.

Nesse processo, ocorre a irrealização do real porque este perde sua concretude empírica, ao passo que, designado, o real adquire outras propriedades pelo imaginário. *Ipso facto*, o texto literário não pode prescindir da realidade (ancoragem anterior): seleciona e combina noutro contexto elementos de um dado campo semântico:

Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário. (ISER, 1983, p. 387).

Ou seja, pela articulação dos atos de fingir, o mundo próprio da realidade é posto entre parênteses (ISER, 1983, pp. 400-401): a seleção permite a retirada de elementos que integram

²⁵ Todorov, em seu aludido ensaio, já havia enxergado a relevância de tal instância textual na dinâmica narrativa desse tipo de relato, no entanto, por firmar-se numa abordagem estruturalista reduziu-se à esfera da hesitação como categoria absoluta (2008, p. 37): “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador)”.

a realidade tanto quanto de um texto literário prévio (na paródia, o texto parodiado é parte do real), os quais combinados, transmitem ao texto ficcional certo reconhecimento. Desde então, transformados em *como se*, o mundo e seus critérios naturais estarão suspensos, movimento esse caracterizado como desnudamento da ficcionalidade: a tendência que a ficção literária tem de se expor enquanto tal. Como consequência, tal forma de relação com o mundo altera sua relação com a verdade em geral: “O ficcional não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância do que se tem por verdade” (LIMA, 1989, p. 110), demarcando, portanto, sua especificidade como desnudamento de seu *como se*.

Logo, os elementos selecionados da referencialidade concorrem para aumentar o efeito de verossimilhança, de extrema necessidade para o modo narrativo em análise. Evidentemente, o texto fantástico não constitui uma maquete da realidade empírica, de cujo modelo fosse tão-só seu reflexo. É óbvio que, enquanto produção literária, sua essência é absolutamente transgressora (ISER, 1983, pp. 384-385): ou seja, na medida em que se funda no *como se*, sua relação com o mundo dado é apenas à distância. Ademais, ocorre – como efeito inquietante e ameaçador das certezas acatadas – uma segunda transgressão, a dos paradigmas vigentes na ordem da realidade socialmente compartilhada. Dessa forma, ao preencher as lacunas textuais, para que o leitor interprete na narrativa a presença da inquietação, o texto lança mão de representações sociais compartilhadas, ou seja, há, com efeito, “um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção” (LIMA, 2003, p. 70).

Por suposto, o fantástico implica, evidentemente – enquanto modalidade narrativa literária –, um processo mimético: nesse sentido, pode-se afirmar que, como forma de representação, assume uma relação indireta com um modo de realidade partilhado pelo público leitor. Ou seja, do alcance da recepção que provoca, ao remeter a um real transgredido, em si mesma a obra somente pode realizar-se com a participação do leitor: “A obra [...] é um significante a que o leitor empresta um significado [...], sendo próprio do ficcional permitir a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de quem o recebe” (LIMA, 2003, p. 81). No percurso da recepção, portanto, estão envolvidos dois momentos singulares: primeiro, enquanto acolhido o texto, o leitor reconhece – se comunga das formas de representação nele presentes – os elementos selecionados e combinados esteticamente, i.e., reconhece-os na modalidade de uso não pragmático da linguagem; depois, como negação do modelo epistemológico vigente em seu mundo, experimenta o avesso da primeira impressão, i.e., um estranhamento que se impõe como

inquietação reconhecida, ao questionar o caráter das “evidências” e “verdades” transmitidas nas quais se apoiam os homens de sua época e cultura.

1.6. O reino dos unicórnios e outros reinos: nos domínios vizinhos.

Identificada por procedimentos narrativos e retóricos específicos, a configuração da modalidade reconhecida como literatura fantástica não está isenta de certas aproximações com outros modos literários, cuja relação de contiguidade – diversamente do que cogitou Todorov, i.e., sua precária existência entre o estranho e o maravilhoso –, contribui para melhor definir o problema de sua ontologia e autonomia próprias. Dessa maneira, para além do fantástico – fundado em sua mais peculiar e básica pretensão, a de assinalar as pequenas fraturas do cotidiano apesar de todas as transformações em nossa forma de conceber e de estar no mundo –, o maravilhoso, o maravilhoso cristão, o realismo mágico, a ficção científica, a narrativa policial e a literatura de terror, se erigem – sem alterar nem ameaçar sua essência – nas fronteiras dos domínios vizinhos²⁶.

A narrativa *maravilhosa*, também chamada de *maravilhoso popular* e *contos de fadas* (HERRERO CECILIA, 2000, p. 76), recorre a acontecimentos e seres supranaturais pertencentes a um mundo autônomo, distinto do referente partilhado pelo leitor: logo, posto que o grau de aceitabilidade seja indefinido – gnomos, milagres, encantamentos, metamorfoses –, tudo flui à margem de transgressões ou questionamentos por parte do receptor ou dos personagens. Ou seja, o maravilhoso se configura como uma estrutura mágica que se opõe à realidade empírica sem destruir sua coerência; nele o sobrenatural é apresentado como natural, num espaço inteiramente distinto de qualquer entorno cotidiano:

El universo maravilloso está poblado de dragones, unicornios y hadas. En él, los milagros y las metamorfosis son constantes; abundan los talismanes, los genios, los elfos [...] y las madrinas satisfacen los votos de las heroínas que se hacen acreedoras de ello. En este mundo encantado y armonioso, sin contradicciones, y no obstante rico en peripecias pues también conoce la lucha entre el bien y el mal, existen genios malos y hadas malas. (CAILLOIS, 1967, p. 8).

²⁶ De modo mais ou menos variável, essa postura foi adotada pelos principais teóricos franceses: Castex o identificou a partir de sua relação com os contos de fada (apud CESERANI, 2006, p. 46); Vax (1972, pp. 7-32), ao ampliar seu alcance, estenderia essa relação à outras formas, tais sejam, o feérico, as superstições populares, a poesia, o horrível e o macabro, a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria e a fábula, o ocultismo, a metapsíquica, a psiquiatria e a psicanálise; Caillois (1967, pp. 7-19), ao optar por uma análise dicotômica, o relacionou com o maravilhoso; por fim Todorov (2008, pp. 29-63), em sua estrutura triádica, o situaria na zona limítrofe entre o estranho e o maravilhoso – determinados como gêneros.

Nesse sentido, como marca de um pacto ficcional, a fórmula narrativa que dá início ao texto “era uma vez...”, constitui a advertência de uma separação previamente anunciada entre duas ordens distintas. Portanto, concluiria Caillois (1967, p. 9), “[...] las hadas y ogros no pueden inquietar a nadie. La imaginación los confina en un mundo lejano, fluido y estanco, sin relación ni comunicación con la realidad de todos los días [...]”.

Inversamente, para Todorov – cujos diferentes critérios soube mesclar segundo sua conveniência, i.e., algumas vezes se vale da reação do leitor implícito e dos personagens para definir o estranho, o fantástico ou o maravilhoso, e, por outras, da natureza mesma dos acontecimentos relatados –, o maravilhoso se configuraria pela presença do sobrenatural dentro de nosso mundo. Neste caso, sem levar em conta a convenção narrativa que rege o maravilhoso, seu argumento teórico funciona tão somente como elemento capaz de suscitar o efeito de ambiguidade e hesitação. Entretanto, segundo enuncia essa modalidade ficcional, mais coerente e menos problemático seria situar o plano de suas histórias num universo a parte do nosso, explicitamente dado como tal (como na Terra Média, na qual está ambientado *The lord of the rings* [O senhor dos anéis], de J. R. R. Tolkien), postulação essa também defendida por críticos posteriores, tais como Bessière, Chiampi, Herrero Cecilia, Roas e Muñoz Rengel. Assim, diversamente do fantástico

Nos contos maravilhosos [...] não existe o impossível, nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes viram sapos e vice-versa. [...] A recusa da realidade (“Era uma vez...”, “Em certo reino...”) e da ambiguidade (bons vs. maus) são instrumentos da distância pedagógica para julgar simbolicamente a moral comum. (CHIAMPI, 2008, p. 60).

Por outro lado, embora haja quem negue qualquer caráter verossímil ao maravilhoso (HERRERO CECILIA, 2000, p. 76), não se pode deixar de reconhecer nesse modo um mínimo de verossimilhança – aliás, uma exigência para todo texto literário. Com efeito, a ausência de ruptura dos esquemas de realidade adotados pelo receptor não exclui completamente todos os elementos da referencialidade, posto que na Terra Média de Tolkien ainda exista, no nível da representação, dias e noites, a gravidade, rios, preocupações de natureza humana, nascimento e morte, etc.

No *maravilhoso cristão*, também chamado *sobrenatural religioso* (HERRERO CECILIA, 2000, p. 82), cujas origens populares remetem aos Evangelhos, Atos dos apóstolos e lendas, são encontrados relatos nos quais o sobrenatural recebe uma explicação de ordem religiosa, ou seja, por intervenção divina, da Virgem, dos anjos ou de algum santo. Desde

logo, se tais fenômenos sobrenaturais entram num domínio codificado, neste caso a fé cristã, pertencem ao quadro do extraordinário, mas não do impossível. Ou seja, por mais incomuns que pareçam, entram ainda na esfera do possível, do milagroso. Em contrapartida, o acontecimento disparador do fantástico não se submete a nenhuma crença religiosa específica, senão que, mediante determinadas estratégias temáticas e narrativas, propõe assinalar os interstícios e fraturas do modelo de realidade conhecido. Ademais, outras características fundamentais desse modo parecem imbricar-se na anterior: a ausência de assombro – tanto por parte do próprio narrador quanto dos personagens e, conseqüentemente, do leitor –, a enunciação distanciada do relato, a ambientação rural e o distanciamento temporal dos acontecimentos narrados (ROAS, 2011, pp. 51-56).

Nesse sentido, L. Vax (1972, p.15) já havia apontado para um dos vértices dessa questão: “Assinalemos primeiro que o sobrenatural tranquilizador não tem lugar no conto fantástico. Deus, a Virgem, os santos e os anjos, tal como os gênios bons e as fadas boas não são seres fantásticos”. Ou seja, um relato piedoso dos milagres da Virgem ou da vida de um santo não constituem narrativas fantásticas, posto que nestas últimas o elemento transtornador deve transgredir as formas convencionalizadas de representação predominantes na mentalidade comunitária. Refletindo acerca do maravilhoso cristão e sua proximidade com o fantástico, afirmaria Reisz:

[...] los milagros son considerados y consecuentemente presentados como *fácticos*, como efectivamente acaecidos, si bien conforme a una causalidad distinta de la natural, inabordable con categorías racionales. Por cierto que semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido. Dentro de ese horizonte [...], el milagro no trastorna la seguridad de nadie aun cuando se trate de una lucha con el diablo y aunque este asuma la forma de un dragón que amenaza a la Virgen: tanto para el productor como para el receptor creyentes de una de las versiones de la «leyenda» de San Jorge, esa lucha – que bien podría ser materia de una ficción fantástica – ha ocurrido realmente, es uno de esos hechos fácticos ni esperables ni explicables que al producirse contra toda expectativa amplían la noción de realidad, ya que obligan a incluir en ella hechos considerados antes imposibles o no contemplados en el espectro de las posibilidades reales. (REISZ, 2001, p. 199).

Portanto, a instância do real, capaz de abarcar em seu seio o aparecimento de um anjo ou um milagre operado por um santo, estaria misteriosamente regida pela providência divina, na qual, ao fim e ao cabo tudo concorre para a definitiva ascensão a uma dimensão nova e eterna na consumação dos tempos.

Para alargar e reconfigurar fronteiras, floresceu na literatura hispano-americana do século XX um modo narrativo situado a meio do caminho entre a literatura maravilhosa e a

fantástica: o *realismo mágico*, cujo aparecimento evidencia ao mesmo tempo a crise da estética realista-naturalista e a confirmação de um amplo fenômeno de renovação ficcional. Assim designado pela maioria dos teóricos (HERRERO CECILIA, 2000, p. 76; ROAS, 2001, p. 12; MUÑOZ RENGEL, 2009, p. 13), Irlemar Chiampi, entretanto, para referir-se a tal modalidade narrativa, prefere a expressão *realismo maravilhoso*²⁷.

Em termos gerais, ainda que questione os códigos sócio-cognitivos do leitor, dito modo se funda na coexistência não problemática do sobrenatural e do natural dentro do reino deste mundo – processo esse chamado por Chiampi de “retórica de passagem”, mediante o qual se instala a suspensão da dúvida. Ou seja, sua configuração anula a oposição *possível/impossível*, própria do fantástico, caracterizando-se por um procedimento fundamental: desnaturalização do real e naturalização do insólito (CHIAMPI, 2008, pp. 64, 159), como se observa nas principais obras de Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e José María Arguedas, cujas narrativas exploram à saciedade a ausência de antinomia dos planos real e maravilhoso. Dessa maneira, ordinário e extraordinário se integram numa única representação do mundo, na qual os personagens, longe de qualquer assombro ante os episódios narrados, simplesmente os tomam por triviais, carenciados de mistério:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. (CHIAMPI, 2008, p. 59).

Trata-se, em última instância, de uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso. Nesse sentido, Carpentier (1969, p. 9), no prólogo que antecede a primeira edição de seu romance *El reino de este mundo* (1949) – espécie de manifesto da nova orientação ficcional –, afirmaria: “[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) [...]”. E mais adiante, justificaria alguns dos motivos que vinculam o florescimento desse modo literário com o continente americano:

[...] por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente

²⁷ O ensaio da professora Chiampi, *O realismo maravilhoso*, obra fundamental acerca deste assunto, foi publicado em 1980.

descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. (CARPENTIER, 1969, p. 12).

No entanto, seguramente a visão prodigiosa da realidade alcançaria uma fascinante manifestação literária em *Cien años de soledad* [Cem anos de solidão] (1967), e outros textos de García Márquez, como o conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), onde desde o título já está anunciada a experiência narrativa com a qual o leitor se deparará. Por conseguinte, em definitiva, enquanto o realismo mágico não expressa interesse por um conflito com nossa concepção de mundo, mas apenas estético, a literatura fantástica, por sua vez, ademais da questão estética, prima por um interesse epistemológico.

Por seu turno, a *ficção científica*, embora se diferencie do fantástico precisamente por não questionar o paradigma da realidade – senão que, por dar confiança ao modelo científico vigente, projeta-o num tempo futuro, intensificando suas possibilidades –, comunga dos mesmos antecedentes históricos, ou seja, o mesmo século em que a Ilustração propôs rechaçar as explicações sobrenaturais acerca do mundo e decretar a cesura entre ciência e religião. Dessa forma, não se pode pensar a consolidação de seu estatuto literário e a ascensão do discurso científico como eventos estanques e isolados. Seu vínculo, portanto, com o triunfo da racionalidade e a ideia de progresso tecnológico alimentaria as principais narrativas com a presença de novos inventos e potências futuristas. Curiosamente, seu nascimento está marcado por uma busca desafiadora: a de poder recuperar o esmaecido conceito de milagre, entretanto desprovido de intermediários divinos, na qual reside seu valor de utopia²⁸ (KAGARLITSKI, 1974, pp. 146-191). Não por acaso, uma das obras que o inaugura, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley – valendo-se não de forças celestiais ou miraculosas, mas unicamente dos recursos da própria ciência –, apresenta a criação de um ser monstruoso engendrado sob as vistas do Dr. Víctor Frankenstein, o moderno Prometeu.

Por outro lado, ao adotar uma estética racionalista, ao mesmo tempo em que explora o desenvolvimento da técnica e as possibilidades científicas, também critica o encanto da tecnologia e a ilusão de que poderia equacionar as problemáticas da humanidade. Assim, ao contrário da visão otimista de Jules Verne (1828-1905), as principais obras de Herbert George Wells (1866-1946) – *The time machine* [A máquina do tempo] (1895), *The island of doctor*

²⁸ Na segunda metade do século XX, dentro desta mesma manifestação literária, apareceriam ainda os romances distópicos, narrativas que partem de uma ideia científica como argumento disparador de sociedades futuristas, totalitárias e opressoras. As obras mais significativas, objetos de acentuada recepção, também chegariam ao cinema: *Brave new world* [Admirável mundo novo] (1932), de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e *1984* (1949), de George Orwell.

Moreau [A ilha do Dr. Moreau] (1896) e *The invisible man* [O homem invisível] (1897) – constituiriam, como reação às pretensões demiúrgicas do poder da ciência que aspirava ao controle da vida e da morte, além de importante referência literária para o século XX²⁹, um libelo contra as escleroses de seu tempo.

Nesse sentido, na introdução que antecede a coletânea *Maravilhas da ficção científica* (1961), o crítico Mário da Silva Brito asseveraria:

A ficção científica, muito embora trate de mundos desconhecidos, de universos vagamente pressentidos, de objetos não identificados, de robôs e monstros, de fenômenos estranhos, de seres extraterrenos ou potências invisíveis, de naves estapafúrdias, de galáxias, de civilizações e culturas de outros planetas, é, em vez de escapista, vincadamente humana, e dá a dimensão da perplexidade do homem na hora histórica em que vive. Pertence, como consequência, a um mundo que, pela exacerbação do conhecimento, derogou as certezas que conquistara com o auxílio da própria ciência. Afinal, o homem moderno e o homem primitivo se igualaram na mesma ignorância – este por nada saber e aquele por saber demais, ficando, assim, atônito diante de cada nova descoberta. Um e outro, cada qual no seu devido tempo, lançam as mesmas indagações sofridas: Que é o homem? A vida? O tempo e o espaço? O futuro? Ambos se definem pela mesma insegurança, por semelhante inquietação ante o ignoto, o mistério. A ficção científica faz as vezes, enfim, de uma Cosmogonia. [...] funda suas raízes nesse mundo instável [...]. A espécie humana em perigo – perigo suposto ou real – produz uma literatura premonitória. (SILVA BRITO, 1961, pp. 13-14).

Singular habitante do universo, o homem – tal qual estabelece o filósofo Hegel: um ser metafísico provido da faculdade indagativa –, durante muito tempo centralizado, por ironia do destino ou do acaso, após conquistar a ciência se viu despejado de seu trono. Descobriu seu lugar num planeta de proporções diminutas, na periferia de uma galáxia, entre tantos grupos estelares capazes de sugerir, no espaço que os separam, a medida de sua perplexa ignorância. Entre tantas ocorrências, a derrocada da física aristotélica e do racionalismo cartesiano, da mecânica newtoniana e do positivismo de Comte, e a inevitável ascensão da teoria da relatividade, da mecânica quântica, da psicanálise e dos avanços da genética, viriam, desapiedadamente, desestabilizar a solidez das interpretações acerca de seu entorno. Nessa nova e escabrosa conjuntura em que lhe coube existir, por um lado a ficção científica se inscreve como modo literário capaz de explorar maximamente a fusão entre as possibilidades da ciência e do imaginário; enquanto a literatura fantástica, mediante a tensão enigmática que

²⁹ É incontestável a influência exercida, entre outros escritores, na ficção de Bioy Casares: em 1940 publicaria uma das obras paradigmáticas da literatura fantástica, *La invención de Morel*, cuja ambientação insular e forma narrativa remetem, desde logo, ao romance criado por Wells. Ademais, não se deve descurar que o escritor argentino também palmilhou – nesse jardim de tantas bifurcações que é a literatura – pelos sendeiros da ficção científica: em seu último romance publicado, *De un mundo a otro* (1998), narra uma viagem interplanetária realizada por um casal de terrícolas (um jornalista e uma astronauta) e as peripécias que lhes sobrevêm num planeta habitado por aves humanoides.

a distingue, instaura a subversão dos esquemas naturais e racionais que vigoram neste mesmo mundo.

Igualmente vinculada ao período que compreende os séculos XVIII e XIX, a *ficção policial* nasce como expressão do acentuado embate entre o racionalismo e o irracionalismo, embora alguns teóricos também assinalem outros elementos relacionados, tais como o papel da divulgação científica, da organização institucional da polícia, da administração judicial, e o surgimento da grande cidade moderna, novo centro gerador de insegurança, angústia e anonimato (DEL MONTE, 1962, pp. 15-16; DOMÍNGUEZ, 2010, pp. 91-95). Para Pierre Boileau e Thomas Narcejac (1968, pp. 108-137), subjacente a estes, ainda haveria um componente prefigurador: a literatura policial, no âmbito de uma civilização regida pelos ditames da razão, surge como uma resposta possível ante o medo ancestral a uma morte violenta, expressa na forma de “una historia para producir miedo”. Entretanto, como característica básica dessa modalidade, o medo é controlado por um eficaz antídoto, a explicação: a situação de mistério se resolve pela tarefa de investigação. Ou seja, a probabilidade sobrenatural ou fantástica é banida pelas vias analíticas do raciocínio e pela contribuição científica. O fantástico, por sua vez, como uma ameaça representada, transgrediria as latitudes e expectativas mentais correntes. Daí, por consequência – para Herrero Cecilia (2000, pp. 83-84) –, a preferência do grande público pela ficção policial, dada a comodidade em apreciar o triunfo da racionalidade, do que cogitar as possibilidades de enfrentar-se com o impossível, ainda que como experiência de leitura.

No que tange a seu advento, de acordo com análises dos teóricos supracitados, todas as pistas apontam para o escritor Edgar Allan Poe: com a publicação de três inovadores contos – “The murders in the Rue Morgue” [Os assassinatos da Rua Morgue] (1841), “The mystery of Marie Rogêt” [O mistério de Marie Rogêt] (1842) e “The purloined letter” [A carta roubada] (1845) – havia cometido, sem saber, a criação de um modo literário que ultrapassaria seu continente e seu tempo. Nesse tipo de relato, cuja narrativa se fundamenta na estrutura do quarto cerrado (*the locked-room mystery*) – um escândalo para a razão e que se converterá no enigma policial por excelência – i.e., um crime cometido num local hermeticamente fechado que garante a ausência do assassino, desponta entre todos, o personagem do detetive. Figura diletante, o avesso da força física, seu interesse pelo crime é movido por motivos estéticos, em alguns casos, para furtar-se ao tédio – como ocorre nos textos referidos, nos quais *monsieur* Charles Auguste Dupin, um *amateur* que vive sozinho na Paris do século XIX, soluciona os enigmas narrados. Ademais, em uma de suas conferências pronunciadas na

Universidad de Belgrano, em 1979, Borges afirmaria que, ao criar esses contos, Poe engendrara em contrapartida, um necessário fenômeno estético: um tipo especial de leitor, caracterizado sobretudo pela marca da incredulidade (BORGES, 1980, pp. 72-73)³⁰. Ainda segundo o ilustre escritor argentino, esse momento inaugural da literatura policial seria reafirmado em 1985, na *Introducción* que escreveu para a tradução de *La piedra lunar* (1868), de Wilkie Collins:

En 1841, un pobre hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo, Edgar Allan Poe, publicó en Philadelphia *Los crímenes de la Rue Morgue*, el primer cuento policial que registra la historia [...] Veintitantos años después aparecen *El caso Lerouge*, del francés Emile Gaboriau, y *La dama de blanco* y *La piedra lunar* del inglés Wilkie Collins. (BORGES, 1985, p. 9).

Contudo, apesar do berço norte-americano, seu desenvolvimento e popularização ocorreriam em plagas britânicas, mormente graças à inventiva de *sir* Arthur Conan Doyle (1859-1930), concretada no detetive Sherlock Holmes e seu ajudante Watson³¹ – inicialmente na obra *A study in Scarlet* [Um estudo em vermelho] (1887) –, depois Robert Louis Stevenson (1850-1894), Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), Agatha Christie (1890-1976), Wilkie Collins (1824-1889), etc. Na Argentina, houve uma coleção consagrada à narrativa policial, dirigida inicialmente por Bioy Casares e Borges, a coleção *El séptimo círculo*, que veiculou os mais importantes títulos desse modo literário, além da antologia *Los mejores cuentos policiales* – primeira série (1943) e segunda série (1951). Ademais, em 1942, esses autores constroem uma paródia do relato policial, com o heterônimo H. Bustos Domecq. E em 1953, Rodolfo Walsh (1927-1977) publicaria a primeira coletânea de relatos policiais argentinos, intitulada *Diez cuentos policiales argentinos*, na qual assinala a obra em colaboração de Bioy Casares e Borges como o primeiro livro de contos policiais escrito em língua espanhola:

³⁰ Embora Del Monte, Boileau e Narcejac não levem em conta, há outros dois contos de Poe que, por possuir uma estrutura narrativa similar aos três acima referidos, podem também figurar no grupo da ficção policial: “The Gold-Bug” [O escaravelho de ouro] (1843) e “Thou Art the man” [Tu és o homem] (1844). De acordo com Domínguez (2010, p. 103), tal fato pode ter como causa a ausência detetivesca de Dupin nessas duas últimas narrativas. Entretanto, por reconhecer que antes da inteligência sagaz do detetive, a solução do enigma já fora entrevista pelo próprio narrador, Borges, com a lucidez que o caracteriza, já houvera identificado – em sua mesma conferência de 1979 –, esses dois contos de Poe como pertencentes à narrativa policial.

³¹ É pertinente assinalar, como parte da tradição que configura esse modo narrativo, a presença do tema da amizade entre duas pessoas distintas. A primeira ocorrência – portanto, arquetípica – já aparece em “The murders in the Rue Morgue”: C. Auguste Dupin vive com um amigo (o mesmo que narra a história). Porém, o caso mais célebre apareceria na obra de Conan Doyle: Sherlock Holmes e Watson. A respeito, Borges (1980, p. 79) identifica a prefiguração desse tema na amizade de Quijote e Sancho. Em seu caso, o escritor manteve com Bioy Casares uma amizade que marcaria grande parte de sua existência e conferiria novos rumos à literatura ocidental: juntos organizaram antologias, elaboraram traduções e produziram obras em colaboração, ademais de seus textos individuais.

"Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares". Para Walsh, a partir de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), o público argentino aceitaria uma literatura policial nacional que tem como cenário a cidade de Buenos Aires. Entretanto, Borges e Bioy a fundariam com características específicas: a paródia e a declarada ausência detetivesca.

Dentre as modalidades fronteiriças, uma há que, não raro, suscita maiores confusões com o fantástico: a chamada *literatura de terror*. Embora alguns críticos apontem sutilezas que as configura, outros não as distingue. Nesse sentido, Caillois, no prefácio de sua *Antología del cuento fantástico* – em cujo subtítulo lê-se *60 cuentos de terror reunidos y presentados por R. Caillois* –, assevera (1967, p. 7): “El presente volumen reúne y confronta por primera vez los relatos fantásticos de terror de diferentes países del mundo. Presenta una antología del miedo imaginario, un catálogo de motivos de espanto [...]”. E mais adiante, complementa: “[...] el terror debe derivar únicamente de una intervención sobrenatural, y la intervención de lo sobrenatural debe culminar en un efecto de terror.”. Conquanto em tais narrativas o fantástico e o terror possam aparecer, em alguns casos, imbricados ou mesmo hibridizados – uma vez que seu traço de aproximação radique no trato com o medo –, não justifica sua necessária identificação, posto que existam muitos contos fantásticos que não são de terror, e muitos de terror que não são fantásticos³². Em todo caso, nos contos fantásticos que tratam de um tema que produz uma sensação de medo ou de terror, tal sensação aparece, num primeiro momento, representada (*como se*) e corresponde aos personagens da história, portanto funciona como um processo intratextual, dentro de um universo estético produzido por um discurso ficcional, construído a partir de um acontecimento de duplo referente: natural e sobrenatural (possível/impossível). Em seguida, pelo efeito da recepção, alcança a figura ativa do leitor.

Entre os autores que melhor situaram tal identificação, H. P. Lovecraft sem sombra de dúvida figura como exemplo máximo, e seu único livro teórico, uma referência: *Supernatural horror in literature* [O horror sobrenatural em literatura] (1945). Destilado em nove breves capítulos, explora a estética do medo na literatura. Seu argumento, desprovido de rodeios,

³² Na mencionada antologia, comparecem contos dos séculos XIX e XX, agrupados separadamente por um procedimento geográfico: Domínios *inglês, irlandês, norte-americano, alemão, flamenco, francês, italiano, espanhol, ibero-americano, haitiano, polaco, russo, finlandês, chinês, vietnamita e japonês*, nos quais figuram, entre outros, autores como Dickens, W. W. Jacobs, Blackwood, Poe, Hoffmann, Balzac, Mérimée, Maupassant, Bécquer, Potocki, Rulfo, Cortázar e Borges. Recentemente, ao reunir em sua maior parte consagrados textos fantásticos oitocentistas, os argentinos Alberto Laiseca e Alberto Manguel, com análogo intuito, foram mais enfáticos ao intitular suas coletâneas: o primeiro, *Cuentos de terror* (2003), e o outro, *Contos de horror do século XIX* (2005) – a última delas publicada no Brasil.

exclui maiores abstrações: em linhas gerais parte da ideia de que o medo – entendido como impulso cósmico e herança biológica – constitui a emoção mais vetusta e poderosa da espécie humana e que se manifesta ao deparar-se ante o desconhecido (LOVECRAFT, 2008, pp. 13-18). Portanto, caracterizado como algo fundante na experiência mental, essa sensação ancestral, nos séculos XIX e XX, expressar-se-ia através da literatura fantástica, ainda que considerasse a distinção entre *medo físico* e *psicológico*. Em que pese isso, para ele o fato se reduziria ao efeito emocional exercido sobre o leitor (LOVECRAFT, 2008, p. 17): “[...] devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge [...]”. Por outro lado, em seu memorável ensaio Todorov (2008, pp. 40-43) já houvera rechaçado a presença do medo como condição necessária e critério definidor da literatura fantástica.

