

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Faculdade de Letras

Letícia Fernandes Malloy Diniz

Cartografias do homem-ilha: uma leitura do insulamento
em contos de Adolfo Bioy Casares

Belo Horizonte
2017

Letícia Fernandes Malloy Diniz

**Cartografias do homem-ilha: uma leitura do insulamento
em contos de Adolfo Bioy Casares**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Belo Horizonte

2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B616.Yd-c Diniz, Letícia Fernandes Malloy.
Cartografias do homem-ilha [manuscrito] : uma leitura do
insulamento em contos de Adolfo Bioy Casares / Letícia
Fernandes Malloy Diniz. – 2017.
223 f., enc.

Orientadora: Haydée Ribeiro Coelho.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura
Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 212-223.

1. Bioy Casares, Adolfo, 1914-1999. – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Ilhas na literatura – Teses. 3. Tempo e espaço na
literatura – Teses. 4. Viagens na literatura – Teses. 5. Ficção
argentina – História e crítica – Teses. 6. Contos – História e crítica
– Teses. 7. Literatura comparada – Argentina e inglesa – Teses.
8. Literatura comparada – Inglesa e argentina – Teses. I. Coelho,
Haydée Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Ar863.42

AGRADEÇO

A minha mãe, conselheira e amorosa companheira de travessia.

Ao André, por dar brilho e norte a todas as horas.

À Odila, pela presença terna e pelo exemplo vigoroso.

À Lilian, pelas lições de perseverança e de refazimento em fé.

Ao Leandro, à Daniela, à Maria Clara e à Maria Thereza, pelo companheirismo e pelo tempo reservado ao brincar.

À Nina Rosa, pela constante expressão de fraternidade.

À professora Haydée Ribeiro Coelho, pela orientação atenta e dedicada durante a iniciação científica, o mestrado e o doutorado, e pela palavra amiga nos momentos de angústia.

Ao professor Néstor Ponce, pela gentil acolhida durante a realização de pesquisa na Université Rennes 2.

Às professoras Gláucia Renate Gonçalves e Elisa Maria Amorim Vieira, pela possibilidade de interlocução e pelas sugestões ofertadas durante o exame de qualificação.

Aos professores Anderson Bastos Martins e Maria Elisa Rodrigues Moreira, por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa de tese, e às professoras Myriam Ávila e Maria Clara Versiani Galery, por terem aceitado o convite para participação na qualidade de suplentes.

À professora Graciela Ravetti, pela avaliação cuidadosa de meu projeto definitivo de tese e pelas memoráveis lições em sala de aula e na coordenação do Pós-Lit.

Às professoras Marcela Croce, da Universidad de Buenos Aires, pela calorosa recepção na capital argentina, e Noemí Ulla, pela agradável conversa sobre a vida e a obra de Adolfo Bioy Casares.

À Leticia Magalhães Munaier Teixeira, à Leise Laura de Abreu e ao Norival Luiz Santos Júnior, servidores técnico-administrativos do Pós-Lit, pelas instruções atenciosas e seguras.

Aos amigos de Belo Horizonte, Rejane Protzner, Livia Valentim, Ana Karla Pimenta, Maria Gabriela Diniz, Henrique Perret, Filomena Camilo, Carla Barrio, Carine Marques, Flávia Almeida, Roberta Bandeira, Leandro Mattos, Vitor Cei, Herlany Siqueira, Daniel Carvalho, Rizzia Soares, Sarah Forte, João Botton e Henrique Gambi.

Aos amigos da França, Rita Godet, Cristian Godet, Nancy Froger, Chantal Caradec, Delphine Libert, Paulina Kulig, Erwan Miri, María Inés Langer e aos colegas do Centre Culturel Espagnol à Rennes.

Aos amigos de Caxias do Sul, Clarice Oliveira, João Claudio Arendt, Rosângela Longhi, Márcio Miranda Alves, Sibele Fonseca, Cristiano Pitt, Ingrid Baggio e Eduardo Ortiz.

À Fapemig, pela possibilidade de dedicação integral ao doutorado.

À Capes, pela inestimável experiência obtida durante o doutorado-sanduiche na França.

Mas tu, se bem entendi, vais à procura de uma [ilha] onde nunca ninguém tenha desembarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar, Se chegares, Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer que chegar, sempre se chega, Não serias quem és se não o soubesses já.

José Saramago, em O conto da ilha desconhecida

RESUMO

Este estudo possui o objetivo de proceder ao exame do insulamento em contos do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Para isso, levam-se em consideração as modulações com que o insulamento se apresenta em alguns dos contos publicados por Bioy entre 1948 e 1997. De início, o insulamento é objeto de atenção em virtude dos espaços narrativos insulares constantes dos enredos de *La invención de Morel* (1940) e *Plan de evasión* (1945), referidos pela crítica literária como “romances gêmeos”. Em seguida, reflete-se sobre as ampliações, ressonâncias e ressignificações do insulamento em contos casareanos e identifica-se que sua ocorrência ultrapassa o delineamento de espaços narrativos, despontando como parte da situação de escrita a que se dedicam determinados protagonistas ou como elemento que participa da caracterização de alguns personagens. Para subsidiar o exame do insulamento em situações de escrita e, em alguns casos, em experiências de leitura empreendidas no âmbito dos contos, recorre-se a ensaios de T. S. Eliot e Jorge Luis Borges concernentes à relação entre tradição literária e o texto que lhe sobrevém. O estudo também se propõe a refletir sobre os modos de composição do conto adotados por Adolfo Bioy Casares. Para isso, recorre-se às perspectivas de Edgar Allan Poe e Antón Tchekhov a respeito da escrita do conto. A dinâmica de elaboração dos contos casareanos, fundada precipuamente no trânsito entre diretrizes de composição propostas por Poe e Tchekhov, possibilitou a compreensão de que aqueles contos resultam de uma “poética portulana”, isto é, do constante deslocamento entre possibilidades estéticas distintas e da não eleição, por parte de Bioy, de um mestre em específico. Um aspecto perpassa o estudo: no exame do insulamento, procura-se refletir sobre interlocuções fomentadas por Bioy entre sua narrativa e textos literários advindos das literaturas de expressão inglesa. Tais textos, a exemplo de *Robinson Crusó* – expressamente citado por Bioy em um de seus contos –, apresentam ilhas em seus enredos e oferecem possibilidades de diálogo com modulações do insulamento dispostas na narrativa do escritor argentino.

Palavras-chave: Adolfo Bioy Casares. Conto. Ilhas. Insulamento. Tradição literária.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo proceder al análisis del insulamiento en los cuentos del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Para ello, se toman en consideración las modulaciones con las que el insulamiento se presenta en algunos de los cuentos publicados por Bioy entre 1948 y 1997. En principio, el insulamiento es objeto de atención en virtud de los espacios narrativos insulares que constan de los enredos de *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945), referidos por la crítica literaria como “novelas gemelas”. Luego, se reflexiona sobre las ampliaciones, resonancias y resignificaciones del insulamiento en cuentos casareanos y se identifica que su ocurrencia va más allá del delinear espacios narrativos, y que despunta como parte de la situación de escritura a la que determinados protagonistas se dedican o como un elemento que participa en la caracterización de algunos personajes. Para subsidiar el análisis del insulamiento en situaciones de escritura y, en algunos casos, en experiencias de lectura emprendidas en el ámbito de los cuentos, se recurre a textos de T. S. Eliot y Jorge Luis Borges, concernientes con la relación entre la tradición literaria y el texto que le sobreviene. El estudio también se propone reflexionar sobre los modos de composición de cuentos adoptados por Adolfo Bioy Casares. Para ello, se recurre a las perspectivas de Edgar Allan Poe y Antón Chéjov sobre la escritura del cuento. La dinámica de elaboración de los cuentos casareanos, fundada principalmente en el tránsito entre directrices de composición propuestas por Poe y Chéjov, hizo posible el entendimiento de que esos cuentos son el resultado de una “poética portulana”, es decir, del constante desplazamiento entre estéticas distintas y de la no elección, por parte de Bioy, de un maestro en particular. Un aspecto atraviesa el estudio: en el análisis del insulamiento se intenta reflexionar sobre las interlocuciones promovidas por Bioy entre su narrativa y textos literarios provenientes de las literaturas de expresión inglesa. Estos textos, como en el ejemplo de *Robinson Crusoe* – expresamente citado por Bioy en uno de sus cuentos –, presentan islas en sus enredos y dialogan con modulaciones del insulamiento dispuestas en la narrativa del escritor argentino.