Mais recente, o professor Herrero Cecilia, em seu ensaio *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000), sem titubear ressalta a distinção entre ambas as modalidades narrativas, porquanto ainda que tematicamente acercadas, guardam propostas estéticas que não se confundem:

[...] no consideramos acertado confundir el *relato fantástico* con el *cuento de miedo* o con el *relato de terror*, aunque algunos críticos (por ejemplo, Roger Caillois y Rafael Llopis) mantienen esta confusión. El relato fantástico puede tratar unos temas (el vampiro, el licántropo, el monstruo, el espectro, el aparecido, el muerto-vivo, etc.) que por sí mismos son susceptibles de suscitar el miedo, el terror o la angustia en el lector; pero no es necesario que el relato fantástico tenga que tratar siempre estos temas. Existen muchos relatos *fantásticos* que no pretenden suscitar una reacción de angustia o de miedo, y, por otro lado, existen también muchos relatos de *miedo* o de *terror* que poco o nada tienen que ver con la estética y la pragmática que caracterizan al fantástico. (HERRERO CECILIA, 2000, pp. 31-32).

No mesmo diapasão de análise, o escritor e crítico J. J. Muñoz Rengel também chegaria a considerar suas diferenças, embora reconheça a condição entranhável de suas fronteiras que em muitos casos se hibridizam. Portanto, destaca que o escopo do fantástico, diversamente da literatura de terror, não consiste em intimidar, horrorizar ou causar medo, mas, sobretudo, um modo peculiar de inquietação, a de ordem intelectual e metafísica – processo esse acionado pelo percurso de leitura³³:

En la primera [literatura de terror] el miedo que se persigue es literal, se trata de sobrecoger, intimidar, horrorizar y angustiar. Mientras que en el texto fantástico la

³³ No prólogo de 1940, ao propor uma enumeração de argumentos fantásticos, Bioy Casares (2008, p. 17) já houvera destacado o *fantástico metafísico* chamando-o de “fantasías metafísicas”, nas quais “[...] lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento”.

inquietud [...] es sólo intelectual, especulativa. Por esta razón la literatura de terror [...] reparará menos en los conflictos que supone la anomalía, y cargará en cambio sus tintas en lo amenazador, tétrico y hasta macabro de las atmósferas. (MUÑOZ RENGEL, 2009, p. 14).

Embora valendo-se de diferente terminologia, D. Roas – num dos mais recentes ensaios acerca do fantástico – advoga essa mesma ideia em 2011, tratando, por sua vez, de distinguir *medo físico* de *medo metafísico*, no qual o primeiro, apesar de também vincular-se a esse modo narrativo (embora não em todas as suas manifestações), não se erige como sua condição fundante; enquanto que o segundo – precisamente pelas razões já anunciadas –, constitui uma de suas características mais genuínas:

Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar. (ROAS, 2011, pp. 95-96).

Daí que o fantástico, apesar de certas aproximações, conserve suas especificidades e não deva confundir-se com outras possibilidades literárias. Então, quando indagamos por suas *condições de existência* e em *como se expressa* na literatura, não podemos pensá-lo senão como *modo* narrativo – predominante em gêneros como o conto e o romance –, cujo aparecimento ocorreria a partir do século XVIII. Nesse sentido, situá-lo em épocas anteriores – ou mesmo remotas, como procedeu Bioy Casares ao prologar a *Antología de la literatura fantástica* – seria incorrer em anacronismo. Ora, se o fantástico se funda, precisamente, como narrativa daquilo que não pode suceder, daquilo que ocorre como ruptura, como acontecimento impossível, não se pode concebê-lo em épocas que aceitavam o sobrenatural como algo extraordinário porém *possível* (ROAS, 2011, p. 15). Quando o evento narrado não entra em conflito com a ideia que se tem do real não se produz o fantástico: a narrativa não pode ser recebida como transgressão de um paradigma senão quando excede sua esfera de aceitação. Por outro lado, entender o fantástico apenas como categoria que se distingue do *maravilhoso* – como se um implicasse a existência do nosso mundo assolado por eventos nele inadmissíveis, enquanto o outro, contrariamente, se fixasse num mundo autônomo e diverso, no qual não haveria limites à admissibilidade dos fenômenos –; ou como presença fugaz entre o *estranho* e o *maravilhoso*, seria restringir o exame da questão, limitando-o não mais que a alguns textos. Obviamente não se deve descurar sua proximidade com outros modos literários, não, porém, no sentido todoroviano, como se sua existência periclitasse entre eles; nem o

lugar de relevância atribuído à recepção. No que tange a este último procedimento, ao situá-lo predominantemente em torno da figura do leitor, seja implícito ou empírico, para destacar a *hésitation*, o teórico búlgaro concentra sua análise num único ponto, quando sabemos que outros elementos também devem ser levados em conta – como o papel da referencialidade, fundamental para a construção desse modo literário. Quando nos referimos à *literatura fantástica*, teremos de concebê-la, fatalmente, como narrativa de situações cotidianas, cujo lastro com o referente não pode ser desconsiderado: em rigor, caracteriza tal modalidade ficcional a possibilidade de introdução de uma anomalia no âmbito da realidade; anela, enquanto manifestação estética, a transgressão de nossa ideia sobre o funcionamento do mundo.

CAPÍTULO II

MUNDO DADO E MUNDO INVENTADO: BREVE PANORAMA LITERÁRIO ARGENTINO NO PERÍODO 1940-1950

*“De vez en cuando la vida nos da una visión momentánea
de algo que quiebra el orden de la realidad.”**

Bioy Casares

A literatura produzida na Argentina entre os anos 1940-1950 simultaneamente reafirma e reconfigura, em grande medida, um modo narrativo de celebrada tradição: a narrativa fantástica. Entre a plêiade de escritores reunidos em derredor do grupo da revista *Sur* – Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock, José Bianco e Manuel Peyrou, entre outros –, o criador de *La invención de Morel* e *La trama celeste*, a partir de 1940 lograria sua maturidade inventiva e a renovação da ficção fantástica. Leitor precoce dos autores que o precederam na literatura de seu país, sua formação também incluiria obras de cunho filosófico e científico, ademais do culto pelos escritores de língua inglesa – notadamente vinculados com a ficção policial. Entrelaçadas na urdidura de sua escrita, as perspectivas humeana e fáustica – i.e., a escassa lucidez da percepção ante o império da ordem do cotidiano e do costume e o anelo pela continuidade frente à precariedade da existência – assomariam como tópicos frequentes de sua topografia ficcional. Como escritor incansável, sua obra alcançaria o desmesurado: além de quase vinte mil páginas manuscritas em seus diários, sete obras em colaboração com Borges e uma com Silvina, publicou trinta e cinco livros e organizou sete antologias (MARTINO, 2007, pp. 1-40).

2.1. Antecedentes e vínculos com o grupo *Sur*.

Adolfo Bioy Casares nasce em Buenos Aires no mesmo ano em que eclode na Europa o primeiro grande conflito bélico do século XX, em 1914. Como livro de estreia, *Prólogo*

* CROSS E. & DELLA PAOLERA, F. (eds.). *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988. p. 80.

(1929) iniciaria o período das obras de juventude, que, sem maiores embaraços, logo rechaçaria. Posteriormente, a partir da publicação de *La invención de Morel* (1940) realizaria uma das mais importantes criações da narrativa de corte fantástico. Entretanto, muito antes de sua engenhosa máquina inventiva – com a qual logrou engendrar Morel e seu espantoso aparato que o projetaria juntamente com seus amigos numa sorte de eternidade provocada –, já o modo fantástico apresentara na literatura argentina destacados antecedentes. Nesse sentido, no século XIX alguns escritores despontaram como verdadeiros pioneiros, tais como Eduardo L. Holmberg (1852-1937), Juana Manuela Gorriti (1818-1892) e Carlos Olivera (1858-1910), entre outros da geração de oitenta – segundo informam Haydée Flesca em estudo incluído na *Antología de literatura fantástica argentina: narradores del siglo XIX* (1970), e Andrea Castro, em sua tese (2001) acerca da conformação do fantástico na narrativa breve argentina de 1862-1910.

De modo geral constituída por escritores cujo labor não foi exclusivo à literatura, a geração de 80 tampouco produziria uma obra fantástica em sua totalidade³⁴. De maior vulto, a escrita de Holmberg extrapola os limites e fronteiras da ciência de seu tempo – num contraponto inquietante – para instaurar o elemento fantástico nas bases positivistas sustentadoras do pensamento de sua geração: médico, naturalista e etnólogo, escreveu também grande quantidade de artigos científicos (FLESCA, 1970, pp. 16-25; CASTRO, 2001, pp. 6-11). Em linhas gerais, ademais de prenunciarem nas letras argentinas uma estética literária que se afirmaria indelevelmente por todo o século vindouro, os contos fantásticos desses escritores – anteriores a Leopoldo Lugones (1874-1938) – configuram claramente os albores de tal modalidade narrativa. De sorte que a literatura fantástica, na Argentina, assoma no final do XIX como uma categoria em debate com o discurso científico em vigor, absolutamente contaminado pelo positivismo e pelas teorias científicas correntes. Entretanto, marcadamente influenciados pela penetração de contos fantásticos de importância fundamental, os escritores dessa geração passaram a tomá-los na condição de verdadeiros arquétipos, ao produzirem obras que destoavam do modelo literário de então, i.e., um campo cultural cujo marco é o dito romance realista-naturalista: por esses anos podia-se ler em

³⁴ Em todo caso, deve-se levar em conta que durante esses anos na América Latina a profissionalização do escritor era ainda algo impensado, posto que a escrita fosse uma atividade complementar a outras ocupações, tais como a política ou a investigação científica. Não obstante, no início do século XX aparecem sujeitos que ocupam essa função na sociedade, que se apresentam aos demais como escritores: sua presença nos diários revela ao mesmo tempo um saber específico sobre a literatura. Nesse sentido, Horacio Quiroga representa um caso paradigmático do escritor profissional, não somente por ser um dos primeiros que se apresenta ante a sociedade como escritor, senão que ademais Quiroga é um dos escritores que em algum momento de sua existência vive exclusivamente de sua pena. (COALLA, 1994, pp. 109-135).

Buenos Aires textos em castelhano de E. T. A. Hoffmann, Gérard de Nerval, Théophile Gautier e Edgar Allan Poe, além do espanhol Gustavo Adolfo Bécquer, publicados em folhetim em distintos periódicos e revistas literárias da época (HAHN, 1978, pp. 35-45).

Ademais das traduções, a produção dos escritores desse período também confirma a influência das literaturas europeia e norte-americana na literatura argentina. Dessa maneira, entre outros, Holmberg publica em periódicos os contos “El ruseñor y el artista” (1876), “La pipa de Hoffmann” (1876) e “Horacio Kalibang o Los autómatas” (1879), com referências diretas ao nome e temática do escritor alemão; Gorriti publica “El emparedado” (1876), uma clara alusão ao “The black cat” [O gato preto] de Poe; Carlos Monsalve, também influenciado pelo criador de “Berenice”, publica “De un mundo a otro” (1879), “La botella de champagne” (1881) e “Historia de un paraguas” (1881). Ainda na mesma década, em 1884 Carlos Olivera traduz do inglês *Novelas y cuentos*, de Poe, precedidos de uma notícia escrita em francês por Charles Baudelaire, em edição preparada em Paris (FLESCA, 1970, p. 21). Oportunamente, em estudo que antecede a antologia *Cuentos fantásticos argentinos* (1960), Nicolás Cócara destacaria que

La influencia de Poe aparece señalada por Ricardo Rojas en el tomo *Los modernos* [...]. Poe y Hoffmann, entonces de moda entre los jóvenes escritores de Buenos Aires, donde Holmberg, Monsalve y García Merou los imitaban también. [...] Acerca de la influencia de Poe dijo José María Moner Sans, en su trabajo medular *Julián del Casals y el modernismo* [...]: “La influencia de Edgar Allan Poe se difundió en la América hispana alrededor del 80. Además pronto Darío dedicaría a Poe un artículo de 1893, luego incluido en *Los raros*.” (CÓCARO, 1997, pp. 11-12).

Por sua vez, a professora H. Flesca também anotaria:

En 1887 Carlos Olivera, que incursiona en el cuento fantástico, incluye en su obra *En la Brecha* un artículo sobre la infancia del gran creador estadounidense [Poe]. Holmberg había publicado varios cuentos a la manera de Hoffmann. Ambas influencias están presentes también en Carlos Monsalve, quien publica relatos a la manera de *El escarabajo de oro*, de Edgar Allan Poe [...]. (FLESCA, 1970, p. 21).

Dessa forma, através da geração de 80 do XIX, ao mesmo tempo em que se afirmaria um público leitor específico na Argentina, alguns escritores se erigiram – ainda que de modo incipiente e pouco original – como continuadores de uma tradição fundada na Europa: a modalidade narrativa fantástica. Como características comuns aos textos desse momento, Flesca assinala nas narrativas a presença do insólito numa ambientação cotidiana, o artefato cientificista integrado ao mundo da representação literária, a preocupação formal e, às vezes,

a incorporação do exótico (FLESCA, 1970, pp. 22-23). Não obstante, os textos de Eduardo L. Holmberg, Juana Manuela Gorriti e Carlos Olivera não constam na memorável antologia organizada pelos argentinos Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo em 1940 – a *Antología de la literatura fantástica* –, cuja publicação evidencia o lugar privilegiado que esse tipo de literatura alcançara em seu país. Neste caso, talvez tal ausência se justifique menos pela carência de originalidade daqueles autores que pelo caráter de universalidade que o empreendimento assumira, embora a segunda edição (1965) incluía textos de catorze escritores argentinos³⁵.

Transcorrida a centúria oitocentista, o início do século XX anunciaria a aparição de Lugones – que efetivamente havia conhecido o mundo alucinatório de Holmberg – e a consolidação do fantástico nas letras argentinas: em 1906 vem a lume *Las fuerzas extrañas*, obra singular nesse período expressada unicamente como livro de contos fantásticos. Ademais das doze narrativas que o compõe, concorre para finalizá-lo um relato cosmológico intitulado “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”, uma espécie de homenagem a *Eureka*, um ensaio sobre o universo material e espiritual, de Poe. Em lúcida análise acerca desta obra lugoniana, López Martín enfatiza a vinculação da ciência com o elemento oculto, cujas forças perturbadoras logram desestabilizar a razão:

En este libro la ciencia es el instrumento que hace aparecer o que descubre el poder de las fuerzas ominosas. Gracias a la ciencia y a la tecnología se hace «posible» o al menos «perceptible» la existencia de otras realidades ocultas. El espanto se acentúa cuando el análisis empírico constata el elemento sobrenatural. En estos cuentos, y como no puede ser de otro modo al entrar en contacto con esas «fuerzas extrañas», el final es siempre trágico, como en «La Fuerza Omega», donde el poder mecánico del sonido desintegra el cerebro del científico. También sucede que la verificación de lo posible perturba los esquemas de la razón, y, definitivamente, la prueba objetiva de lo que parecía imposible enloquecerá al científico [...]. El espejo, como en los cuentos de hadas, es el objeto mágico que permite el paso al otro lado, con la particularidad de que, en este caso, ese otro lado es el trasmundo infernal. (LÓPEZ MARTÍN, 2008, pp. 252-253).

Por outro viés, na década seguinte Horacio Quiroga (1878-1937) publicaria em Buenos Aires nova obra de referência para a literatura fantástica no Río de la Plata: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), onde reuniu textos já editados em diferentes diários e

³⁵ José Bianco (“Sombras suele vestir”), Adolfo Bioy Casares (“El calamar opta por su tinta”), Jorge Luis Borges (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), Arturo Cancela e Pilar de Lusarreta (“El destino es chambón”), Julio Cortázar (“Casa tomada”), Santiago Dabove (“Ser polvo”), Macedonio Fernández (“Tantalia”), Leopoldo Lugones (“Los caballos de Abdera”), H. A. Murena (“El gato”), Silvina Ocampo (“La expiación”), Carlos Peralta (“Rani”), Manuel Peyrou (“El busto”) e Juan Rodolfo Wilcock (“Los Donguis”).

revistas da época³⁶. Composto de narrativas inquietantes – seguramente por efeito da leitura de Poe –, nelas o natural é visto pelos olhos do sobrenatural e o amor, com nuances mórbidas. Dessa forma, marcadas pela presença de algo estranho que irrompe na realidade deformando-a, ali aparecem os contos “El almohadón de plumas” (1907), “La insolación” (1908) e “La gallina degollada” (1909), anteriormente publicados em *Caras y caretas* (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1957, pp. 392-394). No que tange à apreciação da obra de Quiroga por Bioy Casares, que de modo geral a desvalorizou, é curioso observar como, de alguma maneira, revela certa conexão com *La invención de Morel*. Nesse sentido, Enrique Anderson Imbert, no segundo tomo de sua *Historia de la literatura hispanoamericana* (1987), havia mencionado “El vampiro” (1927), de Quiroga – ademais de *L’Èva future* (1886), de Villiers de L’Isle-Adam –, como antecedente do aludido livro de Bioy. Mais recente, Francisca S. Coalla, em passagem notável de sua tese acerca do fantástico na obra bioycasareana (1994), também identificaria vínculos com outros contos do escritor uruguaio:

En esos cuentos [“El espectro” (1921), “El puritano” (1926) e “El vampiro” (1927)] la imagen cinematográfica adquiere vida propia, conectándose con la vida real – como en la obra de Bioy – de tal forma que el mundo de las apariencias y el de la realidad quieren confundirse en un solo orden. Pero la casualidad llega hasta el punto de que, al ser captada la imagen de una persona por la cámara, queda destruida parte de su vida terrena, y esto, inevitablemente, nos recuerda el final de *La invención de Morel*. (COALLA, 1994, p. 118).

Posteriormente, em 1924, Lugones retomaria os sendeiros da ficção fantástica, ao escrever seus *Cuentos fatales*, no qual confirma a predileção pelas ciências, pelo ocultismo e pela teosofia.

Por esses anos Borges começa a colaborar nas revistas *Martín Fierro* e *Nosotros* (1924-1927), enquanto Bioy Casares escreve seu primeiro conto fantástico “Vanidad o Una aventura terrorífica” (1928) – que nunca chegaria a publicar –, e no ano seguinte – por iniciativa do pai – publica o malogrado *Prólogo*. Já na década ulterior, a partir dos vínculos com o grupo da revista *Sur*, ambos os escritores iniciariam um estreito laço de amizade e colaboração literária, como também de influência mútua, que modificaria os rumos da história da literatura em língua espanhola e, em particular, da literatura fantástica. Nesse sentido, para

³⁶ Segundo a professora Emma S. Speratti Piñero, em artigo publicado na *Nueva Revista de Filología Hispánica*, os principais jornais e revistas literárias desse momento eram *La nación*, *La prensa*, *Caras y caretas*, *Mundo argentino*, *Fray Mocho*, *El hogar* e *Plus ultra*, nos quais Quiroga publicava com frequência (SPERATTI PIÑERO, 1955, pp. 367-382).

além de suas produções individuais, juntos organizariam diversas antologias e textos paródicos sob os heterônimos H. Bustos Domecq e B. Suárez Lynch.

A revista *Sur*, fundada em Buenos Aires em 1931 – e publicada quase ininterruptamente durante quatro décadas, até 1971 –, funcionará como centro catalizador da literatura argentina e estrangeira, enquanto movimento agregador de importantes autores e, nesse sentido, como plataforma literária e cultural. Profundamente associada à imagem de Victoria Ocampo (1890-1979) – posteriormente cunhada de Bioy –, a revista reuniria escritores nacionais da estirpe de Borges, Bioy Casares, Eduardo Mallea, Silvina Ocampo, José Bianco, Ezequiel Martínez Estrada, Juan Rodolfo Wilcock, Ernesto Sabato e Julio Cortázar; e os estrangeiros Waldo Frank, José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Pierre Drieu La Rochelle, Pedro Henríquez Ureña, Enrique Pezzonni, Octavio Paz e Gabriela Mistral, na condição de colaboradores (SITMAN, 2003, pp. 81-83). Embora o nascimento de *Sur* se confunda com a história pessoal de Victoria – uma mulher riquíssima da oligarquia portenha –, a ideia original não lhe pertence: a fundação de uma revista literária no cone Sul foi idealizada insistentemente por Waldo Frank, escritor e filósofo estadunidense e, por acréscimo, batizada pelo filósofo espanhol Ortega y Gasset, ambos amigos e confidentes da escritora (SITMAN, 2003, pp. 74-79). Ou seja, desde seu processo de gestação *Sur* já se configurava como um projeto intercontinental. Dessa forma, ademais do contato influente com escritores e artistas estrangeiros, a fundadora de *Sur* encarna a figura da grande mecenas cultural, financiando com sua fortuna a arte e a literatura no século XX. Além da revista, dois anos mais tarde também fundaria uma editora com o mesmo selo, inaugurada com a publicação do *Romancero gitano*, do poeta espanhol Federico García Lorca. Nesse sentido, ao analisar a relação entre a escritora e a história cultural argentina, a professora Rosalie Sitman assevera:

Victoria Ocampo fue directora de la revista *Sur* y de la editorial del mismo nombre, promotora de intercambios culturales, embajadora de las letras argentinas en el exterior y exponente de lo que podemos considerar como una verdadera innovación cultural en el ámbito intelectual argentino. (SITMAN, 2003, p. 26).

No que tange à atividade editorial, objetivava divulgar o melhor da literatura argentina e estrangeira do momento, segundo as posições estéticas da própria Victoria e do grupo: além de textos de sua lavra, reuniria os de Borges, Mallea, Alfonso Reyes, José Bianco, Juan Carlos Onetti, Horacio Quiroga, Silvina Ocampo, Bioy Casares e Sabato, entre outros – latino-americanos; D. H. Lawrence, Aldous Huxley, André Malraux, C. G. Jung e Virginia

Woolf – estrangeiros (SITMAN, 2003, pp. 86). Nesse sentido, por um lado possibilitou que escritores iniciantes pudessem ser conhecidos em outras partes do mundo, ao mesmo tempo em que favorecia ao público local o conhecimento das ideias vigentes para além da esfera cultural argentina. Em contrapartida, também fomentou, a partir dos anos quarenta, a idade de ouro da literatura fantástica no século XX, segundo expressão de Oscar Hahn, em seu destacado ensaio “Trayectoria del cuento fantástico hispano-americano” (1978, p. 41), fenômeno igualmente observado por Sitman:

Los relatos producidos por esta nueva promoción de *Sur* adornaron las páginas de la revista con frecuencia en este período, convirtiendo a *Sur* en el principal órgano difusor de la nueva literatura fantástica *argentina*. Además de los cuentos de Borges recogidos luego en *Ficciones* y las parodias detectivescas del binomio Bustos Domecq [...]. (SITMAN, 2003, p. 171).

Nesse sentido, na referida tese de 1994, a professora Coalla destaca que a literatura fantástica no século XX

[...] no sólo alcanza un gran auge dentro de su ámbito, sino que adquiere connotaciones de universalidad, hasta el punto de que no es posible referirse a la literatura fantástica actual sin tomar como referencia la literatura de estos países [América Latina] y, en concreto, la literatura argentina. (COALLA, 1994, pp. 119-120).

Em 1932 integrava as páginas de *Sur* o ensaio borgiano “El arte narrativo y la magia”, no qual antecedendo seus próprios contos o escritor teoriza acerca da literatura fantástica. Oito anos depois, em maio de 1940, aparece nas páginas da revista o conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, e, em dezembro do mesmo ano, “Las ruinas circulares”, também de sua autoria. Posteriormente, ambos os textos seriam recolhidos em “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), livro que em 1944 passaria a conformar uma das partes de *Ficciones*, obra capital de Borges, juntamente com *El Aleph* (1949). Quanto a Bioy Casares, publicaria antecipadamente em *Sur* alguns capítulos de *La invención de Morel*, em 1940, ademais de outras narrativas fantásticas, incluindo contos – “La trama celeste” (1944), “El otro laberinto” (1946), “Un león en el bosque de Palermo” (1961) – e livros – *La trama celeste* (1948) e *La invención de Morel* (1948), este último em segunda edição (MARTINO, 2007, pp. 1-40)³⁷. José Bianco contribuiria, em 1941, com o conto “Sombras suele vestir”, dedicado a Bioy e

³⁷ Acerca dos primeiros contos de Bioy Casares e Borges escritos em colaboração, dois deles chegariam a aparecer nas páginas da revista em 1942, entre janeiro e março: “Las doce figuras del mundo” e “Las noches de Goliadkin”. Ainda no mesmo ano *Sur* editaria *Seis problemas para don Isidro Parodi*, primeira coletânea em que ambos os escritores emprestariam a pena satírica ao perspicaz Bustos Domecq.

sua esposa. Por sua vez, Silvina Ocampo publicaria na editora *Sur* três importantes coletâneas de contos fantásticos: *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948) – narrativa em que explora os limites da presciência como invenção, i.e., a história de uma jovem condenada a “recordar” o futuro, mas não o pretérito, e a aceitar a vida como inevitável repetição – e *La furia* (1959), verdadeiro mostruário de perversas relações de poder, sonhos e crimes, no qual o insólito se afirma a partir de personagens aparentemente inocentes.

Com escassa colaboração nas páginas de *Sur*, o escritor Julio Cortázar³⁸, cuja primeira obra contística, *Bestiario*, apenas seria publicada em 1951, também chegou a escrever contos fantásticos nos anos quarenta. Reunidos em *La otra orilla*, esses relatos olvidados permaneceriam inéditos até alguns anos após a morte do autor, quando então foi incluído como parte do primeiro tomo de seus *Cuentos completos* (1994). Os contos ali agrupados já antecipam, de certa forma, temáticas de sua obra posterior: assomam imbricados a dualidade sono/vigília, a presença do duplo e a imagem do sonho como porta entreaberta ao outro de si mesmo – presentes, entre outras, nas narrativas “Retorno de la noche” (1941) e “Distante espejo” (1943). Quanto a J. Rodolfo Wilcock – um dos escritores melhor vinculados ao grupo da revista *Sur*³⁹ e à tríade Borges-Bioy-Silvina, em particular –, embora autor de sólidas narrativas no âmbito da literatura fantástica, não alcançaria a mesma projeção que a importância e a singularidade de sua obra, em parte por sua brusca partida para a Itália, ainda em 1956, em parte também porque faria do idioma desse país sua nova pátria linguística. Como poeta, foi um dos principais representantes da geração dos anos quarenta na Argentina; entretanto, sua obra fantástica, produzida em italiano a partir de *El caos* (1960), seria lida como tradução em seu país de origem.

Entrementes, no entorno de *Sur*, Bioy Casares e Jorge Luis Borges travam conhecimento em 1932, na casa de Victoria Ocampo, em San Isidro: segundo informa a Fernando Sorrentino em uma das *Siete conversaciones* entabuladas com o escritor, Bioy tinha apenas 18 anos contra o porvir, enquanto Borges já havia completado 33 (SORRENTINO, 1992, pp. 31-32). Desde as primeiras conversações, ambos perceberam, entretanto, que suas preferências literárias divergiam dos demais integrantes da revista, fato que os aproximaria literariamente nos anos que se seguiram. Nesse sentido, quando começou a frequentar as

³⁸ Em 1948, o futuro criador de *Rayuela* escreveu para a revista um artigo sobre o surrealismo, intitulado “Muerte de Antonin Artaud” (*Sur*, N° 163, maio, 1948, p. 80).