Palabras clave: Adolfo Bioy Casares. Cuento. Islas. Insulamiento. Tradición literaria.

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims at undertaking an analysis of insularity in short stories published by the Argentinian writer Adolfo Bioy Casares (1914-1999). For such purpose, it takes into account the modulations whereby insularity is presented in some of the short stories published by Bioy between 1948 and 1997. Firstly, insularity is regarded as a subject matter due to the fact that islands are presented as narrative spaces in the plots of *La invención de Morel* (1940) and *Plan de evasión* (1945), which are acknowledged by literary critics as the “twin novels”. Secondly, the study reflects on the enlargements, resonances, and redefinitions of insularity in Bioy’s short stories and points out that insularity goes beyond the drawing of narrative spaces, emerging as part of the writing process to which certain protagonists are devoted or as an element that partakes in their characterizations. In order to support the analysis of insularity throughout the writing process and, in some cases, in reading experiences held within the short stories, it draws on essays by T. S. Eliot and Jorge Luis Borges that deal with the relation between literary tradition and the text that is subsequent to it. The research also aims at reflecting upon the forms of composition of the short story employed by Adolfo Bioy Casares. For that purpose, it draws on Edgar Allan Poe and Anton Chekhov’s perspective relating to the writing of the short story. The dynamics of composition of Bioy’s short stories, essentially based on the transit between Poe and Chekhov’s propositions concerning literary writing, allowed the understanding that those short stories derive from a “portulan poetics”, i.e., from a constant movement between different aesthetic possibilities and from the fact that Bioy does not elect a particular master to be followed. One aspect crosses over the study: throughout the analysis of insularity, it aims at reflecting on dialogues fostered by Bioy between his own narrative and texts that stem from literatures in English. Such texts, of which *Robinson Crusoe* stands as an example – and which is expressly mentioned by Bioy in one of his short stories –, present islands within their plots and offer possibilities of dialogue with modulations of insularity presented in the narrative of the Argentinian writer.

Keywords: Adolfo Bioy Casares. Short story. Islands. Insularity. Literary tradition.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. <i>¡Aclarar la situación!</i>: da formação do escritor a um viés de leitura de sua obra	19
1.1 Adolfo Bioy Casares e a construção de uma poética portulana do conto.....	19
1.2 De desequilíbrios na apreciação da obra	41
1.3 Ilha e insulamento: ampliações, ressonâncias e ressignificações	65
2. <i>Esa historia y algo más</i>: o insulamento em face da tradição na narrativa casareana	75
2.1 Texto novo e tradição: a escrita entre o monumento de Eliot e a biblioteca de Borges ...	75
2.2 Entre monumentos e bibliotecas: o insulamento nos romances gêmeos	89
2.3 Entre monumentos e bibliotecas: o insulamento em contos casareanos	103
3. <i>El mundo abundante</i> de Bioy: leituras, estratégias e expressões	133
3.1 Do que disse o Dr. Johnson: o escritor entre a “assimilação” e a “expressão”	133
3.2 Los usos de Bioy: as “leituras estratégicas” e os ingleses.....	150
3.3 Crer em mais de um mestre: uma matriz da poética portulana do conto	164
4. <i>No busco aventuras</i>: viagem e insulamento em contos casareanos	176
4.1 Um Sexta-Feira que se chamava Dos	176
4.2 Do vaguear de viajantes ineptos	191
Considerações finais	208
Referências	212

Introdução

Entre os anos de 2007 e 2010, participei, como estudante de graduação na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, do projeto de pesquisa intitulado *Interloquções latino-americanas e a construção de mapas: Suplemento Literário do Minas Gerais e a Biblioteca Ayacucho*. Coordenado pela professora Haydée Ribeiro Coelho e apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, o projeto contou com a colaboração de bolsistas de iniciação científica aos quais se atribuiu a responsabilidade pelo estudo de determinados números do *Suplemento*. À época, foi-me confiada a tarefa de mapear e examinar ensaios, resenhas e entrevistas que, tendo sido publicados no periódico nos anos de 1986 e 1987, tratassem de diálogos entre literatura e crítica brasileira e hispano-americana.

Os números do *Suplemento* publicados naquele biênio ofertaram gratas surpresas, dada a expressiva quantidade de textos voltados às interações latino-americanas nos âmbitos literário e crítico. Apresentando reflexões que iam das obras de Vicente Huidobro às de Ernesto Sábato e da escrita de Mempo Giardinelli à de Severo Sarduy, os exemplares do SLMG indicavam um olhar curioso e atento lançado pelo Brasil às literaturas dos países americanos de expressão espanhola. Aquele olhar parecia relacionar-se, em importante medida, ao momento de abertura democrática vivido pelo Brasil após 1985 e ao interesse quanto ao estabelecimento de diálogos culturais prejudicados, durante anos, pelas ditaduras militares deflagradas no continente.

Ao longo da pesquisa, analisaram-se dezenove ensaios, oito resenhas e seis entrevistas publicadas no SLMG em 1986 e 1987. A construção de eixos interpretativos capazes de orientar uma leitura crítica e sistematizada daquele conjunto de textos resultou de uma opção metodológica cujas raízes se assentam na Cartografia Histórica. Cunharam-se, no curso da pesquisa, os termos “mapas dialógicos” ou “mapas relacionais”, compreendendo-se que os números do periódico literário examinado poderiam ser lidos à maneira de antigas cartas náuticas. Isso se deve ao fato de que os trajetos passíveis de exploração no estudo, abertos pela crítica literária publicada no *Suplemento*, assemelham-se às rotas dos primeiros mapas portulanos (Fig. 1) – mapas de orientação náutica elaborados notadamente nos séculos XIII e XIV. Segundo observa a professora Margarita Zamora,

A expressão “carta-portulano” proveio da palavra *portolano* e refere manuais de direcções manuscritos, que geralmente se considera serem precursores dos *roteiros* portugueses de finais do século XV e do século

XVI (Cortesão, 1909). Estas cartas acompanhavam as indicações escritas que registavam os dados relativos a características costeiras, portos, ilhas, ventos, correntes, distâncias, etc., baseados no conhecimento prático adquirido através da navegação efectiva.¹



FIGURA 1. Mapa portulano elaborado por Caloiro et Oliva Placido (1646).