³⁹ De acordo com John King, entre os escritores do grupo *Sur* Wilcock era valorizado, sobretudo, por seu talento e originalidade: “Wilcock era el ideal de *Sur*: un escritor original, un universalista, un poliglota y un muy hábil traductor [...]. Sin embargo, a Wilcock le resultaron muy estrechas las fronteras de la Argentina, y demasiado sofocante el cosmopolitismo de un grupito” (KING, 1989, p. 157).

tertúlias com os escritores do grupo, de modo geral voltados para os franceses André Gide e Paul Valéry – ademais de Virginia Woolf, Aldous Huxley, Vita Sackville-West, T. S. Eliot, Ezra Pound, Waldo Frank, Tagore e Keyserling –, o jovem Bioy encontrou grande ressonância no poeta de *Fervor de Buenos Aires*, com quem pode compartilhar opções estéticas mútuas, i.e., G. K. Chesterton, H. G. Wells, Bernard Shaw, Rudyard Kipling, Joseph Conrad, De Quincey, Henry James e Nathaniel Hawthorne, entre outros (CAVALLARO, 2006, pp. 46-52) – escritores que, em maior ou menor grau o influenciaram. Por outro lado, assoma a presença de textos científicos que se relacionam com sua criação narrativa: alguns autores, de quem foi leitor assíduo, aparecem diretamente citados em sua *Auto-cronología* (1982), como também nas próprias páginas de seus relatos ficcionais, Thomas Robert Malthus, Charles Darwin, Francis Galton, William James, John William Dunne e Bertrand Russell (LEVINE, 1982, pp. 165-175) – além dos filósofos George Berkeley, David Hume e Arthur Schopenhauer. Com efeito, tais textos podem figurar em sua obra de modo alusivo ou mesmo numa citação específica. No entanto, sempre primados por seu valor estético e pelo que podem sugerir de singular ou metafísico, aparecem subordinados aos requisitos da ficção narrativa. Ademais – para além dos argumentos científicos –, seja a partir de uma problemática amorosa ou de uma curiosidade filosófica, suas histórias fantásticas assinalam os interstícios da vida cotidiana, pelos quais vislumbramos, entre outros, o singular entrecruzamento de tempos e espaços. Ou seja,

La empresa llevada a cabo por Bioy responde [...] a ese afán de conocer una realidad que se presenta sólo limitada por el conocimiento limitado del hombre; es la postura irreverente de quien no se conforma con una visión recortada de lo que acontece en el mundo; la osadía del explorador que no teme la aventura de adentrarse en los universos a que nos conducen la imaginación y las palabras, aunque para ello reclame la lucidez y la razón. (COALLA, 1994, pp. 134-135).

2.2. Adolfo Bioy Casares, *un argentino exquisito*.

Possuidor de vasta imaginação, desde cedo os espelhos e as fotografias de pessoas mortas lhe sugeriram secretos terrores dentro do mundo cotidiano, elementos que captará com argúcia na construção de muitas de suas narrativas fantásticas, seja para “aventurar hipótesis”, seja para “compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad” (BIOY CASARES, 1991,

p. 65)⁴⁰. Por outro lado, deslumbrado desde a infância pela presença feminina e pela literatura, logo se entregou à escrita, vinculando-as indelevelmente num movimento que se estenderia por toda sua vida e obra: ainda aos sete anos, depois de ler o *Petit Bob*, de Gyp (Sibylle Gabrielle Riquetti de Mirabeau), tenta plagiá-lo em *Iris y Margarita* (1921), romance inconcluso que pretendia homenagear sua prima Maria Inés Casares, por quem estava então enamorado. Sobre esse acontecimento, o próprio escritor refletirá muito depois (CROSS & DELLA PAOLERA, 1988, p. 20): “Yo escribí para que me quisieran; en parte para sobornar y, también en parte, para ser víctima de un modo interesante; para levantar un monumento a mi dolor y para convertirlo, por medio de la escritura, en un reclamo persuasivo.”. E conclui: “Todo eso precedió a los pésimos libros publicados, que fueron seis, además de cuatro o cinco novelas inconclusas.”⁴¹. Guillermo Saavedra, em sua coleção de entrevistas com narradores argentinos que integra o livro *La curiosidad impertinente* (1993), o apresentará com as seguintes palavras:

Nacido en Buenos Aires en 1914, Adolfo Bioy Casares es, fatalmente, el autor de *La invención de Morel* (1940), el amigo de Borges y el esposo de Silvina Ocampo, el miembro reticente del círculo áulico de la revista *Sur*, el niño bien nacido en el seno de una familia de hacendados y el amante impenitente [...]. De su relación con Silvina Ocampo, su declarado donjuanismo y su anacrónica condición de niño rico, Bioy ha sacado el mejor partido: convertirlos en una literatura que incluye las tramas perfectas, un finísimo oído para el lenguaje de los argentinos, la desmesura, el detalle donde parece latir la verdad y una imaginación sin igual en la literatura de lengua española de este siglo. (SAAVEDRA apud CORDIVIOLA, 1999, p. 129).

Ressalta, da apresentação de Saavedra, algumas das características que converteram Bioy Casares num dos escritores mais distinguidos da literatura contemporânea, i.e., a lógica e o rigor que impõe à elaboração de suas tramas, a habilidade de estilizar usos coloquiais da linguagem (ora como elemento de ironia, ora como ferramenta capaz de transmitir maior verossimilhança ao texto), o detalhe e a surpresa como fios sutis de sua tessitura narrativa, a presença de uma *imaginación razonada* – como observará Borges – capaz de transgredir o possível.

⁴⁰ Em uma das conversações que manteve com Sergio López, Bioy expressaria: “De chico me resultaba incomprensible que gente que había muerto estuviera ahí, en una fotografía, sonriendo. Mi madre tenía un espejo de tres cuerpos y en el marco del espejo había puesto una fotografía de mi abuelo, que había muerto y que, según me habían dicho, estaba en el cielo. Bueno, todo eso – la fotografía, el espejo, que mi abuelo viviera contento en el cielo – me impresionaba muchísimo y es posible que de algún modo me haya preparado para la literatura fantástica.” (LÓPEZ, 2000, p. 20).

⁴¹ Alusão às obras malogradas da juventude, as quais lhe serviram inegavelmente como lento exercício de aprendizagem, seja pela busca de novas técnicas narrativas, seja pela crítica advinda. Posteriormente declararia: “Pero quizás aprendí a escribir gracias a esos errores.” (CROSS & DELLA PAOLERA, 1988, p. 20).

Autor de 37 livros publicados – ademais de outros em colaboração –, tradutor e organizador de antologias (MARTINO, 2007, pp. 1-40), a obra desse escritor argentino se erige como um dos monumentos paradigmáticos na narrativa de língua espanhola. Entretanto, o trajeto que lhe assinalaria a qualidade literária foi precedido por prematuros fracassos: de 1929 a 1937 publicou seis títulos que logo confinaria ao índice de livros abjurados. As publicações da juventude configurariam, portanto, a primeira etapa de sua escrita – um período de aprendizagem a custa do leitor, como reconheceria –, sucedida por um longo percurso de obras consagradas⁴². Nos anos seguintes, em Rincón Viejo, Pardo – metáfora da ilha deserta onde podia consagrar-se a ler e a escrever todos os livros possíveis – assumirá a escrita como profissão: “[Escrever] Para mí fue siempre una profesión. Es, además, lo que he estado haciendo a lo largo de la vida.” (CROSS & DELLA PAOLERA, 1988, p. 24). E de sua insular obsessão, reconfigurará o arquipélago da literatura com novas ilhas fascinantes, tanto em *La invención de Morel* (1940) como em *Plan de evasión* (1945) – expressões ficcionais de âmbitos físicos e metafísicos encerrados pela imensidade do mar e pela dilação do real.

A pauta da narrativa de Bioy Casares, traspassada em grande medida pela filosofia humeana, denuncia o quadro da percepção habitual do leitor – desde logo espectador imediato de um mundo precário, duvidoso e caótico, cuja lucidez pendular de seus habitantes oscila entre o jugo do costume e o efeito perturbador da paixão amorosa. Nesse sentido, sua literatura, longe de ser a expressão do amor como uma “percepción lúcida” – como postulou Octavio Paz no ensaio *Corriente alterna* (1986, p. 48) – se configurará ineludivelmente pela presença do pacto fáustico, do anelo da imortalidade, do tempo cíclico, dos mundos paralelos e possíveis – temas centrais no conjunto de suas obras. Nelas, como condição fundante, se imbricam com implacável precisão e coerência a problemática amorosa e a curiosidade metafísica. Daí que a divisão antológica – *Historias de amor* (1972) e *Historias fantásticas* (1972) – seja apenas aparente: o enlace do amor e do fantástico se erige como conjuntura capaz de sugerir representações da complexidade do mundo, cujo reconhecimento não se reduz à sua esfera ordinária. Em uma das reflexões acerca da produção fantástica de Bioy, Karl E. Schöllhammer (1995, p. 25) chegaria a admitir: “El deseo amoroso y la pasión

⁴² Em 1929, por marcada motivação paterna, viria a lume uma coleção de contos, reflexões e uma breve comédia, intitulada *Prólogo*; quatro anos depois – sob o pseudônimo de Martín Sacastrú – apareceria *17 disparos contra lo porvenir*; em 1934, *Caos*; em 1935, o romance *La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno*; no ano seguinte, *La estatua casera* – miscelânea de contos, sonhos, poemas e reflexões; e, em 1937, o “último de sus libros malos”, *Luis Greve, muerto*. Não obstante, entre 1937 e 1940, Bioy Casares modificaria definitivamente os rumos de sua escrita: será notável a enorme diferença entre *La invención de Morel* (1940) e a produção anterior. O aparecimento desse romance inaugura o segundo período de sua obra – “una novela perfecta”, segundo afirma o famoso prólogo.

intelectual son los dos catalizadores que, para los personajes de Bioy Casares, están sutilmente vinculados, y muchas veces se confunden en la misma búsqueda de un hilo de Ariadne”. Já seja na figura do solitário islenho que se integra à ficção eterna do mundo moreliano por amor a Faustine, seja na concreção dos textos posteriores, seus personagens experimentam fronteiras, fimbrias que se arvoram entre o possível e o impossível. Dessa forma, a partir de *La invención de Morel* e outras criações de sua máquina inventiva, se configura para Bioy, entre histórias prodigiosas e desaforadas, o triunfo da trama e do amor pela fantasia.

Em 1990, para culminância e reconhecimento de sua carreira literária, receberia em Madrid o mais importante galardão das letras espanholas, o *Premio Miguel de Cervantes*. Escritor prolífico, deixou quase 20.000 páginas manuscritas em seus diários (MARTINO, 2001, p. 505), matéria para duas edições póstumas: *Descanso de caminantes* (2001) e o volumoso *Borges* (2006). Seu último romance, *De un mundo a otro* – uma narrativa de ficção científica –, seria publicado antes de sua morte, em 1998. No ano seguinte ocorreria o *adverso milagro*:

Era el Día Internacional de la Mujer. El «héroe de las mujeres» se iba para siempre un 8 de marzo. Y de 1999, como para quedarse de aquel otro lado del siglo, con sus padres, con su querido Borges y otros amigos entrañables, con su esposa Silvina, con amores imposibles e, incluso, por esos absurdos y trágicos caprichos del destino, con su adorada hija Marta. (IGLESIAS & ARIAS, 2003, p. 17).

2.3. A metáfora da casa tomada: primeiro peronismo e reflexos na vida cultural argentina.

A obra de Adolfo Bioy Casares, cujo florescimento ocorreria a partir de 1940 – como não poderia deixar de ser –, haveria de consolidar-se em meio a situações político-sociais adversas, tanto a nível mundial como nacional. Os anos finais da década de trinta anunciariam, com matizes de horror e trincheiras, o segundo conflito bélico generalizado entre as nações de maior pujança técnica do planeta. As proporções devastadoras da nova hecatombe repercutiriam em escala mais alargada – embora muitos países permanecessem em neutralidade ante os blocos beligerantes, i.e., as potências do Eixo e os Aliados. A Argentina, apesar do não-alinhamento enfrentaria tumultuosos tempos de convulsões e de paixão política: o golpe militar de 1943 liderado pelos integrantes da GOU (*Grupo de Oficiales*

Unidos), o pacto indelével entre Juan Domingo Perón (1895-1974) e a classe operária – pacto que transcenderia no tempo e que instalaria nesse país a antinomia *peronista/antiperonista* – e a etapa finalizada por novo golpe militar, em 1955⁴³. Por esses anos, Borges e Bioy Casares em colaboração finalizariam a narrativa “La fiesta del monstruo”, texto principal que escreveram contra Perón, ainda no auge do primeiro governo. Esse conto (de 24 de novembro de 1947), produzido sob o heterônimo H. Bustos Domecq, inicialmente circulou no semanário uruguaio *Marcha*, em 1955, a cargo de Emir Rodríguez Monegal⁴⁴:

Uno de los textos clandestinos de Borges fue escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares y sólo circuló en manuscrito durante el primer gobierno de Perón. Pertenece a la serie de relatos atribuidos a H. Bustos Domecq, pero a diferencia de la mayoría de aquellos, éste es radicalmente político, lo que explica que haya sido publicado (por mí, en Montevideo y en el semanario *Marcha*) después de la caída de Perón. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1985, p. 458).

Ulteriormente, seria incluído na coletânea *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (publicada em 1977), trabalho que encerraria as narrativas da série.

Desde o XIX, a oligarquia argentina – i.e., a elite latifundiária liberal-progressista de olhos fixos no modo de vida europeu e no ideal sarmientino de *civilización o barbarie* –, se manteve, atrelada à sua infalível máquina clientelista, como a classe dirigente, na centralidade do poder político. Por sua vez, o ascenso das classes populares dependeria de dois movimentos fundantes: primeiro, do aluvião imigratório proveniente da Europa, ainda no século oitocentista; depois, do processo de migração interna, ocorrido em pleno século XX⁴⁵. Após a segunda experiência do populismo yrigoyenista (1929-1930), interrompida por um

⁴³ Conhecido como Revolução Libertadora, esse golpe de estado logrou derrubar Perón com medidas de extrema violência: no dia 16 de junho de 1955 uma esquadra de trinta aviões da marinha de guerra e da aeronáutica argentina bombardearam a Casa Rosada e a Residência presidencial da Recoleta, provocando um saldo sombrio de 200 mortos e mais de 800 feridos na Plaza de Mayo (FEINMANN, 2010, pp. 85-89). Perón, após um exílio de 18 anos, regressaria à Argentina e ao poder político em 1973, configurando a segunda – e breve – etapa peronista: dois anos após sua morte, ocorrida em 1974, se estabeleceria no país – mediante outro golpe militar – um dos regimes mais repressivos do século XX.

⁴⁴ Posteriormente, em entrevista concedida ao jornalista Sergio López, Bioy Casares confessará que, por medo, ele e Borges haviam preferido publicar o conto em Montevideu (LÓPEZ, 2000, p. 172).

⁴⁵ Já em 1914, mais de 47% da população bonaerense era composta de estrangeiros, majoritariamente italianos e espanhóis (SITMAN, 2003, p. 29). A *chusma ultramarina*, destinada aos setores emergentes de produção, não tardaria em protestar por melhores condições de vida e participação política. David Viñas (1927-2011), no primeiro tomo de seu ensaio *Literatura argentina y política: de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* (1995), no capítulo “Miedo y estilo” – dedicado a Miguel Cané –, destaca um texto desse escritor que expressa claramente o medo da geração de 80 ante às classes subalternas, as classes chegadas pela imigração: “[...] cada día, los argentinos disminuimos. Salvemos nuestro predominio legítimo, no sólo desenvolviendo y nutriendo nuestro espíritu cuanto es posible, sino colocando a nuestras mujeres, por la veneración, a una altura a la que no lleguen las bajas aspiraciones de la turba. [...] Cerremos el círculo y velemos sobre él.” (VIÑAS, 1995, p. 202). Portanto, para Viñas, a geração de 80 representou, em última instância, o apogeu da oligarquia.

golpe militar, o projeto oligárquico perduraria na década posterior – chamada por José Luis Torre de *infame* –, sobretudo ajustado às demandas capitalistas britânicas⁴⁶. Não obstante, em 1943, após a tomada do poder pelos oficiais nacionalistas da GOU, o estado argentino conheceria o prelúdio de um longo e controvertido período de sua cena política. Segundo anota o professor J. P. Feinmann (2010, p. 29) em seu primeiro tomo dedicado ao peronismo, os *oficiales unidos* eram provenientes do massivo movimento imigratório do século anterior: “Sus apellidos asombraron a la oligarquía cuando salieron a la luz: Ramírez, Farrel, Perón, Mercante, González. ¿Quiénes eran? «Eran los hijos de los inmigrantes de la laboriosa clase media yrigoyenista que los había introducido a la vida militar [...]»”.

O cerne do discurso da GOU era, ademais de disciplinar o exército e extinguir a corrupção, evitar a possibilidade de instalação de um regime comunista na Argentina. Inicialmente centrado nas mãos de Edelmiro Farrel – nos primeiros dias ministro de guerra e logo depois presidente da nação –, o novo governo instaurado pelos coronéis do Exército resvalaria definitivamente para as mãos de Juan Domingo Perón (então vice-presidente e também Secretário de Trabalho, cargo que desempenhará de modo estratégico). Ou seja, a transformação do movimento militar em peronista começou a operar-se desde as instâncias da *Secretaría de Trabajo y Previsión Social*, através da qual Perón capta os interesses da classe operária – i.e., a proliferação de demandas sociais insatisfeitas –, estatizando-a através da CGT (*Confederación General del Trabajo*). As raízes do peronismo, portanto, devem ser rastreadas a partir dessa inicial conjuntura:

[...] en octubre 17, 1945 resultó obvio para todo el mundo en la Argentina que el que realmente gobernaba no era el Presidente Farrell sino su ministro de Guerra y Secretario del Ministerio de Trabajo. Ese día, la mayor concentración de masas que se había visto hasta la fecha en Buenos Aires, pidió y obtuvo el regreso del Coronel Perón al Gobierno del que había sido eliminado ocho días antes por intrigas de colegas. El Gobierno cedió, Perón salió al balcón de la Casa Rosada a saludar a sus fieles y un grito de victoria (el mayor orgasmo colectivo que había escuchado Plaza de Mayo, según insinúa un historiador metafórico) rubricó lo que ya era evidente: Argentina tenía un segundo Rosas. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1977, pp. 281-282).

Nesse ínterim, enquanto se mantinha distanciada das tormentas bélicas que dizimavam os principais países europeus, a Argentina incursionou, por outro lado, numa política industrialista de substituição de importações (FEINMANN, 2010, pp. 25-27). Dessa forma,

⁴⁶ Desde a chamada *Revolución de Mayo*, de 1810, que a Argentina – a partir de Buenos Aires e do grupo liderado por Mariano Moreno –, interrompe o fluxo de dependência colonial com a coroa espanhola, para vincular-se culturalmente à França e economicamente ao império britânico, de quem obteve declarado apoio na ruptura dos antigos laços coloniais (FEINMANN, 1996, pp. 17-81).

era visível em 1943 a formação de um forte elemento político-social: os migrantes internos. Era visível, entretanto, para o Secretário de Trabalho que pronto lhes deu cobertura política: os *cabecitas negras*, como seriam chamados, abandonavam os campos para compor o proletariado fabril do triângulo industrial argentino, Buenos Aires–Rosario–Córdoba. O amplo movimento de migração interna na urbe portuária configuraria, portanto, um novo sujeito histórico que reclamava algum protagonismo. Esse avultado contingente de trabalhadores se caracterizaria, necessariamente, por um duplo percurso. Por um lado, dada a ausência de toda experiência sindical, aglomerar-se-ia em volta do bastão da CGT, formando a coluna do movimento dos trabalhadores e do próprio governo. A respeito asseverará Milcíades Peña, em *Masas, caudillos y elites*:

Sería incorrecto decir que los obreros "se movieron" o "fueron" hacia los sindicatos, porque el proceso transcurrió exactamente a la inversa: los sindicatos – la Secretaría de Trabajo – fueron hacia los obreros. Así se creó la nueva Confederación General del Trabajo (CGT), que pronto unificó en su seno a la totalidad de la clase obrera. (PEÑA, 1971, p. 28).

Por outro lado, segundo Ernesto Laclau (2005, pp. 91-162), das *demandas frustradas* começa a surgir uma situação potencialmente populista. Ou seja, os problemas de moradia, saúde, segurança, educação, etc., enfrentados pela massa migratória, provocaram uma acumulação de demandas insatisfeitas. Em consequência, ao constituírem uma cadeia de equivalência, tendem a cristalizar-se ao redor de certos símbolos que as unifiquem e interpelem como totalidade – geralmente vinculados ao nome de um líder, figura que surge para canalizar as demandas. Nesse sentido, entendendo o fenômeno populista como forma especial de construção política, o teórico afirmaria:

Aquí tenemos, en estado embrionario, una configuración populista. Ya tenemos dos claras precondiciones del populismo: (1) la formación de una frontera interna antagónica separando el “pueblo” del poder; (2) una articulación equivalencial de demandas que hace posible el surgimiento del “pueblo”. (LACLAU, 2005, p. 99).

Em última instância o peronismo nasce como consequência da progressiva erosão do setor oligárquico, cuja nova conjuntura propiciou a eclosão de uma forma de discurso fundado na equivalência das demandas sociais dos migrantes internos e na divisão da sociedade. Por conseguinte, no dia 4 de junho de 1946 Perón é eleito presidente do país: embora muitos se

neguem a aceitá-la, se inicia uma etapa de ruptura na história argentina⁴⁷. Juntamente com o coronel sindicalista, acompanha-o outra personagem indissociável desse momento, sua jovem esposa Eva Perón (1919-1952) – desde logo, o melhor agente de propaganda do novo governo. Dessa forma, o peronismo, ao operar um rompimento não apenas político, mas também intelectual – posto que incorporou a classe operária em setores anteriormente excludentes –, evidenciaria a cesura da sociedade: os *descamisados*, que aspiram a ser concebidos como uma totalidade legítima, caracterizados pela identificação entre o próprio movimento e a função estatal encarnada por seu líder e seu partido; e a *oligarquia*, a outra parte da sociedade, voltada em grande medida para interesses opostos, o imperialismo e o capital estrangeiro. Destarte, apoiado num aparato cultural que já não se sustenta fundamentalmente na literatura, senão também no aspecto visual e propagandístico de alcance massivo, o peronismo modificaria os princípios da cultura e da política preexistentes, obrigando seus adversários a definir-se conforme seus passos. Nesse sentido – segundo observa Sitman –, apesar da prosperidade econômica e da melhoria das condições sociais, os anos da gestão peronista não foram propícios para a atividade cultural, uma vez que esteve submetida à estrita vigilância do estado:

Por un lado, el gobierno actuaría para facilitar el acceso de los sectores populares a los espacios y los bienes de la sociedad establecida, estimulando la educación y la promoción de representaciones teatrales y conciertos a precios asequibles, incluyendo la apertura del Teatro Colón a todo tipo de actividades. Al mismo tiempo, la protección y el estímulo a la radiofonía y a la industria cinematográfica [...] le aseguraban al régimen la difusión masiva de la propaganda oficial y de su visión de la tradición nacional. Todas las radios y también muchos de los diarios estaban bajo el control, directo o indirecto, de la Secretaría de Prensa y Difusión. (SITMAN, 2003, p. 209).

No que concerne a Borges – um escritor cujo prestígio já ultrapassara a esfera da revista *Sur* –, por suas opiniões contrárias ao peronismo haveria de sofrer punição e humilhação: em 1946, ao ser abruptamente destituído de seu cargo de auxiliar na Biblioteca Municipal Miguel Cané, recebe a “promoção” para atuar como inspetor de aves e coelhos nos mercados e feiras públicas. Em 1950, por iniciativas de vários amigos, assumiria a presidência da Sociedade Argentina de Escritores (SADE), posto que utilizaria em grande medida para defender a liberdade intelectual em seu país. Em tais conjunturas, o caso de Borges não

⁴⁷ David Viñas, apesar de certa aproximação com o peronismo – notadamente durante a fundação da revista *Contorno* (1953) –, em 1956 chamaria a década marcada por esse governo de *absurda*: em seu livro *Paso a los héroes y otros cuentos de la década absurda* (1956), publicaria o conto “El jefe”, uma alegoria sobre a figura de Perón – em sua concepção um líder que repartiu irresponsavelmente as riquezas com a classe operária para manipulá-la.

poderia deixar de ser paradigmático: seja a partir da presidência da SADE, seja das páginas de sua própria obra, tornar-se-ia um dos mais veementes antiperonistas dos escritores de sua geração. Criador literário de imaginação invulgar e grande íntimo dos livros, compreendeu no peronismo uma identidade plebeia e anti-intelectual. Sobre Georgie, Feinmann destacaria que

[...] prefería a Sarmiento antes que a José Hernández y creía que elegir al primero y no al segundo (como cree que se eligió) habría cambiado el destino de la patria: tanto creía en el poder de los libros, odió toda su vida al peronismo, hizo de ese odio una estética, buscó siempre el *lugar* en que el odio estaba y ahí se puso, escribió, con Bioy, *El matadero* del peronismo y lo tituló *La fiesta del Monstruo*, dijo por fin, que los peronistas eran incorregibles. Lo eran tanto como lo era él: su pasión antiperonista sólo podía medirse con la pasión de los peronistas por sí mismos. Los odió tanto como ellos odiaron a su clase social que lo cobijaba y a la que defendió siempre. Expresó, como pocos, la hoy todavía vigente, todavía paralizante, todavía mecanicista, maniquea, toscamente dual, binaria y simplificante contradicción peronismo-antiperonismo. (FEINMANN, 2010, p. 32).

Por esses idos, assiduamente Borges manteria o hábito de jantar na casa de seus velhos amigos, o casal Bioy e Silvina Ocampo (BIOY CASARES, 2006, pp.31-34). Vinculados por amizade e colaboração, juntos trabalhariam em traduções, organização de antologias e criação literária: com Bioy Casares – entre outros textos que compartilhariam – “La fiesta del monstruo” surge como narrativa caricaturesca do período peronista, escrita em gíria portenha. Bustos Domecq nos entrega o narrador, um militante peronista, nas sinuosidades do *lunfardo* e dos eventos que conduzem ao assassinato de um estudante judeu durante a manifestação “monstruosa” para celebrar a figura de Perón.

Durante esse período, a revista *Sur* – que desde seu nascimento pretendia uma postura apolítica, i.e., livre de artigos panfletários, portadora de uma proposta cultural entre América e Europa – assumiria um marcado silêncio em relação à Argentina peronista. Esse silêncio, entretanto, profundamente alusivo na opinião de Sitman (2003, pp. 209-235), expressa uma peculiar estratégia de resistência por parte dos intelectuais que compunham o grupo com Victoria Ocampo⁴⁸. Em contrapartida, através dessa insatisfação velada, a circulação da revista se manteve assegurada por toda a década, período em que as principais universidades e os meios de comunicação massiva sofreram contundente intervenção do Estado. Dessa maneira, “*Sur* evita la confrontación ideológica y política con el poder peronista y, con raras excepciones, no encontramos en sus páginas durante los diez años del primer peronismo sino contadas expresiones abiertamente antiperonistas.” (SITMAN, 2003, p.210). Sem embargo,

⁴⁸ No que tange a Bioy Casares, seu silêncio falaria por muitos anos ainda: nas conversações que manteve com Sergio López entre 1991 e 1999, ante a pergunta “¿Qué fueron para usted Perón y Evita? ¿Impostores, gente equivocada?”, apenas respondeu: “Mejor pasemos a otra pregunta.” (LÓPEZ, 2000, p. 172).

numa época em que floresceu tantos movimentos políticos, dentro de seu marco histórico interno e externo, *Sur* se caracterizaria, ao fim e ao cabo, por um claro deslocamento do estético ao ético, e, deste ao político. Nesse sentido, publicaria em 1945 um longo artigo de Jean-Paul Sartre, “París bajo ocupación” – texto que expressa o repúdio da revista em relação ao nazismo –, ademais das edições de *Retrato del antisemita* (1946) e *El existencialismo es un humanismo* (1947), também de autoria do filósofo francês; e *Calígula* (1946), *El artista es testigo de la libertad* (1949) e *El artista preso* (1953), de Albert Camus – textos que, trasladados ao âmbito nacional, assumiam uma clara intencionalidade com respeito ao peronismo, i.e., a questão do compromisso do escritor frente ao problema da liberdade intelectual.

Paralelamente, os anos finais da década assinalariam eventos que, longe de fortalecer o peronismo, o enfraqueceriam: com o declínio do *boom* econômico – em parte como consequência do Plano Marshall e do fim das exportações – o presidente denegaria suas medidas nacionalistas e recorreria aos empréstimos externos. Por outro lado, a nova Constituição peronista aprovada em 1949, ao conceder amplos poderes ao Estado, também permitia a Perón um governo vitalício. Consequentemente, para conter as investidas da oposição⁴⁹ somadas ao descontentamento popular, entra em curso uma etapa de verdadeira “peronização” da Argentina (WILLIAMSON, 2011, pp. 371-386), desenvolvida, sobretudo, a partir da propaganda política e da *Fundación Eva Perón* – ambas centradas na figura de Evita. A respeito, Feinmann (2010, p. 159) destaca em sua referida obra, que em última instância a Fundação assumiria um duplo significado: por um lado, o amor de Eva pelos outros bastardos (os *descamisados* da classe operária); por outro, um passo decisivo na superação de sua própria condição de bastardia. No que tange às ações propagandísticas, os meios comunicacionais foram controlados e utilizados para amplificar a voz de Perón e seus atos. Em todo caso, a imagem de Evita – seja ao lado do esposo, seja após sua morte – se converteria num dos principais nexos entre Perón e os trabalhadores, permanecendo como verdadeiro emblema dos anos peronistas.

2.4. *Biorges* e outras escritas em colaboração.

⁴⁹ Em torno da *Unión Democrática* se concentrariam todos os partidos da frente antiperonista: a Unión Cívica Radical, Demócrata Progresista e até mesmo os partidos Socialista e Comunista (PEÑA, 1971, pp. 38-40).

Em “Libros y amistad”, ensaio autobiográfico recolhido na antologia *La invención y la trama* (1988, pp. 578-585), Bioy Casares menciona os detalhes da amizade que manteve com Borges desde 1932 – ocasião em que o conheceu pessoalmente na casa de Victoria Ocampo – e o vínculo de criação decorrente de suas afinidades estéticas. Fundada em grande medida na paixão pelos livros⁵⁰, a amizade entre esses escritores engendraria, ademais de variadas colaborações, dois novos sujeitos narrativos: Honorio Bustos Domecq e Benito Suárez Lynch – nomes formados a partir dos sobrenomes de seus antepassados. De acordo com Fernando Sorrentino, (1972, p. 5; 1992, p. 14), Bustos e Suárez provêm, respectivamente, dos sobrenomes do bisavô materno e da avó materna de Borges; enquanto Domecq e Lynch, das avós paterna e materna de Bioy. Se, por um lado, este último reconheceria que “toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo” (BIOY CASARES, 1988, p. 579), Borges, por seu turno, afirmaria que “Bioy era en realidad y secretamente el maestro.” (BORGES apud BARNATAN, 1995, p. 277). Em todo caso, empreenderam fecundas aventuras literárias de cunho policial e fantásticas – sem perder de vista, cada um, suas produções individuais.

No que tange a Bioy, seu círculo afetivo e literário se estenderia ainda a Silvina Ocampo – sua esposa durante toda a vida – a José Bianco, Manuel Peyrou, Enrique Pezzoni, J. Rodolfo Wilcock, Carlos Mastronardi e, por último, ao jovem Daniel Martino (1961-...), amigo e parceiro das últimas colaborações. Nesse sentido, após 1986, Martino logo se converteria em editor responsável das últimas publicações do escritor. Com acesso irrestrito a papéis e escritos privados de Bioy, chegaria a colaborar com ele na edição de seus dois diários: *Descanso de caminantes* (diários íntimos contendo registros cotidianos de conversações, anedotas, reflexões, confissões e projetos literários de um escritor que alcançara o cume da própria maturidade) e *Borges* (verdadeiro monumento da história da literatura argentina e ocidental, contendo registros e impressões acerca de sua amizade com Jorge Luis Borges, anotadas durante mais de cinco inapagáveis décadas) – ambos com publicação póstuma. Ademais, D. Martino chegaria a colaborar na publicação de *En viaje* (1996), um diário de cartas entre Bioy e Silvina; e *De jardines ajenos* (1997), miscelânea de

⁵⁰ No mesmo ensaio Bioy declararia: “[...] la amistad cabía, porque teníamos una compartida pasión por los libros. Tardes y noches hemos conversado de Johnson, de De Quincey, de Stevenson, de literatura fantástica, de argumentos policiales, de *L'Illusion comique*, de teorías literarias, de las *contrerimes* de Toulet, de problemas de traducción, de Cervantes, de Lugones, de Góngora y de Quevedo, del soneto, del verso libre, de literatura china, de Macedonio Fernández, de Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la *Fantasia metafísica* de Schopenhauer, del neocriol de Xul Solar, de la *Crítica del lenguaje* de Mauthner.” (BIOY CASARES, 1988, p. 579).

textos alheios para compartilhar com os leitores. Prepararia ainda as páginas de seu *ABC de Adolfo Bioy Casares* (1989)⁵¹, uma coletânea de reflexões e escritos esparsos tomados da obra do escritor; a edição crítica para a Biblioteca Ayacucho de *La invención de Morel*, *Plan de evasión* e *La trama celeste* (2002); e, finalmente, a versão definitiva das obras completas de Bioy Casares – ainda em curso –, com dois tomos já publicados, *Tomo I: 1940-1958* (2012) e *Tomo II: 1959-1971* (2013), incluindo todos os textos do autor dispersos em diários ou revistas nunca antes compilados em livro.

O crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, em *Borges por él mismo* (1991), assinala a importância que teve para Bioy e Borges o começo da escrita em colaboração, e denomina “Biorges” a essa síntese de pura criação inventiva, a essa simbiose literária que antecede as próprias astúcias de don Isidro Parodi:

Los textos que se atribuyen a Domecq y a Lynch son casi tan elaborados como los seudónimos de sus autores. Borges y Bioy no sólo han creado unos libros apócrifos, también han creado un escritor que se podría llamar sintéticamente: *Biorges*. Lo que caracteriza a este escritor es un sentido carnavalesco del humor, el gusto de la sátira social y la parodia literaria, una irreverencia que llega a veces hasta lo escatológico [...]. Pero sobre todo, lo que destaca la originalidad de Bustos Domecq-Suárez Lynch es un placer muy joyceano de jugar con las palabras, de explorar sus posibilidades paródicas, de recrear sus estructuras orales e innovar en el uso de un español rioplatense que se inscribe en la mejor tradición regional. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1991, pp. 227-228).

Como adendo, em carta a Rodríguez Monegal, seu biógrafo, o autor de Pierre Menard escreveria: “[...] la amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizás la mejor. [...] En el Fausto de Estanislao del Campo, ¿qué importa la parodia de la ópera? Absolutamente nada, lo que importa es la amistad de los dos aparceros.” (BORGES, 1987, p. 118). Segundo suas lúcidas conjeturas (BORGES, 1979, pp. 71-88), inicialmente Don Quijote e Sancho ilustram a prefiguração do tema da amizade na literatura moderna; depois, entre outros textos, reapareceria como elemento fundante na tradição do conto policial, no vínculo entre Charles Dupin e o amigo que conta a narrativa de Poe e, em seguida entre Sherlock Holmes e Watson, nas aventuras escritas por Conan Doyle. Por sua vez, a literatura policial assoma como um dos principais pontos de convergência entre Bioy e Borges: grandes leitores

⁵¹ A segunda parte desse projeto, ao mesmo tempo complementária e independente, encontra-se ainda em preparação. Trata-se, segundo o prólogo de Daniel Martino, de uma vasta bibliografia extensamente anotada acerca da totalidade da obra de Bioy Casares: “En la primera parte [...] se reconocerá una suerte de *Bioy Casares par lui même*, constituído por más de 500 fragmentos, tomados de entrevistas y de escritos inéditos [...]. La segunda parte comprende básicamente una bibliografía de y sobre Adolfo Bioy Casares de más de 2.000 ítems, pensada ilusoriamente como exhaustiva.” (MARTINO, 1991, pp. 11-12).

de Poe, Wilkie Collins, Kipling, Stevenson, Chesterton, entre outros, chegariam ainda a trabalhar em conjunto como tradutores e organizadores de importantes antologias no âmbito dessa vertente narrativa.

Dessa maneira, entre 1940 e 1956, circulou na Argentina uma coleção dedicada inteiramente à ficção policial. Idealizada e dirigida pelos criadores de Bustos Domecq, a coleção denominada *El séptimo círculo* – uma clara alusão ao sétimo círculo do inferno dantesco na *Comédia*, onde são punidas as almas dos violentos –, veiculou os principais romances que compreende a referida modalidade literária⁵². Ao mesmo tempo, conceberiam ainda uma antologia de contos que ambos discutiam em repetidas tertúlias na residência do casal Bioy: *Los mejores cuentos policiales* (1943)⁵³. Com um prólogo de Bioy Casares, esse projeto contemplou narrativas de Collins, Chesterton, Agatha Christie, Ellery Queen e William Faulkner – em grande medida autores de língua inglesa, entre britânicos e estadunidenses –, além dos argentinos Manuel Meyrou e Bustos Domecq. A leitura desses textos haveria de deixar marcas indeléveis na escrita bioycasareana, tanto quanto na borgeana. (Acerca do criador de *Funes*, são pertinentes as considerações de Daniel Balderston (1985, pp. 7-11), nas quais ressalta a presença literária de Stevenson, ademais de Wells, Chesterton e Kipling na obra do memorioso Borges; quanto a Bioy, por diversas vezes registrou a leitura desses autores em suas abundantes cronologias). Nesse sentido, se por um lado é notável a presença de contos de índole policial na produção individual de ambos, como “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1944), de Borges, e “El perjurio de la nieve” (1944), de Bioy – uma mescla de narrativa policial e fantástica à sombra de um crime e da paralização do tempo –, ademais do romance *Los que aman, odian* (1945), em colaboração com Silvina Ocampo⁵⁴; por outro, num pacto de comunhão estética, a partir de 1942, os mesmos escritores haveriam de construir uma paródia do relato policial, sob o heterônimo H. Bustos Domecq: *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Em sua tese acerca das paródias satíricas de Borgeas, Marta S. Domínguez (2010, pp. 23-24), apesar de destacar a colaboração desses escritores como um momento crucial em que ambos perdem algumas

⁵² Em sua totalidade, a coleção reúne 139 volumes, editados pela EMECÉ. Entre eles destacam-se *La bestia debe morir* [The beast must die] (1945), de Nicholas Blake; *Los anteojos negros* [The black spectacles] (1945), de Dickson Carr; *Extraña confesión* [Novosti dnia] (1945), de Anton Chekhov; *La piedra lunar* [The moonstone] (1946), de Wilkie Collins; *Los que aman, odian* (1946), de Bioy Casares e Silvina Ocampo; *La campana de la muerte* [The bell of death] (1948), de Anthony Gilbert; e *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou, entre tantos outros.

⁵³ A consagração da coletânea possibilitou uma continuação e, em 1951, apareceria a segunda série, com contos de Poe, Stevenson, Conan Doyle, Silvina Ocampo, Akutagawa, Simenon e do próprio Borges.

⁵⁴ Elena Bracerías, em *El cuento policial argentino* (1986), reconhece o conjunto dos aludidos textos como “el corpus fundante de nuestra literatura policial” (BRACERAS; LEYTOUR & PITELLA, p. 40).

inibições – por adotarem um estilo que de nenhuma maneira tentaram individualmente –, reconhece que, à primeira vista a obra não foi bem recebida pelos leitores, os quais, apenas em sua segunda edição (1964) advertiriam seu sentido crítico. Em “cronología de Adolfo Bioy Casares” – texto reproduzido em fac-símile por Beatriz Curia (1986, p. 154) –, o próprio Bioy reconheceria o estranhamento do público: “1942. Con el pseudónimo H. Bustos Domecq publicamos con Borges *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Los amigos, la crítica *are not amused*.”. (Em todo caso, essa primeira impressão parece óbvia tendo em vista que o texto estava secretamente dirigido contra esses mesmos leitores de relatos policiais que foram criados *pari passu* que o modo narrativo, no século XIX). Como sugerem as palavras do título, seis relatos compõem essa obra: “Las doce figuras del mundo”, “Las noches de Goliadkin”, “El dios de los toros”, “Las previsiones de Sangiácomo”, “La víctima de Tadeo Limardo”, e “La prolongada busca de Tai An”. Em todos figura uma característica comum, i.e., a presença de um ou vários delitos, em alguns casos apresentados pelos próprios suspeitos, e a resolução apontada por don Isidro Parodi – que curiosamente não soluciona o crime do qual foi injustamente acusado. Após esse primeiro livro, lhe seguiriam *Dos fantasías memorables* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) e *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977) que, em seu conjunto, tiveram a peculiaridade de aproximar o leitor argentino, em particular, e o de língua espanhola em geral, aos romances de enigma da tradição britânica⁵⁵.

Em 1946, sob o heterônimo B. Suárez Lynch, publicariam *Un modelo para la muerte*, o segundo dos livros conhecidos da produção em colaboração – de certa forma uma continuação da primeira obra. Nesse sentido, Suárez Lynch se apresenta como um discípulo de Honorio Bustos Domecq. Não obstante, conforme palavras do próprio Bioy (LÓPEZ, 2000, pp. 47-48), sua primeira colaboração com Borges situa-se ainda em meados da década anterior – a *década infame* –, em 1935, vinculada menos à literatura que à propalação do iogurte La Martona: trata-se do folheto comercial e pseudocientífico *Leche cuajada*, encomendado ao então jovem escritor por seu tio, Miguel Casares. Mais que exaltar as supostas virtudes terapêuticas do iogurte produzido – como lhe houvera sugerido o proprietário da leiteria dos Casares – ambos os escritores darão margem a um incipiente impulso ficcional e, desde então, no texto, inventam uma família cujos membros, os Petkoff, alcançavam extrema longevidade por efeito do consumo de tal produto. Posteriormente,

⁵⁵ Ainda na década de 1940, Manuel Peyrou também incursionaria na produção de vertente policial: nesse sentido, chegaria a publicar duas importantes obras, os contos de *La espada dormida* (1944) e o romance *El estruendo de las rosas* (1948); este último incluído na coleção editada por EMECÉ, no mesmo ano em que seu autor a publicou.

entregues ao recolhimento das tardes frias em Pardo, decidiram, com efeito, escrever contos em colaboração: como forma mais ou menos esboçada das futuras narrativas de Bustos Domecq e Suárez Lynch, escreveriam “El doctor Praetorius”. Em finais da década de 80, Bioy transcreveria suas impressões acerca desses momentos:

Aquel folleto significó para mí un valioso aprendizaje; después de su redacción yo era otro escritor, más experimentado y avezado. Toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo. Intentamos también un soneto enumerativo [...], y proyectamos un cuento policial [...] que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch. (BIOY CASARES, 1988, pp. 578-579).

Durante muito tempo os autores afirmaram que apesar de terem concebido o argumento, nunca chegaram a escrever este conto. Contudo, Daniel Martino encontrou certa feita esse texto nos arquivos pessoais de Bioy Casares. Desde logo, publicado em 1989, em *ABC de Adolfo Bioy Casares* (BIOY CASARES, 1991, pp. 225-226), “El doctor Praetorius” – grafado com duplo “e” em lugar de “ae”, como reza a citação colhida no ensaio de Bioy – reapareceria em 1990, em uma das seções do diário bonaerense *La Nación* (4/11/90). Ademais, no texto encontrado, em vez de “un alemán vasto y suave”, consta “un vasto caballero holandés”, o que evidencia o fato de o autor tê-lo citado apenas de memória, desconhecendo então a existência do original. No que concerne a H. Bustos Domecq, apesar do distinto estilo literário e da singularidade que o configuram, seu nascimento ocorreria sem maiores estrondos numa manhã chuvosa do início da década de 40, como um prolongamento das primeiras colaborações em Pardo. Borges não hesitará em comentá-lo:

Fue en alguna fecha a comienzos de la década del cuarenta que comenzamos a escribir en colaboración – una hazaña que hasta ese momento consideraba imposible. Yo había inventado algo que pensamos podía convertirse en un buen argumento de una novela policial. Una mañana lluviosa me dijo que teníamos que intentar algo con ese material. Yo acepté a regañadientes, y poco más tarde, esa misma mañana, se produjo el nacimiento. Hizo su aparición un tercer hombre de nombre Honorio Bustos Domecq, quien pasó a dominar la situación. A la larga, terminó por dirigirnos con mano férrea y para nuestro regocijo primero y para nuestro espanto después, terminó por no parecérsenos en nada, manifestando sus propias peculiaridades, y su propio estilo literario. (BORGES apud BARNATAN, 1995, p. 280).

Dentre as primeiras narrativas produzidas em colaboração, “Las doce figuras del mundo” e “Las noches de Goliadkin” – acolhidas imediatamente por *Sur* em 1942 – logo

complementariam o primeiro volume da série de títulos publicados sob o heterônimo Bustos Domecq: *Seis problemas...* Esse livro surge, na totalidade da escrita de Bioy e Borges, como marca inegável de suas preferências, i.e., nessa obra colaborativa os singulares relatos que a compõem se fundam a partir do mesmo eixo: a perspicaz figura detetivesca. Isidro Parodi, “el penado de la celda 273 de la Penitenciaría Nacional”, aparece como esse investigador não menos singular, que soluciona os problemas apresentados sem mover-se de sua cela. Os *cuentos de Pujato*⁵⁶, como os denomina o próprio Domecq, são devedores de muitas das histórias de G. K. Chesterton (1874-1936) e do próprio Edgar Allan Poe sobre Auguste Dupin. Não obstante, para Biorges, o autor policial por excelência é o criador do Padre Brown⁵⁷: de certa forma sua presença já introduzira uma modificação na literatura policial, dotando-a de um caráter metafísico e de um *telos narrativo* mais doutrinário que lúdico. Nesse sentido, o protagonista chestertoniano se caracteriza por acudir aos crimes enigmáticos inicialmente com explicações mágicas que, entretanto, ao fim e ao cabo, terminam por receber uma explicação deste mundo. Daí que Bioy Casares – no prólogo que escreveu para a primeira série da antologia *Los mejores cuentos policiales* –, tenha insistido em asseverar que “[...] si alguna vez el género policial desapareciera, las historias del padre Brown seguirán acaso leyéndose como literatura fantástica” (BIOY CASARES, 1991, p. 190). Por outro lado, há uma preocupação por converter ao delinquente, em vez de castigá-lo: enxergando-o bem mais como um enfermo espiritual que como mero criminoso, o clérigo de Essex parece empregar suas habilidades detetivescas para identificá-lo e, em última instância, poder salvar sua alma. No que tange a Parodi, opta analogamente por não condenar aos criminosos, embora por razões distintas das do padre Brown: se este último não condena porque acredita na justiça divina, aquele, porque já não crê na justiça humana, como decorre de suas palavras em “Las previsiones de Sangiácomo” (BORGES & BIOY CASARES, 1995, p. 105): “Será porque hace tantos años que vivo en esta casa, pero ya no creo en los castigos. Allá se lo haya cada uno con su pecado. No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres”.

⁵⁶ Suposta localidade de nascimento de Honorio Bustos Domecq, na província de Santa Fe, Argentina, em 1893, segundo informações fictícias atribuídas à senhorita Adelma Badoglio, presentes nas páginas de abertura do volume. (BORGES & BIOY CASARES, 1995, pp. 9-10).

⁵⁷ A obra mais destacada de Chesterton são os 52 contos escritos entre 1910 e 1935, agrupados em cinco volumes: *The innocence of Father Brown* [A inocência do Padre Brown] (1911); *The wisdom of Father Brown* [A sabedoria do Padre Brown] (1914); *The incredulity of Father Brown* [A incredulidade do Padre Brown] (1926); *The secret of Father Brown* [O segredo do Padre Brown] (1927); e *The scandal of Father Brown* [O escândalo do Padre Brown] (1935).

Entretanto, dadas as condições incomuns de seu personagem detetivesco – um barbeiro injustamente encarcerado – e o modo indireto de resolução de enigmas e assassinatos dissimulados, os contos de Borges se erigem como paródicos do texto policial clássico, em particular os de Chesterton, já mencionados. Na tradição do referido modo narrativo, o detetive – em geral acompanhado de um amigo – encarna a imagem do homem pensativo que, mediante raciocínios sutis, resolve os crimes mais obscuros e enigmáticos. Não obstante, Parodi está só, ainda que Aquiles Molinari e Gervasio Montenegro de certa forma assumam, nas narrativas, o lugar de mediadores entre ele e os episódios misteriosos. Neste caso, Isidro Parodi assoma na literatura como o primeiro “detetive” preso na história da ficção policial. Porém, embora confinado a um sedentarismo absoluto, cuja ação não ultrapassa os limites que sua cela lhe impõe, seu raciocínio parece zombar das situações desafiadoras que periodicamente lhe são apresentadas. A partir daí, uma leitura atenta deve evidenciar os procedimentos paródicos em *Seis problemas...*, i.e., o movimento de inversão de dois elementos fundantes de toda literatura policial: a figura diletante do detetive que investiga o crime e a estrutura do quarto cerrado: neste caso, em lugar de ser o espaço da vítima, o quarto fechado se converte no do investigador que, sob a acusação injusta de um delito, está impossibilitado de dirigir-se aos locais que lhe são narrados. Por sua vez, em “Las noches de Goliadkin”, um dos personagens – um delinquente disfarçado de sacerdote – utiliza o nome de “padre Brown”, em clara alusão ao detetive de Chesterton. Tal procedimento constitui o segundo traço de inversão: desta feita, a imagem do padre-detetive de uma obra de referência do conto policial clássico passa a emoldurar-se na de um integrante de uma quadrilha de ladrões inescrupulosos. Em contrapartida, essa inversa urdidura reclama o aparecimento de uma figura igualmente modificada, i.e., o leitor: da mesma forma que Borges (1980, pp. 72-73) reconhece que ao criar a ficção policial, Poe houvera engendrado também um tipo especial de leitor, sua obra em colaboração com Bioy Casares – por analogia – parece igualmente sugerir um novo tipo de receptor. Ou seja, ambos constroem uma obra cujas convenções literárias ao serem parodiadas evidenciam um código secretamente forjado entre a intencionalidade dos autores e a interpretação do leitor.

Numerosos e inventivos, os encontros pessoais e literários entre os referidos escritores perpassam outrossim em suas obras e temas individuais. Em 1940, no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Bioy Casares comparece como um dos personagens centrais da narrativa de Borges: no texto, Bioy, a propósito de uma entrada enciclopédica acerca de Uqbar, recorda uma citação que havia lido alhures (BORGES, 2005, p. 9): “Entonces Bioy Casares recordó

que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.” Noutras linhas, o narrador borgiano parece anunciar o aparecimento de *La invención de Morel*, publicada no mesmo ano:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal. (BORGES, 2005, p. 9)

Em contrapartida, na aludida obra, seu amigo Borges também haveria de comparecer: no pórtico do livro, parece iniciar a narrativa desde as páginas do prólogo – à margem, entretanto, do invento ficcional de Bioy e do inventor Morel.

Já nos anos finais de sua existência, Borges, no *Epílogo* do volume que reúne seus variados escritos produzidos em colaboração, sintetiza a singularidade desse fenômeno literário, destacando a obra realizada com Bioy Casares:

Hacia 1884 el doctor Henry Jekyll, mediante un modus operandi que se abstuvo de revelar, se transformó en el señor Hyde. Era uno y fue dos. (Años después, algo muy semejante ocurriría con Dorian Gray.) El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso: lograr que dos sean uno. Si el experimento no marra, ese aristotélico tercer hombre suele diferir de sus componentes, que lo tienen en poco. Tal es el triste caso del narrador santafesino Bustos Domecq, tan calumniado por Bioy Casares y por Borges, que le reprochan su barroca vulgaridad. (BORGES, 1979, p. 977).

Em grande medida, no que concerne à ficção fantástica bioycasareana, sua forma não omite os modelos adotados, i.e., os textos de expressão policial. Em muitos casos parece revelar análogo rigor frente à estrutura e à unidade de ação: em *La invención de Morel* não há frase nem detalhe ocioso, tudo converge para a construção peculiar da narrativa, em volta da configuração fantástica que a constitui; um procedimento de projeção ulterior no qual tudo, em seu decurso, propende para uma finalidade indubitavelmente eterna: a espantosa invenção de Morel como parte de outra invenção maior – e menos perecedora –, a de Bioy. Por prescindir de um eterno retorno inerente à contingência das marés, a imortalidade de sua obra demanda outras forças: o movimento renovador e inesgotável da recepção – quiçá mais perdurável, mais desafiador.

CAPÍTULO III

A INVENÇÃO DE BIOY CASARES: CONTINUIDADE E RENOVAÇÃO DA NARRATIVA FANTÁSTICA

“Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas,
una vaga coherencia del mundo.
Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal.”*

Bioy Casares

Durante mais de um século o fantástico perdurou como uma categoria literária em declarado pacto antinômico com a ordem racional, ou seja, as narrativas oitocentistas, a partir de referentes cotidianos, recorriam a acontecimentos inexplicáveis. Podemos admitir, neste grupo, textos de Potocki, Balzac, Nerval, Gautier, Maupassant, Henry James, Poe e Hoffmann, entre outros. Neste sentido, Castex, Vax e Caillois, os principais teóricos antecedentes a Todorov, identificariam tal modalidade literária segundo perspectivas dicotômicas, enquanto este último, fundado na proposta estruturalista, a conceberia em debate com duas outras categorias. No entanto, *grosso modo* supunham um mundo submetido à razão, no qual irromperia algum fenômeno sobrenatural capaz de, ao produzir fraturas nessa mesma ordem, introduzir terrores imaginários. Por seu turno, Adolfo Bioy Casares, com publicações situadas nos anos quarenta do século XX, reconfigura a ficção fantástica ao instaurá-la no âmbito da *imaginación razonada*, i.e., tramas que convocam técnicas narrativas rigorosas, em que ora a poética do fantástico se mescla com a policial, ora com discursos de orientação científica ou filosófica. Como continuidade desse modo narrativo, *La invención de Morel* inaugura a literatura bioycasareana nos liames de recorrentes mitos literários, i.e., o robinsoniano e o fáustico. Posteriormente, nos contos de *La trama celeste*, o autor reafirmaria as bases de seu sólido projeto literário.

3.1. A ilha incessante: o mito literário da condição robinsoniana.

* BIOY CASARES, A. *La invención de Morel. El gran Serafín*. Edición de Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 1999. p. 151.

Ian Watt (1997), em seu estudo acerca do individualismo na modernidade, identifica a configuração de quatro mitos de acentuada repercussão no ocidente, cujas origens, como é notório, estão para além do âmbito da esfera clássica e do simbolismo bíblico. I.e., engendrados mediante a escrita, da própria literatura surgiram para tomar participação no mundo: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoé – todos fundados na condição do herói enquanto indivíduo, sob a égide de um mundo desencantado no qual cada um terá de seguir seu caminho próprio. Para o teórico, que ontologicamente os situa entre seres históricos e inventados, eles “[...] existem numa espécie de limbo, onde talvez não sejam vistos como personagens verdadeiramente históricos, mas também não como simples invenções de natureza ficcional” (WATT, 1997, p. 15). São, portanto, os mitos literários configurados em personagens específicos e, como tais, dessacralizados e carregados de individualismo. Esses quatro tipos, como forças capazes de se perpetuar e difundir, haveriam de ser posteriormente retomados por diversos escritores, em diferentes momentos. Desse modo é que o mito de Dom Quixote será visível em *Jacques le fataliste et son maître* [Jacques, o fatalista e seu amo] (1778), de Denis Diderot, ou em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto; o de Fausto, em Goethe, Thomas Mann e também na obra de Bioy Casares; e o de Dom Juan, em Molière e Byron.

Quanto ao último deles, forjado por Daniel Defoe (1660-1731) nas primeiras décadas do século XVIII, reaparecerá ora em Stevenson – *The sea cook, or treasure island* [A ilha do tesouro] (1883) –, ora em H. G. Wells – *The island of dr. Moreau* [A ilha do dr. Moreau] (1896) –, e finalmente em Bioy, em seus dois primeiros romances – *La invención de Morel* e *Plan de evasión*⁵⁸. O longo título da obra defoeniana – *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: That lived Eight and Twenty Years all alone in an uninhabited Island on the Coast of America, near the mouth of the Great River Oroonoke; Having been cast on the Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself, With an Account how he was at last as strangely deliver'd by Pirates. Written by himself* [A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robson Crusoé, de York, marujo: que viveu vinte e oito anos sozinho numa ilha deserta na costa da América, perto da embocadura do grande rio Orinoco; tendo sido lançado à costa por um naufrágio, no qual morreram todos os homens, menos ele. Com um relato de como foi, afinal, estranhamente

⁵⁸ Mais recentemente, podemos ainda identificá-lo na obra de outro argentino: Héctor Germán Oesterheld (1919-desaparecido em 1977). Em *El eternoauta* (1957-1959) a solidão – representada na figura de Juan Salvo e no grupo a ele vinculado – aparece rodeada já não pela imensidão oceânica, mas pela atroz iminência da morte. A ideia do herói coletivo parece justificar aqui a única possibilidade de superar a invasão ameaçadora e o labirinto do próprio existir humano.

salvo por piratas. Escrita pelo próprio] (1719) – anunciava já a peculiaridade das peripécias em torno do islenho protagonista: circundado pela intransponível presença do mar, sua ilha desabitada desvela o aspecto universal da solidão. A sós com os ecos de sua alma errante, Crusoé triunfa sobre o meio físico e cruza as cegas galerias de sua situação de isolamento, superando-a, entretanto, ao deparar-se com o personagem Sexta-Feira. Ou seja, a mesma solidão que inicialmente o converte em ilhéu de si mesmo o impelirá como busca por seu outro. Nesse sentido, Octavio Paz – numa reflexão em que atenta para a singularidade da natureza humana, presente num dos textos de culminância de sua obra ensaística –, assinalaria que tal percurso dialético atravessa *in essentia* nossa própria condição –, precisamente porque

El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza [...] consiste en un aspirarse a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad. (PAZ, 2009, p. 341)⁵⁹.