Fonte: página oficial da Fondazione Musei Civici Venezia

Deve-se observar que os mapas portulanos não possuíam por objetivo apresentar pontos fixos, mas sim linhas de rumo para o desbravador. Traçadas como teias de aranha, aquelas linhas partiam, em um só mapa, da representação de várias rosas-dos-ventos. Justamente por se tratarem de cartas de deslocamento, os mapas portulanos não possuíam uma versão acabada: eram elaborados e redesenhados à medida que se fizesse a união entre um ponto de partida e novos destinos. Assim também se configuraram os mapas dialógicos ou relacionais da pesquisa desenvolvida entre 2007 e 2010, que mostraram que as associações feitas pela crítica literária no período investigado se encontram repletas de possibilidades de geração e multiplicação de sentido, isto é, dão ensejo, continuamente, a novos esboços e associações entre texto literário e texto crítico e entre textos críticos.

Os resultados parciais da pesquisa de iniciação científica foram apresentados na “VIII Semana de Eventos da Faculdade de Letras – SEVFALE (2008), na “XVII Semana de Iniciação Científica”, promovida pela Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG (2008) e na “XVIII Semana de Iniciação Científica”, promovida pela Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG (2009),

¹ ZAMORA. Para uma Cartografia das Descobertas: Mapa/Viagem/Texto, p. 129, grifo original.

tendo recebido as seguintes distinções: (i) Relevância acadêmica de pesquisa na “XVII Semana de Iniciação Científica” (Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG, 2008); (ii) Menção honrosa por Destaque na “XVII Semana de Iniciação Científica” (Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG, 2008); e (iii) Menção honrosa por relevância acadêmica de pesquisa na “XVIII Semana de Iniciação Científica” (Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG, 2009).

Dentre os textos do *Suplemento* estudados sob a orientação da professora Haydée Ribeiro Coelho, encontrava-se “*A invenção de Morel: nova visão do universo*”. Trata-se de resenha elaborada por Bella Josef e publicada no periódico em março de 1987. Nela são feitos comentários sobre uma nova tradução, para o português, de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Embora não informe quem seria o tradutor e qual seria a editora responsável pelo volume analisado, Josef louva a iniciativa de apresentação do texto ao público brasileiro: “Finalmente o romance de Adolfo Bioy Casares recupera seu nome: *A invenção de Morel* (1940): na primeira edição em Português [*sic*], nos idos de 1974, foi traduzido como *A máquina fantástica*.”²

La invención de Morel não padeceu de restrições à circulação no período da ditadura militar brasileira, ainda que, em seu enredo, seja possível demarcar uma relação de causalidade entre a perseguição do Estado, representada por uma sentença de morte prolatada pela justiça venezuelana, e as agruras experimentadas pelo protagonista. O romance não foi contemplado com significativa recepção no país na década de 1970. Por isso, a resenha de Bella Josef apontava não apenas para certa iniciativa de tradução; indicava, também, a pertinência de um olhar mais detido à narrativa do escritor argentino, não largamente conhecida no Brasil. Não obstante a ênfase positiva conferida por Bella Josef à literatura de Adolfo Bioy Casares, minha atenção se voltou, em um primeiro momento da pesquisa, a textos críticos publicados no *Suplemento* cujos temas, antes do ano de 1985, estiveram passíveis de cerceamento no Brasil. Cita-se, a título exemplificativo, o ensaio “Literatura venezuelana, hoje”, de Ronaldo Fernandes. Neste ensaio, publicado no SLMG em 1986, realizam-se ponderações sobre experiências de autoritarismo político por meio do exame de obras como *La tienda de muñecos* (1927) e *La tuna de oro* (1951), do venezuelano Júlio Garmendía.³

Em fase posterior da pesquisa, por outro lado, atentei ao fato de que a obra de Adolfo Bioy Casares, anunciada em 1987 por Bella Josef como merecedora de atenção, seguia ainda nos anos 2000 não amplamente conhecida pelo leitor brasileiro. Meu interesse

² JOSEF. *A invenção de Morel: nova visão do universo*, p. 10.

³ FERNANDES. *Literatura venezuelana, hoje*, p. 5.

pela narrativa casareana foi acentuado por determinada afirmação de Otto Maria Carpeaux, que, no ano de 1966, em ensaio publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, afirmou não haver no Brasil obra similar à de Adolfo Bioy Casares. De acordo com Carpeaux, as particularidades do trabalho de Bioy justificam sua tradução e sua divulgação ao público brasileiro.⁴

A ênfase conferida por Josef e a observação registrada por Carpeaux motivaram uma leitura mais demorada dos textos do escritor argentino e de parte de sua fortuna crítica. O esforço de análise iniciado durante o curso de graduação em Letras ganhou então continuidade no mestrado, realizado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Entre 2011 e 2013, dediquei-me ao estudo do romance casareano *Diario de la guerra del cerdo* (1968), que resultou na escrita da dissertação intitulada “O homem-ilha, o arquipélago e o mar bravio: velhice e insulamento em *Diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares”.

Ainda durante o mestrado, foi possível perceber o quanto a fortuna crítica casareana se concentra no exame do fantástico e em considerações sobre a autorreferencialidade do texto literário. Outros temas e aspectos da narrativa casareana são deixados à margem, sendo abordados majoritariamente nas circunstâncias em que servem ao propósito de sublinhar reflexões que ora dizem respeito ao fantástico, ora se mostram acessórios à discussão sobre o caráter autorreferencial do texto. Uma dessas questões tratadas como secundárias e verificadas no mestrado ao longo da análise do romance *Diario de la guerra del cerdo* consiste no insulamento.

Para proceder à análise do insulamento na obra de Adolfo Bioy Casares, tomou-se como ponto de partida a acepção geral associada ao vocábulo. O insulamento é considerado, nesse sentido, como “ato ou efeito de insular(-se); isolamento, solidão, insulação”⁵. Em sua expressão inicial, o insulamento verificado na narrativa casareana é sublinhado pela delimitação de espaços narrativos insulares, como se pode observar nos romances *La invención de Morel* (1940) e *Plan de evasión* (1945). No texto de 1940, o narrador-protagonista, um foragido da justiça, desloca-se da Venezuela até uma ilha no oceano Pacífico. No romance de 1945, a seu turno, um jovem francês se vê compelido, por determinação da família, a trabalhar temporariamente em uma colônia penal instalada em ilhas no oceano Atlântico. Se o insulamento naqueles textos se mostra em um primeiro

⁴ CARPEAUX. O mundo de Morel, p. 131. O ensaio foi divulgado novamente no ano de 2006 como seção do volume *A invenção de Morel*, editado pela Cosac Naify.

⁵ Cf. definição de “insulamento” em HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1092.

momento associado à delimitação de ilhas e ao confinamento nestas, ele não tarda a revelar sua potencialidade para assumir outras nuances. A ampliação dos sentidos do insulamento, assim como suas ressignificações, começou a ser verificada quando do exame de *Diario de la guerra del cerdo*. Em seguida, fez-se notar durante o doutorado, fase em que se analisa o insulamento no âmbito dos contos de Adolfo Bioy Casares e em que se apontam vigorosas associações entre insulamento e situação de escrita vivenciada por alguns personagens.

Relacionando-se à situação de escrita – assim como nos casos em que se manifesta no delineamento de espaços narrativos –, o insulamento se investe de um sentido de potência, uma vez que às noções de segregação, recolhimento e pausa associam-se os sentidos de reconstrução, recriação e recomeço. Este processo pode implicar, segundo exposto ao longo dos capítulos, interlocuções entre personagem que, recolhida, põe-se a redigir, e determinada faceta da tradição – artística, literária, filosófica etc. – com a qual demonstra interesse em dialogar. Ilha e insulamento passam a se tratar, a um só tempo, de desvinculação e de cogitação de novas formas de avistar o entorno. Conforme será visto, a compreensão de que o insulamento se compõe tanto de um estágio de fechamento quanto de uma subsequente etapa de abertura encontra respaldo em dois textos teóricos. O primeiro deles consiste no ensaio intitulado “Causas e razões das ilhas desertas” (manuscrito da década de cinquenta incluído em compilação publicada em 2002), de Gilles Deleuze; o segundo se trata de “Les possibilités d’une île. L’utopie vers l’hétérotopie” (2013), no qual Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger revisam escritos que tratam da ilha e de temas a ela associáveis.