Deste modo, se, fundamentalmente, a forma do romance expressa a inadequação do sujeito fraturado e solitário num mundo degradado, como postula Georg Lukács em sua *Teoria do romance*, no *Robinson Crusoé* essa condição aparece ainda mais evidenciada: na experiência individual do herói – representação da subjetividade moderna e sua relação problemática com o exterior, portanto ontologicamente carenciado de certezas –, a ilha se erige, ineludível, como metáfora do indivíduo rodeado pela solidão incessante. O recurso da escrita do “Diário”, que em última instância se converterá em reflexão e análise retrospectiva do personagem-narrador sobre si mesmo, sinaliza antecipadamente a busca por seu outro, presente na implicitude do próprio texto. Por sua vez em *La invención de Morel* o protagonista também recorrerá à prática escritural, afirmando seu anelo de perenidade e sua condição robinsoniana: “Escribo esto para *dejar testimonio* del adverso milagro. [...] Anoche, por centésima vez, me dormí en esta isla vacía... [...] *Al hombre* que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, *haré una súplica*.”⁶⁰ (BIOY CASARES, 1999, pp. 93, 95 e 186)⁶¹. Portanto, essa obra bioycasareana ao vincular-

⁵⁹ O ensaio de Paz, “La dialéctica de la soledad”, está incluído como apêndice de *El laberinto de la soledad* (1950) – livro em que o escritor pensa sobre a condição ontológica do mexicano a partir da conjuntura em que muitos cidadãos abandonam o país para viver em Los Angeles. Desse duplo movimento, já seja a solidão enquanto membros apartados da nação de origem quanto da de chegada, seja a solidão intransferível e visceral do indivíduo, surgirão os *pachucos*, como serão chamados.

⁶⁰ Grifos meus.

⁶¹ Segundo depreende-se das nove notas de rodapé que acompanham o texto (BIOY CASARES, 1999, pp. 97, 107, 139-140, 152, 154-155, 167, 179, 18 e 182), as páginas do aludido diário foram *a posteriori* transcritas e organizadas para publicação por um editor ficcional.

se a outros referentes literários, se inscreve, inicialmente, numa tradição povoada por romances de aventura e espaços utópicos.

O novo Crusoé, nas condições de um homem estigmatizado por um delito que prefere nunca mencionar em seu informe, aporta a uma ilha inabitada para furtar-se à lei e à justiça: após fatigada travessia, escassamente informado da localização insular por um italiano vendedor de tapetes (Ombrellieri), consegue alcançar, supõe, uma das Ilhas Ellice, no Pacífico Ocidental. No corpo do texto, entretanto, esta, entre outras informações, aparecerá contestada pela voz do editor (BIOY CASARES, 1999, p. 97): “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice – o *de las lagunas* – son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral. (*N. del E.*)”. Desde logo, lidamos com uma obra fundada no elogio da incerteza e na sobreposição de vozes narrativas: ao longo de quarenta e seis seções separadas entre si por vazios tipográficos, a narração – cujo ponto de vista abdica qualquer perspectiva onisciente –, potencializa o sentido da própria construção literária enquanto pacto ficcional. Em contrapartida, para intensificar a impureza do relato, suas páginas aparecem textualmente contaminadas por dois outros discursos, i.e., o texto “explicativo” lido por Morel – o qual confirma a circularidade diegética presente no romance – e as notas desconcertantes atribuídas a um inominado editor. Ademais, a frase liminar do manuscrito encontrado anuncia, de chofre, o caráter peculiar da travessia que, por sua vez, o leitor terá de empreender, ou seja, sua entrada em territórios usurpados pelo elemento fantástico: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro.” (BIOY CASARES, 1999, p. 93).

Uma vez abrigado na região indicada, o prófugo esquadrinha os detalhes de sua geografia, a vegetação abundante e as únicas construções erguidas, todas visivelmente desabitadas: o “museu”, a “capela” e a piscina de natação. Após alguns meses de solitária acomodação, em circunstâncias repentinas e inexplicáveis, um grupo de veraneantes aparece na ínsula numa certa madrugada. Profundamente assustado, a princípio evita-os temendo ser capturado. Não obstante, apesar de habitarem o mesmo espaço, descobrirá que não lhe podem ver nem ouvir. Algumas vezes desaparecem, como se nunca houvessem existido; outras, reaparecem, “bruscamente presentes, como si no hubieran llegado” (BIOY CASARES, 1999, p. 109). Nesse ínterim, seu amor por Faustine – um dos epicentros da narrativa – turvará sua percepção, retardando o equacionamento da singularidade da relação estabelecida entre ele e essas pessoas. Epistemologicamente perplexo, escreve: “Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal.” (BIOY CASARES, 1999, p. 151). Mas, ante as cenas que

rigorosamente se repetem e a “declaración” de Morel – o anfitrião que convidara o grupo para passar uma semana na ilha –, o narrador-protagonista logo advertirá a singularidade do fenômeno que o cerca, i.e., que, longe de estar na presença de pessoas realmente vivas, apenas visualizara simulacros tridimensionais de homens e mulheres projetados por uma máquina.

Morel, através da invenção de um complexo dispositivo previamente instalado na ilha, concebia perenizar os sete dias em companhia de seus melhores amigos. Ou seja, a máquina que havia filmado a estadia dos veraneantes durante a semana de sua permanência – pelo menos algumas décadas antes da chegada do fugitivo⁶² – projetava-a íntegra e repetidamente, graças à ação das marés. Entretanto, a eternidade rotativa assim assegurada, ademais de reafirmar, para o narrador, o peso de sua anacoreta existência, também lhe abriria margem para que pudesse indagar “si las imágenes sienten y piensan” ou “si tienen los pensamientos y las sensaciones que pasaron por los originales durante la exposición” (BIOY CASARES, 1999, p. 166). Em todo caso, condenado a um fado solitário e à angústia de um amor inacessível, decidirá eternizar-se ao lado de Faustine – embora sabedor que apenas para um espectador desavisado sua imagem aparecerá em companhia da inadvertida amante – ainda que tal gesto implique o próprio aniquilamento: o *adverso milagro* confirma os efeitos vampíricos da gravação.

O mesmo Morel, ante a perplexidade de uma reduzida audiência, já houvera revelado o funcionamento de sua espantosa invenção:

[...] me encontré con personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran partes de un disco o de una película que al terminarse volviera a empezar, pero que, para nadie, podían distinguirse de las personas vivas (se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). (BIOY CASARES, 1999, p. 157).

Portanto, ao expor-se aos equipamentos de gravação, substitui o primeiro material que a máquina moreliana projetava por uma nova versão, a qual reproduzirá, para seu patético gozo, a repetição indefinida do encontro fabricado entre dois simulacros. Nesse sentido, suas últimas palavras, destinadas a um futuro espectador (ou leitor), expressam o desespero de uma súplica, i.e., que num ato interpretativo – mediante a própria percepção do exibido – possa

⁶² As informações atribuídas a Ombrellieri e as impressões do próprio islenho respectivamente o confirmam: “Gente blanca estuvo construyendo, en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas.”; “Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años: gracia que revela (me parece) una consumada frivolidad; sin embargo debo reconocer que ahora es muy general admirarse con la magia del pasado inmediato.” (BIOY CASARES, 1999, pp. 94-95).

enlaçar no mesmo plano de existência a suposta relação amorosa (BIOY CASARES, 1999, p. 186): “Búsquenlos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.”. Em seguida, as páginas de seu informe-testamento, como na exibição de um filme, se encerram com a grafia da palavra “FIN”.

3.2. Continuidade de um pacto fáustico.

*“Se diría, además, que en la mente hay cierta vocación de inmortalidad
y que el cuerpo es manifestamente precario.”**

Bioy Casares

Quando Javé, num remoto gesto especular, engendrou sua criatura, fê-la à sua imagem e semelhança: Adão possuía, entre outros valiosos atributos, o de persistir indefinidamente, sem participar da morte. Entretanto, por razões assaz conhecidas, haveria de ser castigado, destituído de sua condição primeva. Abstração feita da alegoria adâmica acerca da queda do paraíso e da consequente perda da imortalidade, a existência, para o gênero humano – malgrado suas crenças e desejos –, parece fundar-se na ordem contingencial, i.e., ignora se há alguma necesariedade entre ele mesmo e a totalidade abrangente – apesar de não ignorar a própria finitude. Noutros termos, embora haja se convertido no ser metafísico que se indaga pelo sentido do universo, uma vez possível a pergunta, tem de ir-se: a morte, interposta, faz-lhe reconhecer o alcance de sua escassa medida. Mas antes de extinguir-se, anela triunfar sobre o passo do tempo, perpetuar-se. Anela, ademais, conhecer: através da técnica dominará até os confins do mundo, tornar-se-á demiurgo em seu próprio cosmo; inventará, por extensão, modos de imortalidade. Morel reúne seus melhores amigos numa ilha e, durante uma semana, com seu aparato eternorretornógrafo lograria perenizá-los (BIOY CASARES, 1999, p. 182): “[...] él, entonces, tramó la semana [...] para lograr la inmortalidad con Faustine. [...] en cambio de un plazo de vida incierto, les daría la inmortalidad con sus amigos preferidos. [...] inventó la inmortalidad!”. Essa segunda criação, que igualmente transcorre em sete dias, prescinde de todo elemento sobrenatural ou maravilhoso: os “filhos” do doutor Morel – não apenas engendrados à semelhança e imagem dos originais, mas seus

* BIOY CASARES, A. *Historias desafortadas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1986. p. 222: “La rata o una llave para la conducta”.

substitutos – são fruto de uma fabricação artificial; dependem do funcionamento adequado de sua engenhosa máquina, a qual não dispensa a participação do ciclo ininterrupto das marés; i.e., trata-se de uma eternidade de natureza terrenal. Em suma, a ilha, a máquina, Morel, Faustine e o solitário narrador – e mesmo o editor fictício –, todos ignoram a pena do primeiro inventor, Adolfo Bioy Casares, que, com sua inventividade, a “trama empieza”. A máquina primordial é sua própria ficção, e a imortalidade, o triunfo de sua escrita. Por outro lado, Ernesto Sabato, em seu texto inaugural, *Uno y el universo* (1945), acerca de tais invenções – a de Morel tanto quanto a do próprio Bioy Casares, e da situação peculiar dos eternos veraneantes –, indagaria, questionando nosso próprio *locus* no reino da realidade:

Nosotros, que vemos el espectáculo, afirmamos que es un mundo fantasmal, un eternorretornograma, y creemos que el nuestro es el *verdadero*. Por el contrario, la verificación de un espectáculo de esa naturaleza creo que debería hacernos dudar de la realidad de nuestro propio universo. Si Morel ha encontrado el procedimiento para crear un mundo que se repite sin cesar, ¿no es posible que el propio Morel, sus fantasmas, el evadido, Bioy Casares y todos nosotros estemos repitiendo algún Eternorretornograma de algún Gran Morel? (SABATO, 2006, pp. 47-48).

Desde logo, Morel se revela um demiurgo subalterno, posto que, em última instância, a eternidade de sua invenção depende da de Bioy – a qual, mediante a palavra escrita, poderá manter assegurado o humano anelo de perpetuidade. Como as páginas do diário do insular constitui o próprio romance, o início de sua produção coincide com o aparecimento circular das cópias humanas. Ou seja, sua palavra grafada equivale à semana armazenada pelo dispositivo moreliano, a qual, mediante a recepção, o leitor do texto ativa a máquina tipográfica que reproduz a história gravada no papel. Enquanto o maquinismo instalado na ilha, abastecido por forças naturais, confere às imagens *status* de vida eterna, a escrita do informe – que o reproduz com seus efeitos – suplanta-o para instaurar-se como imortalidade literária: analogamente às marés que acionam as imagens corpóreas, agora, qual dínamo renovável, o processo de leitura animará indefinidamente a história escrita. Portanto, uma vez consciente das propriedades desse mecanismo imortalizador, a arte da escritura, o prófugo, ademais do diário tencionava escrever mais duas obras – projeto que, entretanto, não executará (BIOY CASARES, 1999, pp. 93-94): “Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante Sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*. [...] Hasta ahora no he podido escribir sino esta hoja que ayer no preveía.”. Mais adiante, supondo a iminência da captura, sua preocupação em salvar o diário, em detrimento da própria segurança, delata, não o seu crime, mas seus afãs perpetuadores (BIOY

CASARES, 1999, p. 111): “Esconderé este diario, prepararé una explicación y los aguardaré no muy lejos del bote, decidido a pelear, a huir.”. E como não dispusesse de conhecimentos técnicos quais os do inventor Morel, seus instrumentos não serão outros senão a pluma, a página e a palavra (BIOY CASARES, 1999, p. 165): “Un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados.”.

Watt, em seu referido ensaio, identificaria no mito do Fausto um conflito básico, ou seja, “o desejo de ultrapassar as fronteiras vigentes do conhecimento” (1997, p. 45), análogo à forma punitiva do antigo “modelo mitológico que fazia do conhecimento e da imortalidade uma ameaça ao poder divino” (WATT, 1997, p. 58)⁶³. Na ficção bioycasareana, seus personagens – marcados por dupla busca, a do conhecimento e a da paixão amorosa, que ademais alarga a insuficiência da própria percepção –, se movem num mundo costumeiro e precário, ainda que muitas vezes inacabável⁶⁴. Por nenhuma dessas sendas estariam isentos do irrefutável desejo de perpetuidade, ainda que implique, qual sucede na primeira narrativa, a prévia cessação física. Nesse sentido, sua obra também estaria fundada na continuação do mito fáustico, suscitando uma via de conhecimento que “pacta a través de un intermediario la ruptura de límites y que llega inclusive a la destrucción del orden humano” (LAGUNAS, 1985, p. 16). Faustine, cujo nome é o feminino de Fausto, intermedia distintos planos de existência, o do fugitivo-narrador com o virtual, possibilitado pelo maquinismo moreliano: por amor a ela penetra no mundo das imagens. Em sua obra, inicialmente a questão assoma pelas palavras que seguem, retiradas do romance inaugural, afirmando-se também em outros textos (BIOY CASARES, 1999, p. 100): “[...] 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 conciencia.”. Sem embargo, no que tange à outras invenções fáusticas, esta implica uma modificação, um pressuposto inversivo: trata-se da desposseção da alma. Ou seja, em vez do traslado ou traspasso do espírito, há um traslado do corpo; a máquina de Morel usurpa e duplica a existência corpórea:

⁶³ O teórico inglês ainda aduziria que, após os acontecimentos do Éden, Javé teria dito ao primeiro casal (WATT, 1997, p. 58): “[...] eis que o homem se tornou como um de nós, conhecendo o bem e o mal.”. Por isso, a necessidade de expulsá-los, “[...] para que [o homem] não estenda a sua mão, e tome também a árvore da vida, e coma, e viva eternamente” (*Gênese*, III, 22).

⁶⁴ Entre os aforismos de *Guirnalda con amores* (1959), Bioy postularia: “El mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas.” (BIOY CASARES, 2013, p. 25).

El cuerpo de Faustine es simultáneamente cuerpo e imagen, cuerpo y cuerpo fotografiado, cuerpo corpóreo que deviene cuero cinético, incorporado a una realidad filmada para siempre en la imaginación, cuero incorruptible: la lucha entre lo incorruptible y la corrupción, entre la imagen eterna y la desaparición, entre la extensión y la intensión, entre lo continuo y lo fractal, entre el instante fugitivo y la fijeza de la inmortalidad. (ROSA, 2002, p. 42).

Ao longo de sua carreira, em diversas entrevistas, Bioy confessaria seu precoce deslumbramento pelos simulacros de eternidade⁶⁵, primeiro os espelhos e as fotografias, depois o cinematógrafo. Em 1972, ao prologar *Fotos poco conocidas de gente muy conocida*, de Eduardo Comesaña, escreveria:

A mí todo me lleva al tema de la inmortalidad. Una cámara fotográfica se me antoja un dispositivo para detener el tiempo [...]. Puede afirmarse que el fotógrafo es artista cuando descubre los momentos más expresivos de la verdad de ese mundo, su modelo, y consigue perpetuarlo hermosamente y tal cual es, como si le robara el alma. (BIOY CASARES, 1991, pp. 230-231).

Também em entrevistas, ademais da “Autocronología” (1982) e de suas *Memorias* (1994), recordaria que desde a infância conhecera o *Fausto*, inicialmente o de Estanislao del Campo (1866), seu conterrâneo; depois, o de Goethe: na estância de Pardo, seu pai, de confessado gosto pela poesia gauchesca, lhe recitava os versos do poeta argentino. Ou seja, num primeiro momento a recitação desse *Fausto* “criollo” lhe serviria de pórtico para o contato com a literatura; mais tarde, lhe conduziria ao texto do bardo alemão, primeiro e segundo (BIOY CASARES, 1982, p. 168). Essas leituras, com efeito, assumirão importância decisiva na construção de sua literatura, inscrevendo-a, outrossim, noutro mito de plena configuração literária:

De padre a hijo, de un *Fausto* al otro, como esas voces que pueden ocultar otras voces, el personaje deviene uno y dos, o más. Dentro de una ética de la continuidad poética que los confunde, *Fausto* pasa a formar parte de su “pacto autobiográfico”, tal vez la filiación más transparente de su escritura. (BEHAR, 2002, p. 26).

A professora Behar – na mesma conferência de abertura do Colóquio internacional em homenagem a Adolfo Bioy Casares, realizado na Universidade de Leipzig em outubro de 2000 –, ainda observaria, no que tange à continuidade fáustica presente na obra do autor, uma das possíveis chaves de leitura (BEHAR, 2002, pp. 23-39).

⁶⁵ Ver nota 40, no segundo capítulo.

Em seu primeiro volume de contos, *La trama celeste* (1948), entre muitas menções, pairam algumas referências diretas. No relato de abertura, “En memoria de Paulina”, o narrador espera a visita da personagem homônima folheando um livro sobre o *Fausts Leben* (1778) de Maler Müller e o *D. Faust* (1760) de Gotthold Ephraim Lessing, cujo aparecimento na Alemanha antecede o grande poema trágico de Goethe⁶⁶ (BIOY CASARES, 1990, p. 84): “Dormí la siesta, me bañé lentamente y esperé a Paulina hojeando un libro sobre los *Faustos* de Müller y de Lessing.” Em “El ídolo” – narrativa que se apoia na sobrevivência de cultos pagãos entre os homens do século XX –, o narrador-protagonista, vítima de ameaças oníricas associadas a uma estátua celta, asseveraria (BIOY CASARES, 1990, p. 142): “Dormiré sin temores. Geneviève no me cegará. Geneviève no me robará el alma. (¿Cabe un mito más estúpido que el de Fausto?) Sólo es posible robar el alma a los que ya la perdieron [...]”. Doutras vezes, aparece de forma apenas alusiva, calcada no tema da imortalidade: em “El perjurio de la nieve”, ao relatar os terríveis eventos ocorridos em General Paz, Villafañe – um dos narradores – recordaria a ciclicidade imposta por Vermehren à sua família (BIOY CASARES, 1990, p. 258): “[...] en horas de insomnio, cuando las credulidades y los propósitos son más apremiantes, decidió imponer a todos una vida escrupulosamente repetida, para que en su casa no pasara el tiempo.” (Grifos do autor). Uma motivação análoga apareceria ainda em “El otro laberinto”, narrativa fundada numa preocupação permanente, de índole temporal, i.e., o tempo como dimensão labiríntica na qual todos estamos imersos. Nas primeiras linhas, o narrador escreve (BIOY CASARES, 1990, p. 185): “[...] Anthal Horvath pensó: ‘Es como si detuviera el tiempo [...]’”. Por fim, ao concluir o texto, Horvath chegaria a reconhecer que “[...] el tiempo sucesivo es una mera ilusión de los hombres y que vivimos en una eternidad donde todo es simultáneo [...]” (p. 228).

No ano seguinte Bioy Casares publicaria, pela editora La Perdiz, “Las vísperas de Fausto” – conto que voltaria a aparecer em 1956 em *Historia prodigiosa*. Trata-se das últimas horas do doutor Fausto antes da meia-noite, término do prazo estabelecido por Mefistófeles. Em sua expectativa atroz, cogitava (BIOY CASARES, 2012, pp. 577-578): “Quién sabe desde cuándo, se dijo, representaba su vida de soberbia, de perdición y de terrores; quién sabe desde cuándo engañaba a Mefistófeles.” Ao fim e ao cabo, a narrativa nos revela um personagem condenado, mais que a vender a própria alma ao diabo, a repetir o engano (BIOY CASARES, 2012, p. 578): “¿Esa interminable repetición de vidas ciegas no era su infierno?”. Não

⁶⁶ A versão definitiva de seu *Fausto* seria escrita e publicada por ele no ano de 1808, sob o título *Faust, eine Tragödie* [Fausto, uma tragédia].

obstante, para continuar a viver, aceitaria repetir indefinidamente o pacto (BIOY CASARES, 2012, p. 578): “[...] se sintió muy viejo y muy cansado. Su última reflexión fue, sin embargo, de fidelidad hacia la vida [...]”.

Ademais dos anos quarenta, a referência ao motivo fáustico reapareceria ainda em textos posteriores: entre outros, em “Historia prodigiosa”, conto publicado em 1956, em livro homônimo; e em “El relojero de Fausto”, conto que integra o volume *Historias desafortadas* (1986). No primeiro deles, o narrador-protagonista – atendendo à própria consciência e também a um pedido de Olivia –, decide relatar um determinado episódio relativo à vida de Rolando de Lancker, um nietzscheano remanescente que, num baile de máscaras, tem a alma esfumada após duelar com alguém fantasiado de diabo (BIOY CASARES, 2010, pp. 101-102): “Mire, yo no me canso de lamentar la caída del panteón pagano. La nueva religión [o cristianismo] es morbosa; halla deleite en la pobreza, en la enfermedad, en la muerte. Como la fábula de Fausto, castiga al que trata de saber y al que trata de vivir, al que trata de compartir más plenamente el mundo.”. No segundo conto, o velho e melancólico Olinden – num baile de máscaras – encontra um estranho também disfarçado de diabo, que afirma ser o próprio Diabo e lhe promete atrasar seu relógio biológico. Ante o ceticismo daquele, este último argumenta, num diálogo estendido entre pacto e promessa de rejuvenescimento:

- Hombre de poca fe, anda con suerte [...]. Yo, si quiere, le doy el suplemento de años que pide.
- Si le vendo el alma.
- Si me vende el alma.
- [...] ¿Para qué le sirve mi alma? ¿Para leña del infierno? Porque si piensa que me va a convertir en un tipo malísimo se hace ilusiones. La gente mala me parece estúpida. Además, a un hombre de mi edad, ¿quién lo cambia?
- [...]
- Y usted, de vez en cuando, se da una vueltita por este mundo, comprando almas.
- Y... sí – dijo el diablo, un poco avergonzado.
- ¿Trato hecho?
- De acuerdo. ¿Hay algo que firmar?
- Ya le dije, somos gente a la antigua. Me basta su palabra.
- ¿Para cuándo el rejuvenecimiento?
- No va a tardar, créame. Vaya tranquilo. (BIOY CASARES, 1986, pp. 80-81).

Destarte, entre outros recursos ficcionais presentes na sua obra, o pacto selado por Bioy Casares, menos com Mefistófeles que com Fausto, haveria de instaurá-la como forma especular da própria imortalidade literária.

3.3. O “Prólogo” borgiano: um manifesto para a literatura fantástica.

Ao refletir acerca de determinado ponto da obra de Jorge Luis Borges⁶⁷, Costa Lima (2003, pp. 237-265) observaria que, para o escritor argentino, em linhas gerais, sua reflexão teórica está a serviço da própria ficção que constrói. Neste sentido, não seria desarrazoado afirmar que o ensaio “El arte narrativo y la magia” – publicado por Borges ainda nos anos trinta, no volume *Discusión* (1932) –, seria, em grande medida, norteador de seu percurso estético. Nesse texto, após analisar o processo de construção literária nas obras *The life and death of Jason* (1867), de William Morris e *Narrative of A. Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe, o autor postula a necessidade do princípio de causalidade na narrativa, e elogia aquela regida pela claridade da magia. Ou seja, inicialmente para Borges, o problema central da ficção se configura sob duas frentes, a *natural* e a *mágica*: enquanto uma corresponderia ao romance psicológico – por ele também chamado de realista –, por implicar o “resultado incesante de incontables e infinitas operaciones” que “finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real”; a outra, por oposição, uma vez que “profetizan los pormenores, lúcido y limitado”, seria por isso mesmo a mais conveniente aos artificios da fabulação verbal, assegurando à forma do romance “la única posible honradez” (BORGES, 1985, p. 54).

Essa ideia evidencia, sem delongas, o rechaço de Borges pela poética realista e, por extensão, de qualquer estética próxima ao naturalismo. Para o amigo de Bioy, o conceito de *fantástico* equivale a “ficção” e “artificio”, termos utilizados como título em dois de seus primeiros livros de narrativas fantásticas, *Artificios* (1941) e *Ficciones* (1944). Em 1949, numa conferência que proferira em Montevidéu, chegaria a afirmar que “todas as literaturas começaram com relatos fantásticos”⁶⁸ – identificando, assim, a presença do fantástico com a origem mesma da literatura. Essa concepção já houvera sido acatada por Bioy Casares, em 1940, ao prologar a *Antología de la literatura fantástica* – exposta, porém, em termos mais enfáticos, nas primeiras linhas de seu texto (BIOY CASARES, 2008, p. 11): “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*”.

⁶⁷ I.e., a hipótese da produção ficcional baseada na *antiphysis*. Para o teórico brasileiro, no ensaio “A antiphysis em Jorge Luis Borges” (1977), a partir de *Historia universal de la infamia* (1935), a obra ficcional borgiana se erige como declarado processo contra a *mimesis*, posto que sua produção, ao sugerir certa ausência de correspondência com a *physis*, estaria portanto fundada na *antiphysis*.

⁶⁸ Segundo Emir R. Monegal, tal conferência – intitulada “La literatura fantástica” – fora pronunciada em 2 de setembro do referido ano, na capital uruguaia. Da exposição borgiana ficara apenas um registro, um resumo publicado num jornal montevidense por Carlos Alberto Passos. Utilizamos aqui alguns trechos citados por Rodríguez Monegal (1980, pp. 175-180).

Por conseguinte, para o criador de “La casa de Asterión”, cogitar a literatura nesses termos implica conferir-lhe um movimento dicotômico, no qual, por sua própria natureza e propósito – i.e., a ficção como “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” (BORGES, 1985, p. 54) – a trama regida pela causalidade mágica seria preferível a de causalidade natural. Noutras palavras, Borges ataca a pretensão da ficção realista de imitar o caos da realidade, sujeita às vicissitudes do aleatório. Mais: precisamente porque quer enfatizar que o fazer literário não é outra coisa senão (im)pura invenção e artifício, entende-o, antes que algo semelhante ao real, como motivação mágica. No entanto, a concepção borgiana de magia exposta no referido ensaio, longe de pressupor qualquer movimento vago, inefável ou mesmo maravilhoso, indica o apanágio da lucidez, a possibilidade da criação literária como projeção de um cosmo ordenado. Ou seja, ao pensar a magia vinculada à arte narrativa entende esta última como gesto produtivo de uma ordem artificial, portanto em oposição ao romance psicológico:

[...] la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. [...] Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. [...] Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior. (BORGES, 1985, p. 54).

Com efeito, ao advogar a demanda do rigor e da ordem imposta ao discurso ficcional, Borges manifestará ineludível interesse pela literatura policial – traço que também caracterizará o inventor de Morel –, de cuja preferência não ficará isenta sua produção. No que tange a este último, notadamente em suas primeiras obras aceitas, a clara vinculação do modo fantástico com o policial haveria de conferir-lhe o *élan* de sua poética própria⁶⁹. No prólogo, Borges escreveria:

Las ficciones de índole policial [...] refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (BORGES, 1999, pp. 90-91).

⁶⁹ Posteriormente, Bioy Casares confirmaria tal rumo estético (apud DÁMASO MARTÍNEZ, 2012): “En aquella época, yo pensé en algún momento que nuestra literatura se estaba olvidando de la historia, en el sentido del relato, y se me ocurrió que para poder contar de una forma más eficaz nada era mejor que las historias fantásticas y que las novelas policiales. [...] Entonces pensé que podríamos aprender de ellas y tal vez leerlas y eso me ha contaminado.”.

Alusivas aos procedimentos formais presentes no romance de Bioy, essas afirmações revelam ainda um importante elemento na formulação conceptual borgiana acerca da narrativa fantástica, i.e., a distinção entre o sobrenatural e o fantástico: ao vinculá-lo, portanto, à causalidade *mágica*, este último suscitaria em sua construção motivos lógicos e coerentes. Por isso, a fatalidade de sua conclusão ao referir-se a *La invención de Morel* como obra de *imaginación razonada* (BORGES, 1999, 91): “[...] no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta.”.

Destarte, havendo atingido a madureza de sua atividade demiúrgica quando logra finalizá-lo em Buenos Aires, dedica-o a seu entranhável amigo, de quem recebeu um prólogo. Por via classificatória, ao contabilizar a importância dos acontecimentos de 1940, para Bioy aquele seria nada menos que um ano paradigmático: 1) une-se matrimonialmente com a pintora e escritora Silvina, a mais jovem das irmãs Ocampo; 2) organiza, juntamente com ela e Borges, a *Antología de la literatura fantástica* – ademais da escrita do prólogo, de sua lavra; e 3) publica o romance que simultaneamente se configuraria como marco de sua carreira literária e como uma das obras de maior vitalidade para a ficção fantástica no século XX. O aparecimento simultâneo do prólogo borgiano, sem omitir implicações que extrapolam a própria obra em apreço, se converteria, em última instância, em axiomático elogio da literatura fantástica: juntamente com outros textos seus, menos por comentar o romance de Bioy que por exaltar as virtualidades da narrativa fantástica, se configura melhor como um projeto de defesa – quiçá à guisa de um manifesto, como afirma Mac Adam (2002) – dessa mesma modalidade literária. Dessa maneira, o ilustre cego retoma e desenvolve as ideias centrais que nortearam o ensaio de 1932, ou seja, sua apologia da preeminência das tramas e dos argumentos na narrativa ficcional⁷⁰. A cargo de sua pena, a questão trazida (novamente) à baila é inicialmente posta nos seguintes termos:

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias⁷¹ y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de

⁷⁰ Presente em outros textos de sua autoria, Borges levaria ainda – no mesmo sentido – a discussão acerca da narrativa fantástica frente à psicológica ou realista a distintos prólogos: em 1938, ao traduzir e prologar *La metamorfosis* de Kafka; em 1941, no prólogo a *Bartleby* de Melville; e em 1945, ao prologar a tradução de *La humillación de los Northmore* de Henry James. Daí que, após considerar a obra e as temáticas kafkianas – no primeiro deles – chegaria a concluir: “El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica.” (BORGES, 1943, p. 12).

⁷¹ O uso, por Borges, do termo “peripecia”, difere evidentemente de Aristóteles: em vez de indicar alguma mudança de um estado de coisas para seu oposto – como um dos três elementos qualitativos da tragédia, ademais do *reconhecimento* e da *catástrofe* –, o escritor argentino emprega-o no sentido de “aventura”, ou seja, “narrar o inventar una aventura”, logo, para opor-se às narrativas psicológicas.

argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset – *La deshumanización del arte*, 1925 – trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que "es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior", y en la 97, que esa invención "es prácticamente imposible". En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela "psicológica" y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonablemente disenter. Resumiré, aquí, los motivos de ese disenterimiento. (BORGES, 1999, p. 89)

Paralelamente – já após o êxito da primeira edição, em 1965 –, ao acrescentar um “Postdata” ao prólogo da *Antología*, com idêntico escopo Bioy também viria a ocupar-se do assunto – ambos inscritos, portanto, no mesmo solo, com vistas a remediar a desordem instaurada pelo romance psicológico⁷²:

Los compiladores de esta antología creíamos que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. [...] Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos diferencias de rigor en la construcción: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios, equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir a los personajes [...]. (BIOY CASARES, 2008, p. 20).

Percebe-se, desde logo, no âmbito dessas considerações um movimento de cumplicidade entre Borges e Bioy Casares: há, com efeito, uma relação de afinidades estéticas em torno de suas obras que parece configurar um projeto de revalorização da literatura fantástica, iniciado por ambos desde anos anteriores. Neste sentido, além dos textos mútuos que escreveram para a revista *Sur*⁷³, vêm a lume, quase que simultaneamente, as referidas publicações: a *Antología de la literatura fantástica*, por um lado – acompanhada do prólogo de Bioy⁷⁴, onde pela primeira vez naquele país um escritor se ocupara da existência de um modo narrativo específico qual o fantástico – demarcando-o historicamente e assinalando suas especificidades –, ao mesmo tempo em que se dá uma operação de tradução e de transposição

⁷² Em contrapartida, a mútua preparação dos dois tomos de *Los mejores cuentos policiales* e da numerosa coleção *El séptimo círculo* esboça, ademais do cunho pessoal de uma opção estética, a defesa da narrativa policial como afirmação do privilégio da trama e de estruturas coerentes.

⁷³ Além do já referido ensaio “El arte narrativo y la magia” (1932), Borges publicaria em *Sur* “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), “Las ruinas circulares” (1940) e *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941); e Bioy, além do ensaio que comenta o conto homônimo do amigo, “El jardín de senderos que se bifurcan” (1942), publicaria os contos “La trama celeste” (1944) e “El otro laberinto” (1946) – ademais de “El perjurio de la nieve” (1944) e *Plan de evasión* (1945), editados por Emecé; e também o artigo “El elogio de Wells”, publicado em *Los anales de Buenos Aires*, em 1946.

⁷⁴ Conforme as anotações de Daniel Martino, embora a primeira edição tenha sido impressa em 24 de dezembro de 1940, apenas foi publicada em maio do ano seguinte (MARTINO, 2007, p. 5).

do eixo de produção fantástica para a literatura argentina, no dorso da língua espanhola (BIOY CASARES, 2008, p. 21): “A un anhelo del hombre [...], corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que ninguno, porque es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas [...], el fruto de oro de la imaginación.”; e *La invención de Morel*, por outro, acompanhado por sua vez do prólogo de Borges, que pretendia – além de anunciar uma nova maneira de entender a literatura – confirmar a importância do livro de Bioy para seu país e seu idioma (BORGES, 1999, p. 91): “*La invención de Morel* [...] traslada a nuestra tierra y a nuestro idioma un género nuevo”⁷⁵. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que propõem – a partir de tais pressupostos estéticos – renovar a narrativa, também aspiram, evidentemente, à busca de novos horizontes de leitura, ou seja, a renovação do leitor dentro da literatura do momento. Neste sentido, acerca dos textos borgianos, Bioy escreveria (2008, p. 17): “[...] son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura”. (Grifos do autor). Por conseguinte, tanto os textos-prólogos como os textos-ficção encontram-se esteticamente vinculados: “Tal vez aquella antología, junto con el texto de Bioy, impulsaran a Borges a publicar este tardío manifiesto anti-realista” (MAC ADAM, 2002, p. 118). Por isso, tomados em seu conjunto, sugerem uma poética e uma prática literária determinada, que terá continuidade em *Ficciones* (1944) e *La trama celeste* (1948) – seja no âmbito da narrativa fantástica argentina, seja da literatura ocidental escrita em língua castelhana. Há pouco mais de uma década, ao refletir acerca de tais afinidades literárias e da produção desses escritores por volta dos anos quarenta, Alfonso de Toro destacaria que, na medida em que um elogiava o outro, ambos tinham, efetivamente, plena consciência da obra que estavam construindo:

[...] ambos autores consideran recíprocamente el tipo de literatura descrito por ellos como “un nuevo género” y un tipo de literatura “artificial”/“de imaginación feliz” y de imaginación razonada, inventada. Ambos están plenamente conscientes de que están creando un “oriente”, es decir: la desterritorialización del canon en las orillas de la literatura produciendo un desierto para reterritorializarlo, esto es, habitarlo en forma nueva. (TORO, 2002, p. 144).

⁷⁵ Por sua vez, no Prólogo de 1940 à *Antología*, Bioy também afirmaria que Borges havia criado um gênero novo, (BIOY CASARES, 2008, p. 17): “Con el *Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción [...]”.

Embora conservem o caráter introdutório à obra de Bioy, seja pela tônica elogiosa que assumem, seja por sua defesa enquanto modelo de oposição à poética realista, as páginas do texto liminar enveredam pelos sendeiros da digressão – convertendo-se, até certo ponto, num texto independente: justificar a prática da modalidade narrativa fantástica. *Grosso modo*, após indicar uma constatação de Stevenson – ou seja, que em 1882 percebera certo desdenho dos leitores britânicos para com os romances de aventura – e uma afirmação de Ortega y Gasset, em 1925, sobre a suposta impossibilidade de “inventar aventura”, rejeita-as sem maiores restrições, indicando, por outro lado, *La invención de Morel* como exemplo contrário. Em última instância, a finalidade de sua argumentação atém-se à defesa de uma narrativa de sólidos argumentos, cujos modelos preferidos são o romance policial e o relato fantástico, em detrimento do romance dito realista, apontando, assim, uma espécie de *status quo* na literatura que o livro de Bioy – e a narrativa fantástica em geral – suplantariam:

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, "psicológica", propende a ser informe. [...] la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. (BORGES, 1999, pp. 89-90).

Por isso o repúdio lançado sobre a poética do realismo, por tentar *imitar* o próprio real. E para referir-se a tal produção, recorre a termos como “novela psicológica”, “informe”, “realista”, “vana precisión” e “toque verosímil”. Em seu lugar, postula que a narrativa ficcional, longe de ser “como una transcripción de la realidad”, deve ser como “un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada”: para melhor caracterizá-la, escreve “inventar”, “rigor”, “peripecia”, “artificio verbal”; e para justificá-la, agrega exemplos, *The turn of the screw* (1898) de Henry James, *Der Prozess* (1925) de Kafka e *Le voyageur sur la terre* (1927) de Julien Green – embora cometa o deslize de situar a obra jamesiana no século XX⁷⁶. Ou seja, Borges – e Bioy, desde logo –, instauram novas estratégias narrativas que introduzem conjuntamente o fantástico e o policial – faceta inovadora para a literatura argentina da época.

Em suma, ambos os autores, a partir das aludidas publicações situadas nos anos quarenta, reconfiguram um modo e um procedimento literários: Borges, através da *ficção*

⁷⁶ Ao mencionar, no “catálogo” de abusos do realismo, o suicídio por felicidade – “Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia [...]” (BORGES, 1999, p. 89) –, Borges cometeria outra incongruência ao olvidar-se do destino do protagonista islenho, i.e., que por amor a Faustine suicida-se para interpolar-se no “texto” de Morel – e quicá no céu da consciência da inacessível personagem.

especulativa – como prefere chamar Ricardo Piglia⁷⁷ – e Bioy, através da ficção fantástica *razonada*. Nesse sentido, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), “Las ruinas circulares” (1940), bem como *La invención de Morel* (1940), assinalam uma alteração da consuetudinária relação entre o estatuto da categoria ficcional e a realidade, i.e., inverte-se a perspectiva norteadora da literatura que em geral estava sendo produzida, de cunho realista. *Grosso modo*, já não se trata de saber como o real está representado pela ficção, mas em como esta opera na realidade. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” há uma enciclopédia que descreve – e reconstrói – a história de um mundo imaginário, homônimo, da mesma forma que o narrador obteria na Enciclopédia Britânica as informações acerca do mundo em que se move. Mais que povoar o texto, com suas doutrinas e seus hábitos intelectuais, o mundo paralelo de Tlön começa a intervir na realidade, alterando-a: os distintos objetos que dele provêm vertiginosamente incidem sobre o real. No que concerne ao conto “Las ruinas circulares”, um homem deseja engendrar, na matéria informe do sonho, um mancebo para em seguida projetá-lo integralmente na realidade. Quanto ao romance de Bioy, o *simulatio mundi* forjado por Morel alastra-se inopinado ante a percepção do islenho, contaminando por inteiro os espaços por ele habitados. Portanto, tais ficções, menos por seguir apenas parâmetros representativos que por provocar algum alargamento do real, aproximam-se *ipso facto* daquilo que Costa Lima caracteriza como próprio da *mimesis* da produção (2003, pp. 179-194).

Já nas linhas finais do prólogo (BORGES, 1999, p. 91), há uma referência a H. G. Wells: segundo Borges, o título do romance de Bioy “alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau”. Tal afirmação – que sem dúvida confirma um vínculo entre *La invención de Morel* e *The island of dr. Moreau* – revela, na obra do escritor argentino, porém menos pela opção de “Morel” para nomear o personagem bioycasareano que pela presença de determinados elementos de sua construção, marcas da narrativa wellsiana. I.e., o uso de invenções de índole fantástica⁷⁸, possíveis ou impossíveis, nas quais, como observa Levine (1982, pp. 83-84), “[...] las leyes de la fantasía son impuestas sobre las leyes de la ciencia, o mejor, las leyes científicas son exacerbadas más allá de las probabilidades cotidianas, hasta el punto de convertirse en fantásticas.” Bioy, na construção dos mundos imaginários que figuram em suas invenções narrativas, ficcionaliza teorias científicas ou filosóficas: ao

⁷⁷ Ciclo de quatro programas especiais produzidos por Piglia acerca da obra de Jorge Luis Borges, entre 07/09/2013 e 28/09/2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8>. Acessado em: 21 dez. 2013.

⁷⁸ O artifício maquinal reapareceria ainda em outros momentos da ficção do autor: no conto “Los afanes” (1962), no qual o personagem Eladio Heller fabrica uma máquina para transmitir almas; e no romance *Dormir al sol* (1973), onde o transpasse de almas está também como núcleo temático.

explorar suas possibilidades estéticas converte-as em matéria para a ficção fantástica. Posteriormente, em duas entrevistas, o próprio autor confessaria sua dívida com o inventor de *The time machine*: 1) a Esther Cross e Félix Della Paolera (1988, p. 66): “¿Es un homenaje a Wells [...]? BC: Pienso que Borges mencionó *La isla del doctor Moreau* para señalar que mi novela estaba en la tradición de Wells. En cuanto al nombre Morel, creo que lo pensé porque era francés y se pronunciaba sin dificultad en español.”; 2) a Fernando Sorrentino (1992, pp. 82-83): ante a pergunta “[...] ¿le pusiste Morel por el Moreau de Wells?”, Bioy responderia de modo análogo: “[...] de ninguna manera. Eso se le ocurrió decirlo a Borges. [...] Porque a Borges le parecía que yo estaba en la tradición de Wells, lo cual es la pura verdad. Y le parecía que, al decir eso, ponía el libro de su joven amigo [...] junto a Wells. Pero yo le puse Morel por otro motivo.”⁷⁹. Por conseguinte, a opção por nomear seu inventor de Morel obedece a uma motivação menos óbvia: recentemente, após minuciosa observação dos papéis privados e das obras completas do autor, Daniel Martino, em uma de suas inumeráveis notas explicativas, ratificaria as assertivas acima citadas, ou seja, que no contrato original de publicação celebrado com a editora Losada em 31 de julho de 1940, o romance quase foi publicado com outro título, tendo sido alterado no último momento:

Títulos alternativos fueron *La invención de Gopar* (según el encabezamiento de una lista de correcciones, manuscrita de Bioy Casares, conservada en un cuaderno de c. 1939) y *La invención de Guérin* [sic] (conforme el texto del contrato original de publicación, fechado el 31 de julio de 1940). En el borrador de una carta de c. 1930, anota: «Libro precioso y para mí de gran utilidad: C[harles] Guérin, *Le Cœur solitaire*»; en el proemio (1898), su autor (1873-1907) canta la vana busca del gran amor y de la inmortalidad literaria. Por otra parte, *Charles Guérin; Roman de mœurs canadiennes* (1852) de Pierre Chauveau (1820-90) narra la historia de unos hermanos de Guérin en la Québec [...]. Según Bioy Casares, su elección se debió a que «quería ponerle un nombre francés que se pudiera pronunciar en español de un modo correcto» [En BARRERA, Trinidad (ed.), *Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica «Semana de Autor», 1991: 77]. (MARTINO, 2012, p. 680).

Ademais do autor inglês, outros textos figuram no rol dos antecedentes a *La invención de Morel*, desde a sinistra Olimpia de *Der Sandmann* [O homem de areia] de Hoffmann (1817), o conto “Horacio Kalibang o Los autómatas” (1879) de Eduardo Holmberg, *L’Eve future* [A Eva futura] (1886) de Villiers de l’Isle Adam, *Le château des carpathes* [O castelo

⁷⁹ Sem atentar para tais declarações, a professora Teresa López Pellisa – cuja tese defendida em 2011 na Universidad Carlos III de Madrid (*Patologías de la realidad virtual. La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares*) constitui uma das contribuições mais recentes acerca do estudo da obra do escritor argentino – continuaria vinculando “Morel” a “Moreau” como uma homenagem ao romancista inglês (2009, p. 901): “Bioy Casares escoge el nombre de Morel como homenaje a su inspirador Moreau, de la *La Isla del Doctor Moreau* de H. G. Wells [...]”.

dos Cárpatos] (1892) de Jules Verne, até “El vampiro” (1927) de Horacio Quiroga ou *XYZ* (1934) do peruano Clemente Palma – segundo anotam alguns dos mais destacados estudiosos da obra bioycasareana (COALLA, 1994, pp. 109-119; MARTINO, 2002, pp. 21-22; PELLISA, 2006, pp. 1-3; 2012, pp. 75-80) – ou seja, no que tange ao tema da relação sentimental com uma mulher artificial (BIOY CASARES, 1999, 153): “Cuando completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental”.

3.4. *La invención de Morel* e *La trama celeste*: estética da “imaginación razonada” e tramas de mundos possíveis.

Ao configurar o eixo que move sua produção literária, a obra inaugural do autor convoca um predomínio inventivo: há, imbricadas, pelo menos duas invenções e uma reinvenção. A de Morel, que inventa a imortalidade – logo, artifício motivador do título – e a do próprio Bioy Casares, que ao inventar o livro reinventa a poética do fantástico. Fundado na convivência problemática de duas ordens, tal modo narrativo implica, pois, a desestabilização daquilo que se entende como realidade. Nesse sentido, para a maioria dos teóricos, a presença de um elemento conflitante, notadamente na produção ficcional do XIX, estaria vinculada à transgressão de um mundo submetido à razão⁸⁰. No entanto, no que tange a Bioy, embora seu narrador, na primeira frase do texto, anuncie a detecção de um milagre – “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro” (BIOY CASARES, 1999, p. 93) –, a narrativa prescinde de expedientes sobrenaturais. Portanto, sua ficção, desprovida de fantasmas, enraíza-se no mundo físico, matemático ou filosófico. Ou seja, ao distanciar-se dos motivos fantásticos do século oitocentista, o escritor adota, como assinalara Borges, uma estética fantástica de *imaginación razonada*. Dessa forma, suas tramas

[...] nos presenta[n] mundos “filosóficamente posibles”, pero distintos a los habituales; mundos con una coherencia sólo textual, que son percibidos como una aventura de la inteligencia para poner a prueba nuestros límites. [...] sus obras siguen los pasos de una hipótesis racional, donde la experimentación juega un papel privilegiado. La unión de lo científico y lo filosófico es una feliz combinación cuando se aúna por intervención de la literatura [...]. (COALLA, 1994, p. 143).

⁸⁰ Para Vax (1972, p. 14), Todorov (2008, p. 31), Cócara (1976, p. 20), Furtado (1980, p. 7) e Calvino (2004, p. 9), conceber a fantasticidade de um texto, implica situá-la a partir da presença de um elemento de transgressão da ordem racional. (Ver capítulo 1, citações em 1.2).

Por distinto viés, sua obra também responde a outra perspectiva de análise: Walter Mignolo, no ensaio “El misterio de la ficción fantástica y el realismo maravilloso” (1986), por advertir nela a criação de mundos paralelos e concomitantes, refere-se a *La invención de Morel* como texto de “ficción fantástica y ‘mundos posibles’”. Nesse sentido, se por um lado, para Bioy, a concepção de literatura fantástica se gesta em oposição ao romance realista, por outro, “se caracteriza por la ‘invención’ de acontecimientos que postulan la alternativa de mundos posibles”, prefigurando narrativas que incorporam “conjeturas ‘lógico-fantásticas’ sobre el universo” (MIGNOLO, 1986, p. 152). Ou seja, em vez de categoria de oposição, a razão se converte, na obra do escritor argentino, em fundamento do fantástico.

Distintamente do que ocorrera ao personagem homônimo do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” – ao recordar que, para um heresiarca de Uqbar os espelhos e a cópula eram abomináveis porque “multiplican el número de los hombres” – Bioy, em seu romance de estreia confirma seu acentuado fascínio pelos objetos especulares. Dessa maneira, o texto, desde a primeira página, convoca artifícios de reproduções (BIOY CASARES, 1999, p. 93): “A la madrugada me despertó un fonógrafo”; e, mais adiante, “Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro”. Ou seja, após algumas semanas na ilha, o islenho acordara ao som de *Valencia* e *Té para dos*, duas composições musicais seguramente gravadas em discos. Quanto à segunda menção, fundada no processo da própria escritura, consiste na duplicação da projeção da máquina, então reproduzida no diário.

Após os primeiros meses de inalterável solidão – “[...] por centésima vez, me dormí en esta isla vacía...” (BIOY CASARES, 1999, p. 95) –, o narrador afasta-se da região mais habitável, onde se encontram as construções, para instalar-se nas zonas pantanosas, abaixo das colinas. A obviedade desse deslocamento, i.e., evitar sua descoberta por supostos perseguidores, dispensa maiores comentários (BIOY CASARES, 1999, p. 93): “Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura [...]; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso [...]; a pantanos que el mar suprime una vez por semana.”. Constatada essa segunda alteração na ordem da ilha – posto que a primeira fosse o aumento repentino da sensação térmica, como suposta antecipação do verão – a existência e os pensamentos do prófugo se reordenarão de acordo com a presença dos novos habitantes. Contudo, observando-os a partir de certa distância, inicialmente evitará qualquer contato; ser visto significaria ser capturado (BIOY CASARES, 1999, pp. 95-96): “[...] veo la parte alta de la colina, los veraneantes que habitan el museo. [...] para quien los espía desde aquí son como gigantes fugaces; puedo verlos

cuando se acercan a las barrancas.”. Como não houvesse, nas cercanias aquática ou celeste, nenhum indício dos meios que os pudesse ter transportado – “[...] estoy seguro de que no ha llegado ningún barco, ningún aeroplano, ningún dirigible” (BIOY CASARES, 1999, p. 95) – o fenômeno avança, com efeito, de modo inexplicável: o súbito e misterioso aparecimento humano – e logo os desaparecimentos e reaparecimentos também inexplicáveis – configura a instauração do elemento fantástico na narrativa, portanto, de uma situação conflitiva capaz de subverter a percepção do narrador e seus parâmetros de realidade (BIOY CASARES, 1999, p. 111): “Entonces registré el milagro de la aparición de estas personas [...]”.

No entanto, o vínculo amoroso com Faustine, o qual determina o percurso da narração, parece distorcer a percepção do protagonista para o entendimento da verdadeira natureza do fenômeno que o cerca (BIOY CASARES, 1999, p. 105): “[...] yo, escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora.”. Assim, cauteloso e ignorado, repetidas vezes a observará (BIOY CASARES, 1999, p. 113): “La miré, escondido. Temí que me sorprendiera espiándola; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible.”. Sem atentar, portanto, que estivesse diante de um simulacro tridimensional projetado por um insólito maquinismo, apenas interpretará a situação como supremo gesto de indiferença. Noutra de suas aproximações, decide finalmente dirigir-lhe a palavra (BIOY CASARES, 1999, p. 114): “Volví a hablar. [...]. Pasaron otros minutos de silencio. Insistí, imploré, de un modo repulsivo. Al final estuve excepcionalmente ridículo: trémulo, casi a gritos, le pedí que me insultara, que me delatara, pero que no siguiera en silencio.”.

Atendendo, no que concerne à forma, à utilização do suspense e da atmosfera de mistério que envolve o texto e o próprio leitor, a narrativa aproxima-se, em certa medida, da ficção policial: a observação do islenho remete a uma rudimentar atividade investigativa que culminará na explicação dos eventos. Nesse ínterim, ante o aparecimento das presenças ameaçadoras, ele escreverá, tomado de estupefação:

[...] para ser originales cruzan el límite de incomodidad soportable, desafían la muerte. Esto 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, oían música y bailaban en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles. (BIOY CASARES, 1999, p. 110).

Ao mesmo tempo, porém, há “pistas” – inoculadas com precisão cirúrgica – que previnem a antecipação do desenlace (BIOY CASARES, 1999, p. 95): “[...] de un momento a otro, en

esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados hace tiempo en los Teques o en Marienbad.” Nesse sentido, a alusão à cidade venezuelana (Los Teques) confere um grau de aproximação entre o fugitivo e os veraneantes, na medida em que aparentam ser tão reais quanto ele. Com o mesmo intuito, a anotação seguinte reforça o artifício precedente (BIOY CASARES, 1999, p. 95): “[...] pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo.”. Dessa forma, em *La invención de Morel*, os detalhes da urdidura estão articulados à maneira de um aparato de relojoaria: as distintas peças, sob o movimento imprescindível da leitura, se encaixam para acionar a *diégesis*, sem antecipar nem postergar demasiado a ocorrência dos eventos.

Concomitante ao enamoramento por Faustine, situações cada vez mais intrigantes se apresentam aos olhos do narrador (BIOY CASARES, 1999, p. 114): “No fue como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; fue como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver.”. Mais à frente, observará:

Ha sido, otra vez, como si no me hubiera visto. [...] Cuando la mujer llegó a las rocas, yo miraba el poniente. Estuvo inmóvil, buscando un sitio para extender la manta. Después caminó hacia mí. Con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma). En su prescindencia de mí había algo espantoso. Sin embargo, al sentarse a mi lado me desafiaba y, en cierto modo, ponía fin a esa prescindencia. (BIOY CASARES, 1999, p. 115).

Cada vez mais entregue a seu objeto afetivo, dedicar-se-á a uma experiência marcadamente contemplativa, com ressonâncias de amor cortês: colhendo flores da selvática vegetação islenha, improvisará um jardim para sua amada. Entretanto, sem dedicar-lhe a mínima atenção, Faustine os pisoteará – jardim, jardinagem e jardineiro –, balda de toda amabilidade (BIOY CASARES, 1999, p. 125): “De ida y de vuelta pisó mi pobre jardincito. Ignoro si conscientemente o con una inconsciencia irritante. Faustine lo vio, juro que lo vio, y no quiso evitarme esa injuria [...]. Su actitud me parece innoble. [...] ¿No estoy bastante pisoteado?”. Essa circunstância comprova a resistência sólida dos intrusos, a qual, manejada inteligentemente por Bioy, dilata o período de ignorância do fugitivo, tanto quanto do leitor. Na obra, a impossibilidade de comunicação entre os dois planos de existência assinala o caráter inalcançável da experiência amorosa. Mesmo sacrificando-se, ao submeter-se à filmagem e à morte, a incomunicabilidade entre ambos não será anulada – apenas para um expectador que desconhecesse a superposição das imagens (BIOY CASARES, 1999, p. 186):

“Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. [...] consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio.”.

Após essas estranhas experiências, os intrusos, que durante vinte dias ocuparam as dependências da ilha, tal qual chegaram desaparecem vertiginosamente (BIOY CASARES, 1999, p. 131): “Es difícil, después de una ausencia de casi veinte días, poder afirmar que todos los objetos de una casa de muchísimas habitaciones se encuentran donde estaban cuando uno se fue [...]”. À noite, ao regressar ao “museo”, o fugitivo, após tentar restabelecer a energia elétrica, tem uma intuição luminosa (BIOY CASARES, 1999, p. 132): “Con esto parece confirmada mi opinión de que las mareas han de suministrar la energía a los motores (por medio de ese molino hidráulico o rodillo que hay en los bajos). Los intrusos han derrochado luz”. Entretanto, ainda não atinará para a relação entre a força das marés e o instantâneo aparecimento do grupo de veraneantes. Nesse sentido, é curioso observar como o autor oferece indícios e pistas que um leitor desatento a princípio não captará: se as marés acionam a máquina moreliana, por que durante cem dias a ilha esteve, segundo o narrador, efetivamente vazia? Mais: após ter afirmado “[...] por centésima vez, me dormí en esta isla vacía...”, declara (BIOY CASARES, 1999, p. 96): “[...] hace tanto que no veo gente [...] el sitio es capaz de matar al isleño más hábil; acabo de llegar, estoy sin herramientas.”. No entanto, a aparente contradição será dilucidada pelo próprio texto: 1) com “acabo de llegar” se refere ao deslocamento efetuado para evitar os intrusos; 2) apenas as marés de grande amplitude são capazes de ativar a invenção de Morel. Senão vejamos (BIOY CASARES, 1999, pp. 96-97): “Mi situación es deplorable. Me toca vivir en estos bajos en un momento en que las mareas suben más que nunca. Hace pocos días vino la más grande que he visto desde que estoy en la isla.” Ou seja, a ilha é regida pela inexorável lei de causalidade maré alta/manifestação dos estranhos; ao passo que uma de pouca estatura indicará efetiva trégua das aparições. Mais adiante, registrará em seu diário (BIOY CASARES, 1999, p. 109): “Ayer a la mañana el mar invadía los bajos. Nunca he visto una marea de tanta amplitud. Todavía estaba creciendo cuando empezó a llover [...]”. Portanto, em todas as vezes que alude a uma dessas infrequentes marés, advém o iminente aparecimento dos espectros (BIOY CASARES, 1999, p. 109): “Estaba en los cuartos reservados para que los sacerdotes tomen los desayunos y se cambien de ropa [...] y de pronto hubo dos personas, bruscamente presentes, como si no hubieran llegado, como si hubieran aparecido nada más que en mi vista o mi imaginación...”. Posteriormente, teremos análoga constatação (BIOY CASARES, 1999, p. 132): “Desde las

dos mareas pasadas hubo un prolongado intervalo de calma. Se acabó esa misma tarde, cuando yo entraba en el museo. Tuve que cerrar todo; parecía que el viento y el mar fueran a destruir la isla.”. Ato contínuo, ao regressar do sótão, recordaria (BIOY CASARES, 1999, p. 133): “Al llegar arriba oí un motor; la luz, con oblicua velocidad, alcanzó todo y me puso frente a dos hombres: uno vestido de blanco, otro de verde [...]. Seguían hablando con voz tranquila, como si no hubieran oído mis pasos, como si yo no estuviese.”. Parece que, a partir de determinado momento da narrativa, os ventos e as tormentas proporcionarão um abastecimento necessário para que o fugitivo contemple, sem interrupções, o transcurso do “filme” concebido por Morel.