Ao se examinarem modulações do insulamento em contos casareanos, engendrou-se uma dinâmica constituída por dois estágios que se seguem um ao outro de maneira contínua e que, curiosamente, fazem-se similares ao movimento observado por Gilles Deleuze e por Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger em suas considerações sobre a ilha. É de Deleuze o entendimento de que a ilha compreende sucessivas dinâmicas de encerramento e abertura⁶, de segregação e reinvenção de relações com o entorno. No curso da pesquisa, desenvolveram-se movimentos sucessivos de encerramento e abertura: em um momento, concentrou-se no estudo do texto literário casareano e da fortuna crítica a ele relacionada. Em momento posterior, expandiu-se a análise e examinaram-se as relações estabelecidas entre os textos de Adolfo Bioy Casares e facetas da tradição literária com as quais mostra interesse em dialogar. Entre um movimento e outro, procurou-se interpretar de

⁶ DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 12.

que modo o insulamento ultrapassa as bordas da ilha, deixa-se manifestar em outros espaços narrativos e participa, na situação de escrita experimentada por certos personagens, de reflexões sobre tradição literária e texto novo.

Para examinar as relações entre a obra de Adolfo Bioy Casares e a tradição literária, identificou-se de início um grande número de associações estabelecidas pelo autor entre sua escrita e textos pertencentes às tradições literárias de expressão espanhola, francesa e inglesa. Entendeu-se ser adequada, posteriormente, a adoção de um recorte em face daqueles vários matizes da tradição. Levando-se em conta o fato de que minha graduação em Letras se havia voltado para os estudos das literaturas de língua inglesa, decidi pela análise do insulamento na obra casareana tomando por foco as relações construídas por Bioy entre sua obra e textos pertencentes àquelas literaturas. Em tal domínio literário, foram levantadas narrativas com as quais Adolfo Bioy Casares estabelece diálogos. Citam-se como exemplos *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, *Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe, bem como alguns contos deste, *A ilha do tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson, e *A ilha do doutor Moreau* (1896), de H. G. Wells. Como será apontado, outros textos das literaturas de expressão inglesa, que não fazem alusão a ilhas, também reverberam na obra casareana a partir de estudadas interlocuções entre esta e a tradição. É este o caso dos diálogos estabelecidos com poemas como *Ode a uma urna grega* (1819), de John Keats, e *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe.

Cumprе esclarecer que o estudo poderia se dedicar, especificamente, aos romances de Adolfo Bioy Casares. Caso se houvesse optado por esse caminho, a reflexão teria assegurado de antemão um viés sistêmico, iniciado pelo romance *La invención de Morel*, de 1940, e concluído por considerações a *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, de 1985. Entre as análises do primeiro e de um dos últimos romances casareanos, estariam dispostas considerações sobre *El sueño de los héroes* (1954), *Diario de la guerra del cerdo* (1969), *Dormir al sol* (1973), *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985), *Un campeón desparejo* (1993) e *De un mundo a otro* (1998). Aquele viés residiria no aceno que o romance de 1940 faz ao de 1985: no enredo de *La invención de Morel*, verifica-se que imagens salvas na memória de uma máquina são reproduzidas seguidamente e, com isso, introjetadas no tempo e no espaço externos àquele aparelho. Em *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, a questão é retomada por meio dos cliques de uma máquina fotográfica, que, a pouco e pouco, insere novos elementos na realidade emoldurada pelo visor da câmera.

Decidiu-se, no entanto, pelo exame da ocorrência do insulamento no âmbito dos contos, observando-se, por importante, as relações entre nuances do insulamento propostas

nas narrativas breves e aquelas anteriormente apresentadas por Adolfo Bioy Casares nos romances *La invención de Morel* e *Plan de evasión*. Publicados entre 1948 e 1997, os contos casareanos correspondem a pouco mais de uma centena de narrativas contidas nos seguintes volumes: *La trama celeste* (1948), *Historia prodigiosa* (1956), *Guirnalda con amores* (1959), *El lado de la sombra* (1962), *El gran serafín* (1967), *El héroe de las mujeres* (1978), *Historias desafortunadas* (1986), *Una muñeca rusa* (1990) e *Una magia modesta* (1997), além das antologias intituladas *Historias fantásticas* (1972) e *Historias de amor* (1972). Após a leitura daquele amplo conjunto de textos, verificou-se, também, que não seria cabível desenvolver uma análise exaustiva dos contos – afinal, não se poderia insistir no exame do insulamento em contos em que a questão simplesmente não desponta. Por esse motivo, apresentam-se aqui leituras que se reportam, tão somente, a uma seleção de contos nos quais o insulamento é expresso a partir de alguma das seguintes modulações:

(i) O insulamento é experimentado por personagens que, segundo motivações e circunstâncias variadas, dedicam-se à elaboração de textos e experimentam a segregação incentivada pela situação de escrita. Procura-se observar, nesses casos, se e em que medida o encerramento das personagens na tarefa de composição textual implica posteriores estágios de abertura, consubstanciados no diálogo com outros textos e na proposição de sentidos para o contexto em que estão implicadas.

(ii) O insulamento se perfaz como resultado da ação de viajantes que se dedicam a deslocamentos problematizados, por exemplo, mediante comparações com viagens narradas em romances de aventura das literaturas de expressão inglesa. Nesta modulação, encontram-se personagens casareanas que se distinguem de exploradores como Robinson Crusóe por não experimentarem o protagonismo de peripécias, seja pela sugestão de certa inépcia, seja por desinteresse em se comprometerem com o risco. Também nesses casos, busca-se examinar se e em que medida o insulamento propiciado por viagens em que personagens se encerram em localidades remotas acaba por acarretar posteriores estágios de abertura para diferentes significações do entorno.

Ainda quanto ao *corpus* selecionado, cabe reafirmar que o estudo não se faz totalmente estranho aos romances casareanos. Consoante se justifica no primeiro capítulo, interessa trazer à luz dois dos romances de Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel* (1940) e *Plan de evasión* (1945), que compreendem ilhas em seus espaços narrativos e se afiguram fundamentais para o desenvolvimento de ressignificações do insulamento no âmbito

dos contos. Tomando-se como ponto de partida o exame daqueles romances, bem como de textos integrantes da fortuna crítica casareana, busca-se demonstrar que o insulamento se faz presente nos contos do escritor argentino por meio de ampliações, ressonâncias e ressignificações. Sob essa perspectiva, a ocorrência do insulamento passa a não depender exclusivamente da delimitação de espaços narrativos como ilhas ou ambientes de significação análoga.