O acúmulo de singularidades ante a óptica do narrador abre, pouco a pouco, um parêntese entre ele mesmo e seu entorno: o aparecimento e desaparecimento inopinado de pessoas numa ilha inabitada (BIOY CASARES, 1999, pp. 93, 95, 131); as conversações que minuciosamente se repetem (BIOY CASARES, 1999, pp. 128-129); a impossibilidade de, em determinados momentos, abrir qualquer porta ou janela (BIOY CASARES, 1999, p. 137); e a simultaneidade de dois sóis e duas luas (BIOY CASARES, 1999, p. 139). Por volta da metade de seu relato, ainda que desprovido da elucidação futura, finalmente identificará, no que tange a seu contato com os inconstantes veranistas, a coexistência de seres em planos divergentes (BIOY CASARES, 1999, p. 141): “Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres en distintos planos.”. Mais adiante, notará outro acontecimento assombroso, um livro duplicado (BIOY CASARES, 1999, p. 149): “Al pasar por el hall vi un fantasma del Tratado de Belidor⁸¹ que me había llevado quince días antes; estaba en la misma repisa de mármol verde [...]. Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé: no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar.”. Acercando-se a uma perspectiva humeana – para quem o princípio de causalidade estaria fundado na noção empírica de *hábito* – concluiria que a realidade tal qual conhecera, ou se habituara a conhecer, estava então profundamente modificada (BIOY CASARES, 1999, p. 151): “Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal.”. Sem embargo, não é senão sob a declaração de Morel (BIOY CASARES, 1999, pp. 152-162) que o enigma obterá arrazoada aclaração, embora não

⁸¹ No início da narrativa (BIOY CASARES, 1999, p. 99), ao efetuar um reconhecimento das construções edificadas na ilha, o protagonista encontrara, na biblioteca do “museo”, um livro do engenheiro francês Bernard Forest de Bélidor: *Travaux-Le Moulin Perse*. A presença do livro, que descreve os movimentos gerais das marés e moinhos, é uma alusão velada ao complexo mecanismo que envolve a máquina moreliana.

implique, obviamente, a eliminação do conflito que caracteriza a narrativa, senão sua aparição desvelada.

Diante da elegida plateia, o inventor revela, antecipado por pedidos de desculpas, seus propósitos de eternidade mediante a filmagem não autorizada de todos os presentes (BIOY CASARES, 1999, p. 152): “[...] es mi último invento. Nosotros viviremos [...] siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados.”. Em seguida, como homem de ciência Morel expõe a genealogia midiática de sua invenção:

El cuadro científico de los medios de contrarrestar ausencias era, hace poco, más o menos así: En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la fotografía; En cuanto al oído: la radiotelefonía, el fonógrafo, el teléfono. Conclusión: La ciencia, hasta hace poco, se había limitado a contrarrestar, para el oído y la vista, ausencias espaciales y temporales. (BIOY CASARES, 1999, pp. 154-155).

Dessa maneira, seu invento trata, precisamente, de superar as limitações apresentadas pelos meios supracitados, i.e., de expandir o caráter de perenidade de um objeto gravado aos demais sentidos (BIOY CASARES, 1999, p. 156): “[...] no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes.”. Ou seja, a partir da experimentação para extrair imagens dos espelhos e reproduzi-las, o cientista concebeu um dispositivo capaz de absorver e projetar pessoas, animais ou coisas (BIOY CASARES, 1999, p. 156): “En aras de la claridad osaré comparar las partes de la máquina con: el aparato de televisión que muestra imágenes de emisores más o menos lejanos; la cámara que toma una película de las imágenes traídas por el aparato de televisión; el proyector cinematográfico.”. Em suma, o discurso moreliano significa o reconhecimento das duas ordens existentes: a do próprio narrador – um homem atormentado e solitário, fugitivo por um crime inconfessado – e a dos demais habitantes da ilha – formas tridimensionais projetadas por uma máquina, com a intenção de fixar para a eternidade uma alegre semana entre amigos. Portanto, as repetições das imagens, da música, das conversações, etc., configuram um simulacro de imortalidade, posto que, ao anular o tempo, inaugura propriamente um mundo que exclui o finito, anunciando sempre uma próxima vez – ainda que seja a mesma:

Aquí estaremos eternamente – aunque mañana nos vayamos⁸² – 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 a la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos. (BIOY CASARES, 1999, p. 162).

O narrador, enamorado por Faustine, reconhece-se outra vez inteiramente só, angustiado por vê-la como um ser inacessível, *que já não está* (BIOY CASARES, 1999, p. 161): “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 [...]” Impotente para reverter a situação, opta por fundir sua imagem ao lado da amada. Sem que pudessem, entretanto, ocupar o mesmo plano temporal de existência, lança, na última página de seu informe, um comovedor apelo (BIOY CASARES, 1999, p. 186): “Búsqúenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine.”. Noutra narrativa de Bioy Casares, o conto “En memoria de Paulina” – uma história de dois homens que amam a mesma mulher –, a materialização da personagem homônima parece resultar do ciúme de um deles, projetando-a objetivamente na realidade do mundo. Distintamente, porém, de Morel, que gravara e projetara a imagem de Faustine a seu lado, Montero, por um dispositivo de sua imaginação, projetará a imagem de Paulina ao lado do rival. Em ambos os textos, a inacessibilidade do ser amado: se, por um lado, o naufrago não entra na consciência de Faustine, tampouco o narrador do conto alcançará Paulina:

La imagen proyectada por Montero se condujo de un modo que no es propio de Paulina. Además, hablaba como él. Urdir esta fantasía es el tormento de Montero. El mío es más real. Es la convicción de que Paulina no volvió porque estuviera desengañada de su amor. Es la convicción de que nunca fui su amor. (BIOY CASARES, 1990, p. 95).

No referido conto, o narrador – também inominado –, anela casar-se com Paulina. Desde a primeira linha evidencia seu sentimento amoroso por esta personagem, caracterizado como um amor absoluto e ideal (BIOY CASARES, 1990, p. 79): “Siempre quise a Paulina. [...] Nos parecimos tan milagrosamente que en un libro sobre la final reunión de las almas en el alma del mundo, mi amiga escribió: *Las nuestras ya se reunieron*. ‘Nuestras’ en aquel tiempo, significaba la de ella y la mía.”. Contudo, Paulina casa-se com Montero, o mesmo que

⁸² Essas palavras de Morel parecem ocultar uma burla macabra, i.e., a impossibilidade de retorno à vida cotidiana e a ilha como inevitável sepultura, uma vez que a morte rapidamente sobrevém aos seres vivos submetidos a um mínimo de gravação (BIOY CASARES, 1999, pp. 158-159).

a matará por ciúmes, após descobrir que ela havia visitado o narrador para comunicar-lhe a notícia do matrimônio. Este último, contrariado e desconhecendo por completo o fato, viaja para a Europa por motivos de estudo. Passados dois anos, quando regressa, Paulina o visita em seu apartamento. Após inteirar-se que a jovem havia sido assassinada antes mesmo de sua viagem, conjectura que possa ter regressado do além para amá-lo. Finalmente descobre que, longe disso, a visita que recebera fora apenas uma projeção mental do esposo enciumado. O título, “En memoria de Paulina”, antecipa, em dois aspectos, o conteúdo da trama: por um lado, a utilização traduzida da construção latina *In memoriam* seguida de um nome próprio assinala que, desde o início da narrativa, a personagem já está morta – trata-se, portanto, de uma homenagem; por outro, que o amor anunciado também está morto – tratando-se de uma experiência impossível e fracassada. Desde logo, o fantástico e a paixão amorosa confluem num sólido encadeamento que envolve os três personagens, forjado a partir da própria percepção do narrador, cujo amor por Paulina precede os eventos narrados no conto – sentimento, entretanto, que manifesta polos contrários (BIOY CASARES, 1990, pp. 79 e 95): “[...] mi felicidad había empezado, porque [...] podía identificarme con Paulina.”; “[Meu tormento] Es la convicción de que nunca fui su amor [de Paulina]”. Ao final, a ordem cotidiana que os envolve se rompe pelo insólito aparecimento da personagem que já se encontrava morta – não, porém, como a presença de um fantasma vindo de além-túmulo, mas como produto da fantasia ciosa de Montero:

La imagen que entró en casa, lo que después ocurrió allí, fue una proyección de la horrenda fantasía de Montero. No lo descubrí entonces, porque estaba tan conmovido y tan feliz, que sólo tenía voluntad para obedecer a Paulina. Sin embargo, los indicios no faltaron. Por ejemplo, la lluvia. Durante la visita de la verdadera Paulina – en la víspera de mi viaje – no oí la lluvia. Montero, que estaba en el jardín, la sintió directamente sobre su cuerpo. Al imaginarnos, creyó que la habíamos oído. Por eso anoche oí llover. Después me encontré con que la calle estaba seca. (BIOY CASARES, 1990, p. 95).

Em Bioy Casares, portanto, a literatura fantástica intensificará o questionamento pelos limites e fronteiras espaciotemporais: abrindo interstícios no seio do cotidiano, suas narrativas postulam a existência de infinitos mundos – contíguos e paralelos –, o intercuro possível instaurado entre eles e a quebra da linearidade do tempo. Nos contos de *La trama celeste*, tais conjunturas, apesar de sutis e inesperadas, afortunadamente acotovelam nossos paradigmas de realidade, convertendo-se, segundo as palavras de Pedro Luis Barcia, na

[...] sala de las maravillas donde conviven fantásticamente: un asesino pasional que impone sus imágenes mentales en medio de la vida de otras personas, un hombre sometido al arbitrio de animales mutantes, una víctima perseguida por los sectarios del culto del perro para cegarlo, un aviador que por un movimiento impensado aterriza en un mundo casi gemelo al nuestro, un hombre que traspone una puerta y retrocede dos siglos, y, por fin, otro que, mediante un rito mágico ha detenido el río del tiempo. (BARCIA, 1990, p. 63).

No conto homônimo, elaborado com o rigor formal e a complexidade que caracterizam a escrita bioycasareana, um narrador inominado afirma ter recebido uma encomenda contendo três elementos: um anel com a imagem de uma deusa com cabeça de cavalo, as obras completas de Louis Auguste Blanqui e algumas páginas escritas, intituladas “Las aventuras del capitán Morris”, assinadas C. A. S. – iniciais de Carlos Alberto Servian –, às quais noticiam seu desaparecimento e o de Ireneo Morris. Em seguida, o narrador as transcreve e, ao término do relato, retoma a narração para tecer considerações acerca do acontecido. O título, “La trama celeste”, alude aos “pases” efetuados por um aviador, cujos movimentos no céu traçam um desenho específico para a inabitual transmutação, mas também sinaliza o entrecruzamento dos destinos de cada um dos seres quase idênticos, como fios que urdem uma intrincada trama celeste. Por um processo comparável a *La invención de Morel*⁸³, nesse texto encontram-se, superpostos, três níveis narrativos: o de Morris, o de Servian e o do narrador anônimo. Consequentemente, há três versões possíveis para o evento insólito: Morris narra e interpreta os fatos vividos; Servian os escuta e reinterpreta essas interpretações ao escrevê-las; depois, o narrador lê e interpreta a versão de Morris e as reinterpretações de Servian. Por último, a figura do leitor deve comparecer, compondo outro nível interpretativo.

Um procedimento análogo, como se verá, também comparece em “El perjurio de la nieve”, o último relato da coletânea. Por sua vez, a ideia da temporalidade circular, presente em *La invención de Morel*, já havia sido antecipada na gênese desse conto – concebida, entretanto, a partir de outra perspectiva: a hipótese do tempo que se repete avança e persiste, às margens de outro linear que o espreita por todos os lados⁸⁴. Condenada a poucos dias de vida, a jovem Lucía permaneceria encerrada no âmbito do próprio domicílio, convivendo apenas com seus parentes, sem receber visitas. O senhor Vermehren, seu pai, decide paralisar

⁸³ O texto central do romance é formado pelo diário do fugitivo, no qual se incluem o relato correspondente à declaração de Morel acerca de seu invento e a transcrição das conversações que escuta dos supostos habitantes da ilha – tudo apresentado por um Editor que comenta ou corrige algumas passagens do informe.

⁸⁴ Conforme anotações autobiográficas, o autor iniciara sua escrita desde 1932, concluindo-o onze anos mais tarde: “1932. En casa de Victoria Ocampo [...] conozco a Jorge Luis Borges. Pocos días después, caminando por el barrio de la Recoleta, le refiero un primer esbozo del argumento de *El perjurio de la nieve*. [...] 1943. En una noche en que no puedo dormir completo la trama de *El perjurio de la nieve*.” (BIOY CASARES, 1982, pp. 168-172).

o tempo, fazendo que todos da casa repitam indefinidamente os atos do mesmo dia, para retardar *ad infinitum* o dia da morte da filha. À revelia de intrusos, o artifício de repetições funcionará até a chegada de um acontecimento inesperado: alguém, inadvertido, entra na residência e a circularidade se rompe, sobrevivendo a morte da jovem. Ambos os textos se aproximam na construção do fantástico, i.e., a partir da imortalidade fundada do tempo circular. Contudo, enquanto no romance a perpetuidade se deve ao funcionamento de uma máquina e a chegada do fugitivo não o interrompe, no conto tudo depende dos membros da família Vermehren, e a presença de um estranho anula a continuação. Sabedor do fatal prognóstico acerca do destino da filha, Vermehren

[...] decidió imponer a todos una vida escrupulosamente repetida, *para que en su casa no pasara el tiempo*. Debió tomar algunas precauciones. A las personas de la casa les prohibió salir; a los de afuera, entrar. Él salía, siempre a la misma hora, a recibir las provisiones y dar las órdenes a los capataces. La vida de los que trabajaban afuera siguió como antes; huyó un peón, es verdad, pero no lo habría hecho para salvarse de una disciplina terrible, sino porque habría descubierto que ocurría algo extraño, algo que no podía entender y que por eso lo intimidaba. Adentro, como el orden siempre había sido estricto, el sistema de repeticiones se cumplió naturalmente. [...] Todos los días parecían el mismo. Era como si el tiempo se detuviera todas las noches; era como si viviesen en una tragedia que se interrumpiera siempre al fin del primer acto. [...] Él se creyó en la eternidad. Después, inesperadamente, murió Lucía. [Grifos do autor] (BIOY CASARES, 1990, pp. 258-259).

Do ponto de vista da construção da narrativa, composta por distintos níveis de leitura e de escrita, está muito mais próximo de “La trama celeste”: há um relato nuclear, o manuscrito atribuído ao jovem Juan Luis Villafañe – um jornalista que viajara de Buenos Aires até a Patagônia –, intitulado “Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz (Gobernación del Chubut)”, antecedido por uma introdução e, depois, uma reinterpretação dos acontecimentos referidos nas páginas de Villafañe – escritas por A. B. C., um editor. É curioso observar que tais iniciais correspondem, simultaneamente, tanto ao personagem Alfonso Berger Cárdenas, presente no conto, quanto ao nome do autor, Adolfo Bioy Casares. Segundo as impressões reproduzidas no manuscrito – publicadas nove anos após a morte dos personagens envolvidos –, o jornalista, ao instalar-se no Hotel América, conhecera o poeta Carlos Oribe, mencionado como invasor e destrutor da ordem imposta na casa Vermehren. Em sua narração, sugere uma morte misteriosa (Lucía), um acusado e logo assassinado (Oribe) e um suicídio (Vermehren). Ao final, já nas considerações adicionais do editor, há uma revelação que converte o acusador em acusado, ou seja, de acordo com certas “pistas” e contradições presentes no manuscrito, Villafañe e não Oribe seria o responsável

involuntário da morte da jovem. Contudo, em sua apresentação, A. B. C., logo de proceder a uma descrição intelectual, física e psicológica do jornalista, parece indicar que a *Relación* sofreu deliberadas modificações (BIOY CASARES, 1990, pp. 232-233): “[...] reproduzco su relato de la terrible aventura en que *fue algo más* que espectador; aventura que *no es tan diáfana como aparece al primer examen*. [...] alguna que otra vez me he permitido ingenuos anacronismos y *he introducido cambios* [...]” (Grifos meus). Ao fim e ao cabo, este conto, à guisa de um relato policial que sugere um enigma irresoluto, encerra um acontecimento fantástico: a suspensão do tempo. Portanto, adiar a morte, engendrar formas de imortalidade e aderir a uma vida rotativa, são traços que aproximam essas ficções, e, a eles, o anelo humano de dilatar o fio da própria existência.

Nesse sentido, as narrativas iniciais de Bioy Casares apresentam como característica comum – no que tange à forma –, além da presença do fantástico, a presença de narradores-escritores, em geral autores de *informes*, nos quais transmitem o discurso literário assumido como *texto escrito*: tal artifício é visível nas narrativas que ora analisamos, ou seja, *La invención de Morel*, “La trama celeste”, “De los reyes futuros” e “El perjurio de la nieve” – ademais dos romances *Plan de evasión* (1945) e *Dormir al sol* (1973). No que concerne aos demais textos da primeira coletânea, os narradores também são personagens afins à escrita. No primeiro dos contos, “En memoria de Paulina”, os dois personagens masculinos rivais são escritores, o narrador inominado e Julio Montero. Inicialmente, recordando os pais de Paulina, o primeiro deles confessaria (BIOY CASARES, 1990, pp. 79-80): “[...] insensibles al prestigio literario prematuramente alcanzado, y perdido, por mí, prometieron dar el consentimiento cuando me doctorara.”. Em “De los reyes futuros”, trata-se de um informe escrito por um autor de romances policiais – “Para disipar el tedio de las tardes yo escribía novelas de espionaje.” (BIOY CASARES, 1990, p. 99) –, acerca de experiências genéticas que lograram acelerar o processo evolutivo de alguns conhecidos animais (formigas, lagartas e, finalmente, focas). Embora sob uma perspectiva inversa, este conto remete a certos temas da ficção wellsiana, a saber, a humanização de animais através de respaldo biológico:

[...] la evolución impuesta a una especie, a través de milenios, por la ciega acción de la naturaleza, podría lograrse en pocos años, por una acción deliberada. El hombre es un resultado provisorio en una senda evolutiva. Hay otras sendas: las de otros mamíferos, la de los pájaros, la de los peces, la de los anfibios, la de los insectos... En las hormigas vencí el instinto gregario; ahora construyen hormigueros individuales. Pero nuestra obra maestra son las focas. Hemos torturado animales jóvenes – para determinar qué podía conseguirse de una atención siempre despierta [...]. Pero no era suficiente obrar sobre individuos; debíamos establecer costumbres genéticas. (BIOY CASARES, 1990, pp. 108-109).

No início da narrativa elas aparecem como espetáculo – “Tal vez convenga empezar esta narración con el recuerdo de una función de circo [...] mis ojos vieron por primera vez [...] los animales que merecen nuestro más decidido respeto: las focas” (BIOY CASARES, 1990, p. 97) –; por fim, como expectadores, aguardando a chegada do narrador – “Te esperábamos – explicó Helena –. Siempre te esperábamos.” (BIOY CASARES, 1990, p. 107) –, como se seu destino estivesse previsto por elas. Não obstante, diversamente de *The island of doctor Moreau*, as mutações internas das focas obedece a imperativos de sua própria sugestão, como se depreende das palavras do narrador, referindo-se a Marcos e Helena (BIOY CASARES, 1990, p. 108): “Ustedes están convertidos en sirvientes de las focas [...]”; e, mais adiante, nas linhas finais (BIOY CASARES, 1990, p. 110): “Mientras durara el efecto de la anestesia redactaría este informe. Lo escribí con extraordinaria rapidez, como si me impulsara y me asistiera una *voluntad superior*”. [Grifos meus].

Por sua vez, em “El ídolo”, desde o parágrafo de abertura, igualmente nos deparamos com outro narrador-escritor (BIOY CASARES, 1990, pp. 111-112): “Mi tarea, más personal, sólo consiste en redactar una historia; pero esa historia es para mí y ¿quién sabe? para algunos de mis lectores, de la mayor importancia.”. Neste conto, o narrador, um decorador que reside em Buenos Aires, após a compra da estátua de um cão num castelo europeu – supostamente um ídolo celta –, transforma-se em vítima futura de uma divindade maligna. Há uma articulação entre o período em que sonha e o em que está desperto, na qual os acontecimentos oníricos sugestivamente invadem o plano da vigília: o protagonista padece sonhos curiosamente retomados e progressivos, nos quais se encontra na câmara onde encontrara a estátua, ao mesmo tempo em que recorda a possibilidade de perder a visão – como ocorrera a Garmendia, outra personagem da narrativa que também tivera contato com o ídolo:

[1] Soñé que merodeaba por el oscuro jardín de la esquina de Coronel Díaz [...]. [2] A la noche soñé con Geneviève [...]. Avancé, trémulo de alivio y de gratitud, por un corredor estrecho y oscuro, en cuyo fondo se divisaba un oblicuo rayo de luz. [3] Anoche, con inaudito candor, volví a dormirme. Como era inevitable, me encontré de nuevo en el corredor estrecho y oscuro, no lejos de la cámara en que se veía el oblicuo rayo de luz. [4] Recordé los sueños y quizá me dormí. Yo estaba en el estrecho y oscuro corredor. Di un paso. Cuando iba a entrar en la cámara, hice un aterrado movimiento (como si toda mi conciencia no se hubiera hundido en el sueño; como si yo me encaramara, en un último esfuerzo de naufrago, a la parte del bote que no estaba sumergida): desperté. [...] No hay tal historia. Dormiré sin temores. Geneviève no me cegará. Geneviève no me robará el alma. (BIOY CASARES, 1990, pp. 132, 136, 140)

Por último, em “El otro laberinto” – narrativa que convoca dois narradores, apoiados em dois níveis tipográficos, um em terceira pessoa, o outro em primeira – Anthal Horvath é um escritor de romances policiais (BIOY CASARES, 1990, p. 189): “István cree que esa historia es una apasionante novela policial y no comprende por qué no la aprovecho. No conoce las reglas del género [...]”. O conto postula a anulação da sucessividade do tempo – do século XX István Banyay regressará ao XVII para evitar uma perseguição política. Assim, Banyay se converte num *time traveller*, porém distintamente do Viajante no Tempo de Wells, que, com sua máquina viajara para o futuro. Aqui Bioy Casares explora, ante a possibilidade de tempos coexistentes – como também experimentará os espaços –, o transcurso entre uns e outros.

No que tange à trama de “La trama celeste”, o capitão Morris solicita ao doutor Servian, velho conhecido seu, que lhe visite porque se encontra detido no Hospital Militar. Quando o encontra, Morris agradece pelo envio de certos livros que o amigo nunca lhe houvera enviado. O capitão era piloto de testes do exército argentino e, certa vez, ao realizar “un nuevo esquema de prueba”, experimentou sensações estranhas durante o voo, aterrissando em seguida com grande dificuldade. Após perder os sentidos, acordara no Hospital Militar, onde, unanimemente, todos afirmaram não o conhecer. E mais: conjecturaram ser ele um espião do exército uruguaio. Numa certa noite, munido do referido anel, Morris consegue sair, mas encontra uma Buenos Aires diferente ao constatar que muitas das ruas haviam desaparecido. Inclusive sua própria casa está habitada por outra pessoa. Posteriormente lhe permitem realizar de novo os testes que havia feito no dia do acidente: Morris experimenta outra vez estranhas sensações e aterrissa como pode. Perde o conhecimento e volta a si no Hospital Militar. Submetido a novo interrogatório, acerca dos livros enviados por Servian, afirmam que para ali nunca lhe fora enviado nada. Entretanto, as amizades e as ruas conhecidas voltam a existir, e sua casa já não está habitada por desconhecidos. Em diálogo com o doutor, o capitão se refere aos livros de Louis Auguste Blanqui, que Servian não conhece. Depois que Morris completa seu relato, seu amigo lê as obras de Blanqui e elabora uma hipótese explicativa: 1) Morris caiu com seu avião em *outra* Buenos Aires, em um mundo semelhante mas não idêntico a este; 2) nesse mundo nunca existiu o país de Gales, por isso a ausência de ruas e nomes com essa origem; 3) Cartago não desapareceu como em nosso mundo: isso explica que o anel contenha o símbolo de um cavalo, antiga divindade púnica; 4) existe outro Servian nesse mundo, que conhece as obras de Blanqui e as enviou a Morris; 5)

Morris foi a outro mundo e regressou a este: o esquema de testes equivale a um *pase mágico* (BIOY CASARES, 1990, pp. 177-179).

No término do manuscrito, Servian propõe a Morris que repita a experiência, ou seja, que efetue de novo o *pase*. Desta feita ele o acompanhará. Ao retomar a narrativa, o narrador postula ser inadmissível que se repita a *casualidade*, i.e., que Morris caia de novo na mesma Buenos Aires, e que o capitão que regressou já não era mais o primeiro: “nuestro” Morris deve estar no Brasil, vinculado a contrabandistas. E conclui: 1) em vários mundos quase iguais, vários capitães Morris saíram um dia para testar aeroplanos; 2) um – o do “nuestro” mundo – fugiu para o Brasil; 3) o outro – em outra Buenos Aires – efetuou os *pases* e caiu noutro mundo onde não existia Gales, porém Cartago; 4) este, depois de novos *pases*, cai em “nuestro” Buenos Aires, mas já não se trata do Morris assinalado em 2 (BIOY CASARES, 1990, pp. 182-183).

Apesar do início do relato sinalizar para marcadores temporais imprecisos – “un 20 de diciembre” e “en esos días” –, o fragmento que funciona como abertura do texto é abundante em dados concretos: a cidade de Buenos Aires, a alusão à notícias jornalísticas, a indicação de um autor (C. A. S.) e a descrição minuciosa do anel. Entretanto, no que tange a este último, se configura como indício de que o conteúdo narrado se apartará do cotidiano. O manuscrito de Servian – em seu primeiro parágrafo – ao mesmo tempo em que reinstaura a imprecisão, nas referências sobre lendas celtas e acontecimentos extraordinários, evoca e antecipa os fenômenos insólitos que pretende narrar (BIOY CASARES, 1990, p. 144): 1) “del viaje de un héroe a un país que está del otro lado de una fuente”; 2) “una infranqueable prisión hecha de ramas tiernas”; 3) “un anillo que vuelve invisible a quien lo lleva”; 4) “una nube mágica”; 5) “una joven llorando en el remoto fondo de un espejo que está en la mano del caballero destinado a salvarla”; 6) “la busca, interminable y sin esperanza, de la tumba del rey Arturo”. I.e., a viagem de Morris a um mundo imediato, porém distinto, sem que haja solução de continuidade entre eles. Em seguida, o narrador de “Las aventuras del capitán Morris” acrescenta:

También podría empezar con la noticia, que oí con asombro y con indiferencia, de que el tribunal militar acusaba de traición al capitán Morris. O con la negación de la Astronomía. O con una teoría de esos movimientos, llamados pases, que se emplean para que aparezcan o desaparezcan los espíritus. (BIOY CASARES, 1990, p. 145).⁸⁵

⁸⁵ Há, evidentemente, no que tange ao uso do vocábulo “pases”, um significado diverso dos passes mesméricos, utilizados por magnetizadores, ou seja, movimentos rítmicos efetuados com as mãos para produzir curas ou provocar a hipnose.