Antes do exame daquelas modulações do insulamento em alguns dos contos, realizam-se, no primeiro capítulo, considerações sobre os caminhos da crítica literária voltada à obra de Adolfo Bioy Casares. Segundo afirmado acima, encontra-se, na excessiva atenção conferida ao fantástico e à autorreferencialidade do texto literário, uma das justificativas para o desenvolvimento de reflexões sobre o insulamento e para a sustentação da hipótese de que se trata de questão nuclear na obra casareana. Cumpre esclarecer que, também no primeiro capítulo, são apresentadas ponderações sobre o percurso de escrita de Adolfo Bioy Casares com vistas à compreensão de sua perspectiva sobre o fazer literário e de seus estágios de composição, comentados mediante o delineamento de três etapas. Em seu primeiro estágio, verifica-se um demorado processo de tentativas e erros levado a cabo pelo escritor; no segundo estágio, o projeto literário casareano se mostra fortemente associado à autonomia do texto literário e ao desenvolvimento do fantástico a partir da refutação do caráter referencial do texto; no terceiro estágio, o argentino passa a admitir possibilidades de associação entre texto literário e referencial externo. Conforme evidenciado pelas datas de publicação dos contos examinados neste estudo, pode-se notar que o insulamento, em suas diferentes modulações, perpassa os três estágios da escrita criativa de Adolfo Bioy Casares.

No segundo capítulo, por sua vez, inicia-se o exame da primeira modulação do insulamento acima referida. Nessa seção, a análise das situações de escrita de determinados personagens, o insulamento exigido por aquelas situações e os esforços de diálogo com a tradição no âmbito do texto redigido contam com o respaldo teórico de três ensaios (que são retomados ao longo de todo o estudo): “Tradition and the Individual Talent” (1919), de T. S. Eliot, e “Kafka y sus precursores” (1952) e “El escritor argentino y la tradición” (1953), ambos de Jorge Luis Borges. Conforme exposto adiante, Adolfo Bioy Casares dialoga, no âmbito de alguns de seus romances e contos, com as perspectivas de T. S. Eliot e de Jorge Luis Borges no que toca à tradição e ao texto que lhe sobrevém. A partir do enfoque em textos literários que colocam em relevo a situação de escrita, Bioy acaba por desenvolver uma das modulações do insulamento. Tal modulação se funda na experiência daqueles que, ao escreverem, percebem-se implicados no isolamento demandado pelo processo. Encerrados

na tarefa de composição, personagens casareanos enfrentam, de diferentes maneiras, o desafio de abrirem seus textos ao diálogo com unidades representativas da tradição literária, referidas direta ou indiretamente nos contos.

Com a opção pelo estudo do insulamento no âmbito dos contos, julgou-se necessário refletir sobre alguns dos procedimentos de composição levados a cabo pelo escritor argentino em face daquele gênero. Dessa reflexão decorre um dos resultados da pesquisa, que consiste na verificação de que Bioy, em sua longa trajetória de escrita de contos, transitou tanto por uma forma de composição denominada clássica⁷, nos termos de Ricardo Piglia, que teria sido fundada por Edgar Allan Poe, quanto pela escrita moderna⁸ do conto, que, ainda de acordo com Piglia, encontra suas bases na obra de Antón Tchekhov. Perspectiva similar acerca do conto enquanto gênero é observada por Charles Kiefer, segundo o qual o conto, a partir do século XIX, toma por referências nucleares as obras de Edgar Allan Poe – a que Kiefer designa “variante da modernidade ocidental” – e de Antón Tchekhov – referida como “variante da modernidade oriental do conto”⁹. Para além de visitar os dois projetos estéticos sublinhados por Piglia e Kiefer – visita esta que, se tomada isoladamente, poderia resultar em um binarismo redutor dos sentidos de seu texto –, Adolfo Bioy Casares edifica sua obra na experiência mesma do trânsito, no deslocamento e na inquirição de possibilidades acenadas por diferentes matizes da tradição literária.

Nas visitas a uma variável do conto e a outra, Bioy confere maior complexidade ao insulamento e acaba por edificar o que aqui recebe a designação de “poética portulana do conto”. A denominação ora proposta retoma o conceito de mapa portulano utilizado no curso da pesquisa de iniciação científica e lhe confere nova possibilidade de aplicação. Por se tratarem, consoante já afirmado, de cartas náuticas que dão primazia ao ato de deslocamento e às contínuas possibilidades de reconfiguração da experiência de trânsito, os mapas portulanos têm seu fundamento aqui recuperado como modo de ilustrar e compreender os exercícios de circulação, empreendidos por Adolfo Bioy Casares, entre aqueles dois referenciais do conto moderno.

Observando-se a dinâmica por meio da qual se realizam exercícios de encerramento e abertura ao longo do estudo, efetua-se, no terceiro capítulo, uma ampliação de perspectiva. Cabe reiterar que o segundo capítulo se concentra na apreciação de questões pertinentes ao insulamento e a relações entre tradição literária e texto novo, sendo essas

⁷ PIGLIA. Teses sobre o conto, p. 90.

⁸ PIGLIA. Teses sobre o conto, p. 91.

⁹ KIEFER. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero, *passim*.

questões suscitadas a partir do exame do texto literário casareano. No terceiro capítulo, por outro lado, procede-se a ponderações sobre a agência do escritor Adolfo Bioy Casares no estabelecimento de interlocuções entre sua narrativa e determinadas facetas da tradição literária. Para isso, recorre-se à óptica divulgada por Ricardo Piglia a respeito das “leituras estratégicas” passíveis de construção por um autor. Esclareça-se que, ao se referir a “leituras estratégicas”, Piglia se debruça sobre a obra de Jorge Luis Borges. As linhas gerais de sua reflexão, no entanto, são aqui adotadas com vistas à compreensão de parte das trajetórias de leitura e dos diálogos com a tradição engendrados por Adolfo Bioy Casares, diálogos estes que repercutem em seu modo de escrita do conto e na maneira como o insulamento ali emerge. Levando-se em consideração algumas das leituras estratégicas de Bioy, abrem-se horizontes à interpretação de modulações do insulamento em sua narrativa e à reflexão quanto à participação de aspectos relacionados à tradição literária na construção daquelas modulações.

No quarto capítulo, o insulamento continua a ser analisado em face das relações que se podem estabelecer entre tradição e processo de composição literária. Examinam-se, na seção, contos em que o insulamento se apresenta como resultado de práticas de deslocamento espacial. Nesses textos, lança-se luz sobre atos de vontade a partir dos quais personagens se afastam da dinâmica social que lhes é familiar e depositam, na experiência de insulamento, a expectativa de que encontrarão condições ideais à escrita. Em contos como “Un perro que se llamaba Dos” e “La obra”, realça-se a ocorrência do insulamento como pressuposto de instauração do relato. Os protagonistas daqueles textos se distanciam para narrar e, ao encontrarem dificuldades para fazê-lo, acabam por problematizar a experiência do insulamento. Já em contos como “El lado de la sombra” e “Un viaje o El mago inmortal”, personagens se afastam de seus quotidianos não para se dedicarem à escrita, mas para usufruírem da distração ofertada por viagens. No entanto, pelas limitações com que observam ambientes que lhes são estranhos, revelam-se por vezes ineptas a desvendar e a interagir com os espaços onde esperavam viver aventuras.

Faz-se necessária, por fim, uma consideração de forma, relacionada às citações diretas feitas ao longo do estudo. Levando-se em conta a centralidade da obra de Adolfo Bioy Casares na pesquisa, optou-se por citá-la, no corpo do texto, em sua versão original. As traduções correspondentes, livres ou extraídas de edições brasileiras, encontram-se dispostas em notas de rodapé. Por uma questão de coerência, procedeu-se da mesma forma em face de citações diretas extraídas de textos em inglês e em francês, esclarecendo-se que as respectivas traduções foram também dispostas ao fim das páginas em que são apresentadas.

1. *¡Aclarar la situación!*¹: da formação do escritor a um viés de leitura de sua obra

1.1 Adolfo Bioy Casares e a construção de uma poética portulana do conto

Adolfo Bioy Casares figura na história literária argentina como romancista, contista, ensaísta, memorialista, roteirista de cinema, organizador e editor de compilações de contos, assim como autor de diários de viagem e de extensos diários onde se encontram meditações relativas a uma significativa gama de processos de leitura e à composição de textos literários. Seu nome também opera como elemento de interseção que propicia o diálogo entre os planos fático e ficcional, sendo verificado em quatro contos: “Los milagros no se recuperan” (*El gran serafín*, 1967), “La obra” (*El lado de la sombra*, 1962) e “El último piso” (*Una magia modesta*, 1997), de sua autoria, e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Sur*, 1940; *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941; *Ficciones*, 1944), de Jorge Luis Borges. Nos dois primeiros textos, o personagem Adolfo Bioy Casares é apresentado de maneira irônica como escritor que se vê implicado, respectivamente, em dificuldades sobre o aproveitamento de episódios testemunhados com vistas à construção de narrativas literárias² e em reflexões sobre a inserção da obra de arte nos domínios do cânone³.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Bioy é caracterizado por Borges como o curioso leitor de um exemplar anômalo de *The Anglo-American Cyclopedia*, fornecendo ao narrador-protagonista informações preliminares acerca de um país e de um mundo denominados Uqbar e Tlön, que consistiriam em construtos da linguagem.⁴ É de se observar que o argumento desse conto, bem como as ações dos personagens, orientam-se pela premissa de que as diferentes textualidades guardam o potencial de criar e recriar modos de compreender e de estar no mundo, o que viria a ser reforçado por Borges em comentário acerca de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “O que seria do mundo atual sem os diversos livros sagrados, sem os diversos livros de filosofia?”⁵ O movimento aventado por Borges, por meio

¹ “¡Aclarar la situación!”, isto é, “Esclarecer a situação!”, consiste em exclamação extraída do conto casareano “Una puerta se abre”, publicado em 1978 no volume *El héroe de las mujeres*. Como se verifica no sumário, os títulos dos capítulos são iniciados com expressões retiradas de contos de Adolfo Bioy Casares.

² BIOY CASARES. Los milagros no se recuperan. *El gran serafín*, p. 147.

³ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, pp. 111-112.

⁴ BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. *Ficciones. Obras completas*, pp. 431-3.

⁵ BORGES. Borges e o conto, p. 392. Este texto foi traduzido por Charles Kiefer e encontra-se disposto como Anexo V em seu livro intitulado *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*.

do qual o texto confere significados ao mundo, encontra vetor orientado em sentido oposto naquele mesmo enredo, ao levar-se em consideração o emprego de elementos extraídos de um plano da realidade na construção do texto que chega às mãos do narrador-protagonista. Do conjunto de elementos extraídos do real e tratados com a plasticidade autorizada pelo fazer literário constam os nomes próprios atribuídos às personagens, dentre os quais está o de Adolfo Bioy Casares. Em referência ao conto borgiano em questão, Charles Kiefer observa que o uso de nomes próprios “(...) contamina de realidade a irreabilidade ficcional, enriquecendo-a, multiplicando-a, desestabilizando a ‘suspensão da incredulidade’ do pacto de leitura, num instigante jogo de espelhos.”⁶

Em “El último piso”, por sua vez, Bioy parece retribuir a homenagem recebida por meio do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” ao introduzir sua própria figura ficcionalizada em um espaço labiríntico, tão afeito à escrita ficcional de Jorge Luis Borges.⁷ A personagem Adolfo Bioy Casares ressurgue e, desta vez, vê-se implicada no espaço de um edifício cujo número de andares é cambiante.⁸ Estendendo-se a reflexão de Kiefer sobre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” aos três contos em que Bioy faz uso de seu nome na caracterização de protagonistas, percebe-se que a transposição de nomes próprios ao âmbito ficcional aproxima as possibilidades de manuseio da linguagem à dinâmica de um jogo de xadrez, no qual se espera do leitor, participante do jogo, as habilidades de interpretar os

⁶ KIEFER. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero, p. 289.

⁷ A homenagem ofertada por Borges se funda em certo tom de brincadeira entre os amigos, pois em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” a personagem Adolfo Bioy Casares concorda com a opinião dos fundadores de Uqbar, para os quais “(...) los espejos y la cúpula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”, isto é, “(...) os espelhos e a cúpula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens”. Cf. BORGES. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, p. 107. (Tradução nossa) Borges era conhecedor do apreço de Bioy por espelhos e pela inserção daqueles na narrativa ficcional casareana, apreço este anotado por Bioy em suas *Memorias*: “Por aquellos años [durante a infância], en el cuarto de vestir de mi madre había un espejo veneciano, de tres cuerpos, enmarcado en madera verdosa, con rositas rojas. Para mí, entonces, era un objeto que ejercía fascinación, porque en él, nitidamente, todo se multiplicaba muchas veces. Me atraían la limpidez del vidrio, de los bordes biselados, verdes, y la profunda y nítida perspectiva de imágenes. *Fue mi primer y preferido ejemplo de lo fantástico, pues en él uno veía –nada es tan persuasivo como la vista– algo inexistente: la sucesiva, vertiginosa, repetición del cuarto.* Otra agradable visión del más allá me daba una triple fotografía de mi abuelo, Vicente L. Casares, que había muerto antes de que yo naciera; se lo veía sentado a una blanca mesa de jardín, a un tiempo en tres lugares: en el centro (cara al fotógrafo) y a cada lado, como si desdoblado triplemente, mantuviera consigo mismo una conversación risueña.” Cf. BIOY CASARES. *Memorias*, pp. 24-5, grifo nosso. A referida passagem das *Memorias* de Bioy pode ser assim traduzida: “Naqueles anos [durante a infância], no quarto de vestir de minha mãe havia um espelho veneziano, de três corpos, emoldurado em madeira esverdeada, com rosinhas vermelhas. Para mim, então, era um objeto que exercia fascinação, porque nele, nitidamente, tudo se multiplicava muitas vezes. Atraíam-me a limpidez do vidro, das bordas bisotadas, verdes, e a profunda e nítida perspectiva de imagens. *Foi meu primeiro e preferido exemplo do fantástico, pois nele se via – nada é tão persuasivo quanto a visão – algo inexistente: a sucessiva, vertiginosa, repetição do quarto.* Outra agradável visão do mais além me dava uma tripla fotografia de meu avô, Vicente L. Casares, que havia morrido antes de eu nascer; era visto sentado junto a uma branca mesa de jardim, a um tempo em três lugares: no centro (de frente para o fotógrafo) e de cada lado, como se desdobrado triplemente mantivesse consigo mesmo uma conversa risonha.”

⁸ BIOY CASARES. *El último piso. Una magia modesta*, pp. 61-3.

movimentos de entrecruzamento do real e do imaginado e de captar os efeitos decorrentes desse entrecruzamento. Se Borges demandou, na recepção de seus textos, a presença de um leitor hábil e provido de certa bagagem de conhecimentos literários e filosóficos, Bioy também o fez, notadamente na etapa de sua trajetória literária em que suas preocupações estéticas guardaram relações mais estreitas com as do amigo.