Com efeito, o conto está habilmente construído com o (entre)cruzamento de fatores cotidianos e estranhos: uma atmosfera de prodígio – criada nos parágrafos iniciais – se insinua e persiste até o desenlace, ladeada por dados assaz concretos: referências a conhecidas ruas da capital argentina (calle Rivadavia, calle Rochadale, calle Australia, calle Corrientes, Pasaje Owen), lugares (a base aérea de El Palomar, o Parque Pereyra e o Club Atlético Vélez Sarsfield) e usos linguísticos típicos dos habitantes da Buenos Aires do autor. Dessa forma, a tranquilidade doméstica dos personagens se esfuma quando ocorre a irrupção do extraordinário: Morris, que vem de um mundo paralelo, com sua presença alterará a ordem cósmica reconhecida como natural. O “mapa” de sua aventura é conferido, durante o relato, pela obra de Louis Auguste Blanqui, mencionada inicialmente. Neste sentido, Servian assevera:

El “misterio” de la carta me incitó a leer las obras de Blanqui. [...] En la página 281 de mi edición no hay ninguna poesía. Aunque no he leído íntegramente la obra, creo que el escrito indicado es *L'Éternité par les Astres*, un poema en prosa. En mi edición comienza en la página 307, del segundo tomo. En ese poema o ensayo encontré la explicación de la aventura de Morris. (BIOY CASARES, 1990, pp. 174-175).

Conforme reza o texto, tais são as palavras que compõem parte do fragmento atribuído a Blanqui:

Habrà infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados, infinitos mundos diferentes. Lo que ahora escribo en este fuerte del Toro, lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, en una mesa, en un papel, en un calabozo, enteramente parecidos. En infinitos mundos mi situación será la misma, pero tal vez haya variaciones en la causa de mi encierro o en la elocuencia o el tono de mis páginas. (BIOY CASARES, 1990, p. 177).

Não obstante a aparência prodigiosa dos acontecimentos narrados, a trama se apresenta como um elogio da coerência e da precisão no encadeamento dos detalhes. Depreende-se, ainda, de sua leitura, a efemeridade da existência humana ante um universo de proporções desconhecidas e de possibilidades infinitas, que, a qualquer instante, pode ser assolada por fenômenos ignorados, alterando as configurações do real. A propósito, não há muitos anos, a Física se aproximaria daquelas palavras de Blanqui insertas no conto – salvo a remota possibilidade de transmutações. Neste sentido – e a modo de feliz contribuição – são contundentes as palavras do físico japonês Michio Kaku, das quais são de igual opinião outros físicos, como o Prêmio Nobel Steven Weinber:

El truco es que no podemos interaccionar con ellos [esses outros universos], porque están en decoherencia con nosotros. [...] en nuestro universo estamos “sintonizados” en una frecuencia que corresponde a la realidad física. Pero hay un infinito número de realidades paralelas que coexisten con nosotros en la misma habitación, aunque no podamos “sintonizarlas”. Aunque estos mundos son muy parecidos, cada uno tiene una energía diferente. Y como cada mundo consiste en billones de billones de átomos, esto significa que la diferencia de energía puede ser muy grande. Como la frecuencia de estas ondas es proporcional a su energía (según la ley de Plank), esto significa que las ondas de cada mundo vibran a frecuencias diferentes y no pueden interaccionar entre ellas. (KAKU apud ROAS, 2011, p. 23).

Análogas ao argumento exposto pelo comunista francês, algumas linhas do texto de Kaku parecem parafraseá-lo: “Habrá infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados [...]”/ “[...] hay un infinito número de realidades paralelas [...] estos mundos son muy parecidos [...]”. Afortunadamente, os deslocamentos de Morris confirmariam as ousadas assertivas de Blanqui, não as do físico japonês: para nossa sorte, comentaria David Roas (2011, p. 23), ainda está nas mãos da literatura fantástica e da ficção científica cruzar esses limites infranqueáveis que nos aportam a outros mundos possíveis.

Na ficção de Bioy Casares, a literatura fantástica, longe de recorrer a fatigados itinerários, aponta-lhe novo rumo, i.e., na composição de seus textos, após uma sucessão de eventos misteriosos – de ordem supostamente sobrenatural – as narrativas bordeiam uma *explicação*, sem, contudo, anular a fantasticidade que as caracterizam. Ou seja, distintamente do que postulava Todorov em seu comentado ensaio (2008, p. 31), para quem a narrativa fantástica deveria preservar-se de toda possibilidade formal de uma explicação dos fenômenos, as tramas de Bioy, deliberadamente fantásticas, enveredam por situações que implicam argumentos razoados⁸⁶. Assim, tanto em *La invención de Morel* como nos contos de *La trama celeste*, os personagens, expostos a conjunturas inusitadas, convivem com discursos elucidativos. Não obstante, ao recorrer a um expediente tecnológico, a presença de um cientista que inventa uma máquina espantosa, tampouco suscitará os deslocamentos próprios da ficção científica⁸⁷: o desenvolvimento da tecnologia favoreceu, na gênese dessa obra, novas formas de tensão entre realidade e irreabilidade. Logo, ao mesmo tempo em que as

⁸⁶ No que tange aos teóricos que precederam o contributo todoroviano, o fantástico também supõe a irrupção de seres ou acontecimentos inexplicáveis, sobrenaturais: distinguindo-se de Castex, que apenas reconhece a modalidade fantástica pela intromissão do *mistério* na ordem do real, Vax e Caillois aludem à presença do *insólito*.

⁸⁷ No romance de Wells, *The time machine* [A máquina do tempo] (1895), um cientista inglês – o Viajante no Tempo, como é chamado – concebe uma máquina capaz de transportá-lo a um futuro distante: afastando-se do século XIX, aportará no ano 802.701 d.C., em conjunturas assustadoramente modificadas. As narrativas deste modo literário, ao intensificar as possibilidades científicas, se caracterizam principalmente por abandonar as situações cotidianas, projetando suas aventuras num tempo remoto, em geral no futuro.

páginas do texto moreliano dirimem as dúvidas do protagonista, que, em seu diário chegara a referir-se a acontecimentos “inverosímiles”, sem “explicación”⁸⁸, impõe, ao enunciar sua verdadeira causa, uma solução fantástica, ou seja, a produção artificial da imortalidade a partir de um dispositivo duplicador e a possibilidade de confluência de duas dimensões presentes, o real e o simulacro. Ademais, os detalhes prescindem de toda gratuidade: pode-se afirmar que tudo está minuciosamente submetido à determinação de um crivo, ou seja, ao que no ensaio “El arte narrativo y la magia” veio a chamar-se de *proyección ulterior*. Sob um princípio de encadeação, a *diégesis* fantástica bioycasareana convoca, igualmente, outra disposição de leitura. Ou seja, aclimatado ao fantástico oitocentista – salvo a ficção kafkiana, nas primeiras décadas do século XX –, o leitor de Bioy Casares depara-se com novas formas de representação para essa modalidade narrativa, as quais não recorrem nem à ornamentação gótica com seus vampiros e fantasmas, nem a eventos sobrenaturais; senão que, a partir de tramas rigorosas, diversamente fundam a literatura fantástica numa imaginação que não prescinde da razão, seja através da imortalidade submetida à repetição dos mesmos atos ou à invenção de um maquinismo, seja a qualquer das possibilidades concebidas nas demais narrativas.

⁸⁸ Abumado pelo comportamento singular do grupo instalado na ilha, escreveria: “Lo que sucede no tiene explicación. [...] Contaré fielmente los hechos que he presenciado entre ayer a la tarde y la mañana de hoy, hechos inverosímiles [...]” (BIOY CASARES, 1999, pp. 131 e 145).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Me apresuro a declarar que no creo en magos, con o sin bonete, pero sí en la magia del mundo. La encontramos a cada paso: al abrir una puerta o en medio de la noche, cuando salimos de un sueño para entrar, despiertos, en otro.”**

Bioy casares

Se a ficcionalidade, como disposição antropológica, nasce da necessidade que o homem tem de se mostrar a si mesmo (BASTOS, 2013, p. 11), não parece incorreto inferir-se que a ficção fantástica, tal como postulado nos capítulos precedentes, introduz-nos pelos meandros mais obscuros e inquietantes: as possibilidades que estão para além da estrutura limitadora do humano e do real. O fantástico, portanto – enquanto fenômeno estético e categoria literária –, constitui a narração daquilo que não poderia ter acontecido; i.e., o que não poderia suceder nem existir segundo as convenções que configuram os paradigmas vigentes em nosso mundo. Conforme tais paradigmas, não é possível que algumas pessoas simplesmente apareçam ou desapareçam em um ambiente completamente fechado, sem fazer uso de portas ou janelas; que um indivíduo, após acordar de mais uma noite de sono, esteja inteiramente metamorfoseado num inseto; que objetos de um mundo fictício invadam, de maneira abrupta, o nosso; que um ser humano possa, repetindo os mesmos atos diariamente, anular o passo do tempo; ou que, aplicando dados movimentos a um avião, um piloto possa aterrissar num mundo paralelo, análogo a este, porém outro; finalmente, que um indivíduo, entre tantos de uma metrópole contemporânea, em determinados momentos de sua vida, ao sentir cócegas na garganta, vomite tacitamente pequenos coelhos – em meio a outras situações perturbadoras que assolam este recôndito rincão da literatura. Dessa maneira, ao suscitar uma relação eminentemente conflitiva, tal modo literário se funda na representação de um mundo cujo referente seja o do próprio leitor – entre outras, esta constitui uma relevante característica diferenciadora, frente às modalidades narrativas circunvizinhas. Daí que, desde suas origens, ainda no século XVIII, até as produções atuais, o fantástico tem apresentado distintas configurações. A eclosão do fantástico, durante o *Settecento*, vinculada no conflito entre o racional e o irracional, parece de alguma forma, suprir o rechaço de valores caros ao medievo,

* BIOY CASARES, A. *Páginas de Adolfo Bioy Casares*: seleccionadas por el autor. Buenos Aires: Editorial Celta, 1985. “Un viaje o el mago inmortal”. pp. 106-112.

no âmbito de uma sociedade edificada cada vez mais nos pilares da ciência e da razão. Ou seja, se, ao longo do tempo, alguns códigos culturais sofrem modificações, também as possibilidades do fantástico podem se transformar, inscrevendo-o sob novas formas, tal como sucede – entre outros casos⁸⁹ – com a obra do escritor Adolfo Bioy Casares.

No que tange a *La invención de Morel* e aos contos que compõem *La trama celeste*, todos admitem, sabe-se já, a instauração de algum acontecimento capaz de transtornar a realidade circundante, entretanto, seguramente não para amedrontar o leitor ou introduzir-lhe terrores imaginários, como asseverara Vax (1972, p. 9), nem tampouco Bioy recorreria – tal como insiste o mesmo teórico em tom de condição *sine qua non* (p. 14) – a elementos do sobrenatural. Acerca da proposta de Caillois, embora em grande medida próxima da de seu contemporâneo no que concerne à identificação do fantástico com a presença do medo (CAILLOIS, 1967, p. 7), caracterizara este modo literário pela possibilidade de uma irrupção insólita no seio do real, de um escândalo para a razão (VAX, 1970, p. 8). Ou seja, ao separá-lo do maravilhoso, localiza-o no embate com a ordem racional. Não obstante, precisamente pela recusa a tais artifícios, as narrativas bioycasareanas, em meio a situações deveras misteriosas e inquietantes localizadas em nosso mundo, se fundam na ficcionalização de hipóteses científicas ou filosóficas, apresentando, por parte de algum personagem vinculado direta ou indiretamente à trama, apelos elucidativos – sem, contudo, anular a fantasticidade inerente ao texto. Nesse sentido é que Borges (1999, p. 91), em 1940, refere-se ao texto prologado como obra de *imaginación razonada*: em última instância, o fantástico, mais que radicar-se numa antinomia – em oposição ao triunfo das Luzes –, assume novos formatos, fundados em argumentos que, longe de exclusivamente denegar um mundo pautado pela razão, parecem recorrer a ela para expor a precariedade desse mesmo mundo. I.e., as inquietações e perplexidades intelectuais advindas, mais que uma forma de exceção dentro do funcionamento do mundo, questionam todo o conjunto de nossos parâmetros de representação da realidade – expandindo o espaço das incertezas, também elas já presentes nos próprios paradigmas explicativos.

A hipótese todoroviana da *hesitação*, limitada a alguns textos oitocentistas – cujo vigor logo sucumbiria aos primeiros impactos kafkianos –, tampouco resistiria à ficção de Bioy. Todorov, mais interessado em recusar a utilização de dicotomias para explicar o fantástico, optara por uma perspectiva triádica: ao situá-lo entre o estranho e o maravilhoso,

⁸⁹ Não se devem descurar os exemplos de Borges e Silvina Ocampo, seus contemporâneos; de Kafka, que o antecede; bem como de Cortázar e outros autores que inevitavelmente o sucederam.

convoca o leitor – primeiro enquanto entidade implícita no próprio texto, depois empírico – como catalisador da hesitação. Ou seja, para este teórico, a existência do fantástico se radicaria na permanência da dúvida, enquanto a possibilidade de qualquer explicação o afastaria para territórios vizinhos. Sem embargo, Bioy logra, na construção de suas obras, engendrar o fantástico por um sendeiro diametralmente oposto: como elemento formal presente nas obras em análise, as narrativas bordeiam explicações, sem desfazer a permanência conflitiva tão característica à esta modalidade literária. O discurso moreliano, intercalado no diário do prófugo, apesar de elucidar o funcionamento de sua máquina e o insólito comportamento dos veraneantes na ilha, não anula o conflito estabelecido entre duas ordens de existência, i.e., a do narrador – um homem desconstruído nas galerias da culpa e da solidão – e a concepção de uma imortalidade artificial – manifesta no aparecimento tridimensional de pessoas há muito extintas: malgrado estarem em planos existenciais diversos, de alguma forma comungam do mesmo espaço. Em “La trama celeste”, no informe escrito por Servian, as aventuras vivenciadas pelo capitão Morris encontram mais de uma hipótese explicativa; entretanto, nenhuma delas invalida o elemento fantástico, ou seja, a possibilidade de viajar a universos paralelos.

Em todo caso, a seu modo, como é óbvio, essas narrativas, ainda que prescindam de alguns elementos de poéticas anteriores, não podem prescindir de seu anelo fundamental: suscitar no receptor algum desconcerto ou inquietude metafísica. Conforme assevera o teórico espanhol Herrero Cecilia (2000, pp. 145-238), mediante determinada organização formal, os textos fantásticos, lançados à recepção, supõem um desafio intelectual para o próprio leitor: trata-se, mediante determinadas formas de representação, de pôr em tela de juízo o modelo explicativo que o ampara neste mesmo mundo em que cotidianamente se move. A esse respeito, David Roas (2001, pp. 7-44; 2011) e Muñoz Rengel (2009, pp. 5-20) também estão de acordo, i.e., que o texto fantástico – até mais que outros modos – necessita remeter-se sempre ao real, não, porém, reproduzindo-o, nem reduzindo-se a mera relação dicotômica. Para os referidos teóricos espanhóis, se a literatura fantástica já não pode ser pensada a partir de categorias de análise como a *hésitation* todoroviana, tampouco poderia limitar-se a uma simples antinomia com o mundo conhecido. Por outro lado, visto por um viés menos restritivo e cômodo a prévios exemplos ficcionais, tal modo literário configura-se, necessariamente, pelo lastro específico que mantém com a realidade, ao mesmo tempo em que se afirma apartando-se de outras fronteiras narrativas. Contudo, para distinguir-se das demais ficções, que obviamente se fundam nos atos de fingir (ISER, 1983, pp. 384-416), o criador de

obras fantásticas – um sujeito marcado por seu tempo e pelo espaço que lhe circunda a existência –, ao proceder à seleção e combinação, necessita, inevitavelmente, acorrer à representação dos paradigmas válidos para a sociedade em que habita. Portanto, limitado a determinadas facetas do real, suas narrativas, no ato de desnudar a ficcionalidade, investem precisamente na ruptura daquelas convenções. Por isso mesmo, o fantástico, longe de poder ser concebido como uma categoria estanque está sujeito a modificações que enriquecem suas formas de expressão, tanto quanto ampliam nosso imaginário e nossas experiências com a realidade.

Nesse sentido, para além das questões de ordem estética, o fantástico se caracteriza ainda por sua índole especulativa, sem, entretanto pretender explicar ou justificar o universo. Ao contrário, distanciando-se da operacionalidade dos mitos e teogonias, que em grande medida respondem a imperativos explicativos e/ou morais, a literatura fantástica carece de toda finalidade didática ou explicativa. Em essência, ao alargar a esfera do imaginário, volta-se de encontro aos paradigmas vigentes para, justamente, questionar seus limites e, mesmo, suas possibilidades. Em Bioy, a recorrência a certas teorias científicas (a relatividade e a quarta dimensão, as teorias de Francis Galton ou de J. W. Dunne sobre a simultaneidade do tempo) ou filosóficas (Hume, Berkeley ou Blanqui)⁹⁰ suscita construções estéticas peculiares, cujo funcionamento, no que tange à literatura fantástica, instaura novas possibilidades de representar situações inquietantes: a partir de estruturas narrativas de invejável coerência e rigorosamente ordenadas, aproximando-se por vezes da ficção policial, seus textos anunciam o aparecimento de fraturas nas membranas do cotidiano, quiçá para aventurar hipóteses ou, até, para compartilhar com outros as vertigens de nossa perplexidade – como ele mesmo alguma vez afirmara (BIOY CASARES, 1991, p. 65).

⁹⁰ Em “Libros y amistad”, o escritor anotaria, entre outras circunstâncias, algumas de suas conversações com Borges: “Tardes y noches hemos conversado de [...] Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo [...]”. (1988, p. 579).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. TEXTOS DE ADOLFO BIOY CASARES

BIOY CASARES, Adolfo. Auto-cronología de Adolfo Bioy Casares. In: LEVINE, Suzanne. Jill. *Guía de Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos, 1982.

_____. *La invención y la trama*: una antología. Selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Rivière. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. Cronología de Adolfo Bioy Casares. In: CURIA, Beatriz. *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1986, II. pp. 147-158.

_____. *Borges*. 1ª ed. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.

_____. Literatura y vida. In: MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. p. 39.

_____. La literatura fantástica. In: MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. pp. 65-67.

_____. Nacimiento y desarrollo del género policial. In: MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. pp. 189-191.

_____. El doctor Preetorius. In: MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. pp. 225-226.

_____. Mi padre. In: MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. pp. 234-237.

_____ & BORGES, Jorge. Luis. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1995.

_____. Prólogo. In: _____. BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. (Orgs.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 2008.

_____. *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

_____. *La invención de Morel. El gran Serafín*. Edición de Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. *La trama celeste*. Edición de Pedro Luis Barcia. Madrid: Editorial Castalia, 1990. Colección Clásicos Castalia, vol. 184.

_____. Sobre la fotografía. In: MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. pp. 230-231.

_____. *Obra completa I: 1940-1958*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Emecé, 2012.

_____. *Obra completa II: 1959-1971*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Emecé, 2013.

B. ENTREVISTAS COM ADOLFO BIOY CASARES

CROSS, Esther & DELLA PAOLERA, Félix. (eds.). *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.

LÓPEZ, Sergio. *Palabra de Bioy: conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

C. TEXTOS SOBRE ADOLFO BIOY CASARES

BARCIA, Pedro Luis. Introducción biográfica y crítica. In: BIOY CASARES, Adolfo. *La trama celeste*. Edición de Pedro Luis Barcia. Madrid: Editorial Castalia, 1990.

BARRERA, Trinidad. Introducción. In: BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel. El gran Serafín*. Edición crítica de Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 1999.

BARNATAN, Marcos-Ricardo. La invención de Bioy Casares. In: _____. *Borges: biografía total*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.

BEHAR, Lisa Block de. Nuevas versiones de un pacto fáustico. In: TORO, Alfonso de; REGAZZONI, Susanna. (Org.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra. Literatura-Ensayo-Filosofía-Teoría de la Cultura-Crítica Literaria*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002. pp. 23-39.

CAVALLARO, Diana. *Adolfo Bioy Casares: la trama perfecta*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.

COALLA, Francisca Suárez. *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

- CORDIVIOLA, Alfredo Adolfo. Bioy Casares o la imaginación razonada. In: *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. IX. Brasília: Embajada de España en Brasil y Consejería de Educación y Ciencia, 1999. pp. 129-136.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. *Adolfo Bioy Casares: una poética de la invención*. 2012. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/adolfo-bioy-casares--una-poetica-de-la-invencion/html/7d8c4bce-0bfb-4342-952f-8e58360778ba_3.html>. Acesso em: 12 out. 2013.
- DOMÍNGUEZ, Marta Susana. *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. 1ª ed. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Edions, 2010.
- IGLESIAS, Jovita & ARIAS, Silvia Renée. *Los Bioy*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- KING, John. *SUR: estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- LAGUNAS, Alberto. Estudio preliminar. In: BIOY CASARES, Adolfo. *Páginas de Adolfo Bioy Casares: seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1985. pp. 11-39.
- LEVINE, Suzanne Jill. *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- MAC ADAM, Alfred. Borges y Bioy: *La invención de Morel*. In: TORO, Alfonso de; REGAZZONI, Susanna. (Org.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra*. Literatura-Ensayo-Filosofía-Teoría de la Cultura-Crítica Literaria. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002. pp. 111-121.
- MARTINO, Daniel. Prólogo. In: _____. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. pp. 11-14.
- _____. Prólogo. In: BIOY CASARES, Adolfo. *Descanso de caminantes: diarios íntimos*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- _____. *Biografía de Adolfo Bioy Casares*. 2007. Disponível em: <http://www.borgesdebioycasares.com.ar/images/02_bioy.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2013.
- _____. Notas a los textos. In: BIOY CASARES, Adolfo. *Obra completa I: 1940-1958*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Emecé, 2012. pp. 679-767.
- PELLISA, Teresa López. *Antes muerta que sencilla: el artefacto femenino en Adolfo Bioy Casares*. In: MORÓN ESPINOSA, A. C.; RUÍZ MARTÍNEZ, J. M. *Teoría hablamos de Literatura*. Granada: Editorial Dauro, 2006. p. 97-103.
- _____. Virtualidades distópicas en la ficción analógica: *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. 2012. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/100829321/Virtualidades-distopicas-Teresa-Lopez-Pellisa-Revista-Iberoamericana>>. Acesso em: 10 out. 2013.

_____. *El digitalismo en la Invención de Morel*, 2008. Disponível em: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8864/digitalismo_lopez_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 out. 2013.

SABATO, Ernesto. Eternorretornógrafo. In: _____. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. pp. 46-48.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. Mundos posibles e imposibles. Lo fantástico: crisis de interpretación. 1995. Disponível em:

<<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7264/2/19951P25.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2013

SITMAN, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2003.

SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.

TORO, Alfonso de. Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel y Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual In: _____;

REGAZZONI, Susanna. (Org.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra*. Literatura-Ensayo-Filosofía-Teoría de la Cultura-Crítica Literaria. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002. pp. 135-155.

WILLIAMSON, Edwin. Borges contra Perón (1950-5). In: _____. *Borges: uma vida*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. A Revolução Libertadora (1955-9). In: _____. *Borges: uma vida*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

D. FICÇÃO

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

CHESTERTON, G. K. *A inocência do Padre Brown*. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET; v. 927).

DEFOE, Daniel. *A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe, de York, marujo*. Tradução de Sergio Flaksman; organização, introdução e notas John Richetti. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Tradução, prefácio e notas Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

_____. *A ilha do dr. Moreau*. Tradução, prefácio e notas Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

E. TEXTOS TEÓRICOS E CRÍTICOS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. pp. 265-282.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado*: R. L. Stevenson en la obra de Borges. Traducción de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.

BASTOS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. pp. 7-24.

BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse Université, 1974.

BOILEAU, Pierre & NARCEJAC, Thomas. *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós, 1968.

BORGES, Jorge Luis. El cuento policial. In: _____. *Borges oral*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.

_____. Introducción. In: COLLINS, William Wilkie. *La piedra lunar*. Traducción de Horacio Laurora. Buenos Aires: Hispamérica, 1985.

_____. Epílogo. In: _____. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979, p. 977.

_____. Borges y Emir. In: BEHAR, Lisa Block. de. *Diseminario*: la desconstrucción, otro descubrimiento de América. Montevideo: XYZ Editores. pp. 117-118.

_____. El arte narrativo y la magia. In: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Ficcionario*: antología de textos de Borges. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. pp. 49-55.

- _____. Prólogo. In: BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel. El gran Serafín*. Edición de Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 1999. pp. 89-91.
- _____. Prólogo. In: KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Traducción Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, 1943. pp. 7-12.
- BRACERAS, Elena.; LEYTOUR, Cristina & PITELLA, Susana. *El cuento policial argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.
- CASTRO, Andrea. *El encuentro imposible: la conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Tesis doctoral. Universidad Regia Gothoburgensis, 2001. Disponible em: <https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/15474/3/gupea_2077_15474_3.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2013.
- CAILLOIS, Roger. Prólogo. In: _____. (Org.). *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- _____. *Imágenes, imágenes: sobre los poderes de la imaginación*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: _____. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: *El reino de este mundo*. 4ª ed. Montevideo: ARCA, 1969.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CÓCARO, Nicolás. La corriente literaria fantástica en la Argentina. In: _____. (Org.). *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.
- DEL MONTE, Alberto. *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- DEUTSCH, David. *La estructura de la realidad*. Traducción de David Sempau. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- DOMÍNGUEZ, Marta Susana. *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. 1ª ed. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Edions, 2010.
- ERDAL JORDAN, Mary. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1998.
- FEINMANN, José Pablo. *Peronismo: filosofía política de una persistencia argentina*. Buenos Aires: Planeta, 2010. Tomo 1.
- _____. La razón iluminista y la revolución de Mayo. In: _____. *Filosofía y nación: estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

- FLESCA, Haydée. Estudio preliminar. In: _____. (Org.). *Antología de literatura fantástica argentina: narradores del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção Tópicos.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Volume 17. Edição standard brasileira. Comentário e notas de James Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HAHN, Oscar. Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano. In: _____. (Org.). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: estudio y textos*. México: Premia Editora de Libros, 1978.
- HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. pp. 384-416.
- JACKSON, Rosemary. Lo «oculto» en la cultura. In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. pp. 141-152.
- KAGARLITSKI, Yuli. *¿Qué es la ciencia ficción?* Barcelona: Guadarrama, 1974.
- KANT, Immanuel. Estética transcendental. In: _____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5ª ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. pp. 87-95.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LACLAU, Ernesto. La construcción del pueblo. In: _____. *La razón populista*. Traducción de Soledad Laclau. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. pp. 91-162.
- LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. A antiphysis em Jorge Luis Borges. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Prefácio à primeira edição de Benedito Nunes; colaboração especial de Flora Süssekind. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. pp. 237-266.
- _____. O questionamento das sombras: mimesis na modernidade. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Prefácio à primeira edição de Benedito Nunes; colaboração especial de Flora Süssekind. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. pp. 85-236.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola. Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina. 2008. Disponível em: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8663/radiografia_lopez_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=F9AA0A94D7A871A1EE76C4ECD0EA9BF9?sequence=1>. Acesso em: 02 abr. 2013
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- MIGNOLO, Walter. El misterio de la ficción fantástica y el realismo maravilloso. In: _____. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. pp. 113-152.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto. Prólogo. In: _____. (Org.). *Perturbaciones: antología del relato fantástico español actual*. España: Editorial Salto de Página, 2009.
- _____. La narrativa fantástica en el siglo XXI. 2010. Disponível em: <<http://www.juanjacintomunozrengel.com/Descargas/La%20narrativa%20fantastica%20en%20el%20siglo%20XXI%20-%20JJ%20Munoz%20Rengel.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2013.
- PALACIOS BERNAL, Concepción. *Los cuentos fantásticos de Maupassant*. Muria: EDITUM, 1986.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI editores, 1967.
- _____. La dialéctica de la soledad. In: _____. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. pp. 341-361.
- PEÑA, Milcíades. *Masas, caudillos y elites: la dependencia argentina de Yrigoyen a Perón*. Buenos Aires: Ediciones Ficha, 1971.
- REISZ, Susana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In: ROAS, David. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. pp. 193-221.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: _____. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

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

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 176. (Coleção debates).

_____. Horacio Quiroga en el Uruguay: una contribución bibliográfica. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, jul.-dic. 1957, XI, n. 3-4, pp. 392-394.

_____. Borges y la política. 1977. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3543/3718>>. Acesso em: 04 ago. 2013.

_____. *Ficcionario: antología de textos de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. Los colaboradores. In: _____. *Borges por él mismo*. 2ª ed. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1991. pp. 227-228.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Traducción castellana de María Pardode Santayana. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

SILVA BRITO, Mário da. Introdução. In: CORREIA DA SILVA, Fernando. (Org.) *Maravilhas da ficção científica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. Hacia la cronología de Horacio Quiroga. 1955. Disponível em: <http://bibliocodex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/TLC6A71S8Q5SD4ICYB3YEMDHR4IE5.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

VIÑAS, David. Cané: miedo y estilo. In: _____. *Literatura argentina y política: de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995. pp. 193-202.

WALSH, Rodolfo. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953, p. 7.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.