A célebre amizade cultivada por Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges entre 1932⁹ e meados da década de 1980 deu ensejo a instigantes interlocuções criativas, em que um é tornado personagem pela pena do outro ou, pela própria pena, embrenha-se em uma modalidade de espaço ficcional estimada pelo amigo. Deu ensejo, além disso, ao trabalho de escrita em colaboração de que resultaram *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942, assinado sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq), *Un modelo para la muerte* (1946, assinado sob o pseudônimo de B. Suárez Lynch), *Dos fantasías memorables* (1946, assinado sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) e *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1976). A parceria rendeu, ainda, a escrita de dois roteiros para o cinema, intitulados *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes* (1955), que, sob a óptica dos autores, consistem em relatos românticos “(...) en el sentido que lo son los relatos de Stevenson”.¹⁰

Da amizade decorreu, também, a escrita de centenas de páginas de diários mantidos por Bioy ao longo de décadas. Em 2006, sete anos após seu falecimento, deu-se a conhecer trechos de suas páginas pessoais por meio da publicação de *Borges*¹¹. Esta reunião de excertos organizada por Daniel Martino apresenta, como fio condutor, uma vasta série de diálogos sustentados ora pelo denominado “trío infernal”¹², composto por Adolfo Bioy Casares, sua esposa Silvina Ocampo – com quem escreveu em colaboração o romance *Los que aman, odian* (1946) – e o amigo Jorge Luis Borges, ora pelo binômio constituído por

⁹ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 108.

¹⁰ BIOY CASARES; BORGES *apud* KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 26. “(...) no sentido que o são os relatos de Stevenson”. (Tradução nossa)

¹¹ Como observa Daniel Martino em adendo ao “Prefacio a la primera edición”, o volume publicado em 2006 apresenta “(...) en su integridad, del modo más fidedigno posible, las *reminiscencias* acerca de Jorge Luis Borges”. (grifo original) O segundo volume, publicado em 2011, consiste em “(...) una selección que retiene aquellos pasajes en los que Borges, al pronunciarse sobre sucesos o personas, o al juzgar determinados libros o autores, se refiere a temas y tópicos de interés general, no solo literario.” Cf. BIOY CASARES. *Borges*, p. XIV. Traduzem-se as passagens citadas nesta nota: “(...) em sua integridade, do modo mais fidedigno possível, as *reminiscências* acerca de Jorge Luis Borges”; “(...) uma seleção que retém aquelas passagens em que Borges, ao se pronunciar sobre acontecimentos ou pessoas, ou ao julgar determinados livros ou autores, refere-se a temas e tópicos de interesse geral, não somente literário.”

¹² ANNICK. Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, p. 410. Em linha similar, Noé Jitrik afirma que Bioy, Ocampo e Borges formaram uma espécie de tríade da qual resultou, por exemplo, a publicação de *Antología de la literatura fantástica* (1940). Cf. JITRIK. *Panorama histórico de la literatura argentina*, p. 230.

Bioy e Borges. A proximidade e as leituras compartilhadas por Ocampo, Borges e Bioy, verificáveis no volume *Borges*, resultaram na urdidura, como observa Noemí Ulla, de uma “rede semântica” que aproxima parte da produção dos três escritores.¹³

Reverberando algumas das características gerais identificáveis na organização formal dos diários, as páginas redigidas por Bioy se estruturam em função do modo como o diarista percebeu e selecionou eventos constitutivos de uma rotina transcorrida, predominantemente, no espaço da cidade de Buenos Aires. Sob essa perspectiva, nota-se que as passagens extraídas dos diários pessoais de Bioy são orientadas segundo aquilo que Maurice Blanchot assinala como marca do gênero em questão: o vínculo ao calendário¹⁴, isto é, a disposição de marcadores temporais a partir dos quais é possível associar a escrita do texto à noção de quotidianidade. De fato, para o volume intitulado *Borges*, selecionaram-se registros de conversas qualificadas pela habitualidade e voltadas, em importante medida, ao processo de composição literária, ao trabalho e a perspectivas de outros escritores e, ainda, à leitura de obras literárias argentinas e estrangeiras. No exame de tais conversas, percebe-se o quanto Adolfo Bioy Casares manteve seu intercâmbio literário concentrado nas relações com Silvina Ocampo e com Borges. Em sua juventude, Bioy havia vislumbrado a possibilidade de se aproximar do grupo *Sur*, capitaneado pela cunhada, Victoria Ocampo. Porém, segundo afirma em suas *Memorias*, “[p]ara mí las disidencias con Victoria y el grupo *Sur* resultaban casi insalvables.”¹⁵

Se na obra *Borges* colocam-se em evidência, especialmente, os processos meditativos engendrados por Jorge Luis Borges no que toca a variados matizes do domínio literário, dá-se relevo, paralelamente, à situação de escrita do diarista Adolfo Bioy Casares. Com efeito, vale considerar que a mencionada compilação de fragmentos franqueia ao leitor acesso a uma modalidade de registro cultivada, anos a fio, por alguém que escreve enquanto não está a escrever, isto é, alguém que mesmo nos intervalos do ofício de composição literária não descansa a pena sobre o papel e busca retirar, do entorno e dos dias comuns, a matéria que anima anotações pessoais. Em fragmento disposto em *Guirnalda con amores*, volume publicado em 1959, Adolfo Bioy Casares assim reflete sobre as vantagens e as desvantagens relativas à manutenção de um diário:

¹³ ULLA. La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos, p. 283. (Tradução nossa)

¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, p. 252.

¹⁵ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 95. “Para mim as dissidências com Victoria e o grupo *Sur* pareciam quase insuperáveis.” (Tradução nossa)

Seguimos el desarrollo de las situaciones en que nos vemos envueltos, con la esperanza de que la realidad se muestre ocurrente; agradecemos, por lo menos en nuestra calidad de autores, una solución patética o desairada. Personajes de una posible obra de arte, nos imaginamos protegidos contra algunos infortunios y casi nos atreveríamos a llamar “crasa” a la victoria y a suponer que no siempre la codiciamos.

(...)

Inconveniente de llevar un diario: ante nosotros mismos documentamos la futilidad de la vida.¹⁶

A escrita casareana de extensos diários acabou por render subsídios aos estudos especializados na narrativa borgiana, assim como algumas polêmicas acerca do excesso de exposição ocasionado por Bioy em virtude do registro minucioso de enunciados e hábitos levados por Borges.¹⁷ Para além da escrita em colaboração, da manutenção de diários e da produção de conteúdo interessante aos estudos críticos, outro desdobramento daquela amizade literária parece consistir em um relativo deslocamento da figura de Adolfo Bioy Casares à sombra da de Borges. Este fator motivou, consoante lembrado por Erly Vieira Júnior em 2012, a sedimentação de clichês que reservam a Bioy o apagado designativo de “escritor amigo de Borges”¹⁸.

Nota-se, de fato, que a obliteração da obra casareana em face do vulto de Borges recebe frequentes menções por parte da crítica literária, a ponto de ter motivado Trinidad Barrera a registrar, em 1991, o apontamento de que “[c]uando se habla de Adolfo Bioy Casares es ya lugar común aludir a la constante postergación que su obra ha sufrido a la sombra de la poderosa escritura borgiana.”¹⁹ Com fundamento em assertivas como a de Barrera, que problematizam a construção de relações entre aqueles escritores argentinos pautadas na delimitação dos postos de protagonista e coadjuvante, faz-se imperativo que a menção a suas interlocuções assuma prisma diverso do usualmente adotado. Sob esse viés, tal menção não consistiria em uma apressada maneira de confeccionar um rótulo para Adolfo

¹⁶ BIOY CASARES. Llevar un diario. *Guirnalda con amores*, p. 82. “Seguimos o desenvolvimento das situações em que nos vemos envolvidos, na esperança de que a realidade se mostre inventiva; agradecemos, pelo menos em nossa qualidade de autores, uma solução patética ou deselegante. Personagens de uma possível obra de arte, imaginamo-nos protegidos de alguns infortúnios e quase nos atreveríamos a chamar de ‘crassa’ a vitória e a supor que nem sempre a cobiçamos.

(...)

Inconveniente de manter um diário: diante de nós mesmos documentamos a futilidade da vida.” (Tradução nossa)

¹⁷ Cf. LEÓN. “Come en casa Borges. ¿Qué come en casa Borges?, pp. 21-2. Comenta-se, neste artigo, a repercussão negativa de anotações feitas por Bioy no que toca a hábitos de higiene de Borges.

¹⁸ VIEIRA JÚNIOR. *O fantástico universo de Bioy Casares*, s/p.

¹⁹ BARRERA. Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares, p. 273. “Quando se fala de Adolfo Bioy Casares, já é lugar comum aludir à constante postergação que sua obra sofreu à sombra da poderosa escritura borgiana.” (Tradução nossa)

Bioy Casares e sua obra, mas em um instrumento útil à contextualização de algumas das opções estéticas feitas por Bioy a partir daquelas interlocuções.

Assim, conquanto tenha sido seguidamente ofuscada por comparações com a obra borgiana, pode-se afirmar que a atividade de escrita literária engendrada por Adolfo Bioy Casares e estruturada por visitas a diferentes gêneros resultou no desenvolvimento de um consistente e robusto conjunto de narrativas ficcionais. Ainda na esteira das considerações de Trinidad Barrera, é válido sublinhar que Bioy pode ser qualificado como “(...) un escritor coherente, dotado de un mundo propio, de claves precisas, de escritura *sui generis*, con una nutrida producción literaria (novelas, cuentos, ensayos)”²⁰. Uma das possibilidades de exame desse mundo casareano, de chaves tão precisas quanto numerosas, é avistada à medida que se considera a forma como o autor constrói – e não é possível afirmar o quão calculada teria sido tal construção – uma poética particular do conto, que é aqui compreendida como uma poética de natureza portulana.

Esta poética se torna perceptível se considerado que a narrativa breve de Adolfo Bioy Casares é desenvolvida na experiência do deslocamento, na inquirição de possibilidades, no trânsito entre duas alternativas às quais Charles Kiefer se refere como a “variante da modernidade ocidental” e a “variante da modernidade oriental do conto”²¹. De acordo com Kiefer, a elaboração do conto correspondente à “variante da modernidade ocidental” foi encabeçada por Edgar Allan Poe e se orienta pela persecução da intensidade da trama e do vigor do efeito. O conto pertencente a esta variante teria “(...) nascido com a industrialização” e seria “(...) filho da locomotiva e da imprensa”²². Seu contraponto, instaurado pela narrativa breve de Antón Tchekhov – que também escreveu em um contexto de “expansão jornalística do século XIX”²³, segundo lembrado por Nádía Batella Gotlib –, caracteriza-se pela “sondagem introspectiva” e pela “diluição do enredo”²⁴. Como ilustrado por Kiefer, “[n]essa variante, se enquadrariam autores como Franz Kafka, Katherine Mansfield e Raymond Carver”²⁵. Também em face dos contos de Poe e de Tchekhov, Ricardo Piglia enumera suas “Teses sobre o conto”, referindo-se ao autor estadunidense como o fundador do conto “clássico” e ao russo como o fundador do conto “moderno”²⁶. A

²⁰ BARRERA. Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares, p. 273. “(...) um escritor coerente, dotado de um mundo próprio, de chaves precisas, de escritura *sui generis*, com uma abundante produção literária (romances, contos, ensaios)”. (Tradução nossa)

²¹ KIEFER. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero, passim*.

²² KIEFER. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, p. 14.

²³ GOTLIB. *Teoria do conto*, p. 44.

²⁴ KIEFER. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, p. 44.

²⁵ KIEFER. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, p. 14.

²⁶ PIGLIA. Teses sobre o conto, pp. 89-91.

tese inicial sustentada por Piglia é a de que “um conto sempre conta duas histórias”²⁷. Clássico ou moderno, o conto se organiza, segundo o raciocínio de Piglia, pela estruturação de dois planos narrativos. O primeiro deles é tornado evidente no relato, ao passo que o segundo é desenvolvido de modo sub-reptício e vem à luz em dadas passagens, estabelecendo zonas de interseção com o primeiro plano.

A fim de examinar como a narrativa de Adolfo Bioy Casares alcança um patamar que lhe permite a realização de deslocamentos entre o que Piglia se refere como os modos clássico e moderno de composição do conto, convém levar em consideração as etapas por que passou seu processo de composição literária, as quais podem ser delimitadas segundo três grandes agrupamentos. A primeira etapa é constituída por movimentos de experimentação, em que a ânsia por precursores e por um rápido reconhecimento junto ao leitor ocorrem com prejuízo da qualidade do texto. A segunda pode ser identificada como aquela em que se opera um ajuste de foco, conduzindo o autor à sagração; a terceira etapa, a seu turno, é instaurada a partir de uma nova ampliação de perspectiva, fundada na revisão de entendimentos sobre a composição literária – especialmente no que toca à narrativa fantástica e à ideia de autorreferencialidade do texto literário – e promovida sem prejuízo da boa fatura estética do trabalho.

O primeiro estágio, em que se verificam atos de experimentação, consubstancia-se em um demorado processo de tentativas e erros levado a cabo por Adolfo Bioy Casares entre 1921 e 1939.²⁸ Até *La invención de Morel*, romance publicado em 1940 e frequentemente tomado como sua narrativa maior, Bioy precisaria amargar a elaboração de uma gama de textos inconclusos ou mal recebidos pela crítica literária. O primeiro deles consistiu no capítulo inicial de um romance que receberia o título de *Iris y Margarita*, e que jamais seria finalizado. Ao iniciar a redação daquele texto, Bioy contava apenas sete anos de idade e ainda não possuía um meditado propósito de se tornar escritor. Objetivava, tão somente, ganhar o amor de María Inés, prima por quem nutria afeto. Conhecedor da simpatia de sua parente pelos romances da francesa Gyp (pseudônimo utilizado por Sibylle Gabrielle Riquetti de Mirabeau, a Condessa de Martel, que publicou dezenas de romances para moças entre as décadas de 1880 e 1930), o menino Adolfo Bioy Casares se esforçou para ler *Petit Bob*, romance publicado em 1882, que “(...) en el acto se convirtió en mi novela predilecta,

²⁷ PIGLIA. Teses sobre o conto, p. 88.

²⁸ Como observa Daniel Martino, “Adolfo Bioy Casares repudiou [os textos publicados antes de 1940] como exercícios de sua *aprendizagem* literária, ‘período de criação constante e desafortunada’.” Cf. MARTINO. Notas aos textos, p. 671, grifo original.

aunque no me provocó nunca ganas de leerla hasta el final.”²⁹ Partindo da leitura incompleta de *Petit Bob*, Bioy se propôs a escrever *Iris y Margarita* imitando o tom ou, como especifica, o “espírito”³⁰ do trabalho da escritora francesa.

Ao primeiro ímpeto de escrita de Adolfo Bioy Casares seguiu-se, em 1928, a elaboração do conto “Vanidad o Una aventura terrorífica”. A partir de observação feita por Oscar Hermes Villordo em *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, publicado em 1983, é possível inferir que a escrita do referido conto foi motivada pelo interesse na materialidade do livro e por sua transmissão às mãos de um leitor, sem que o trabalho tivesse sido precedido da estruturação cautelosa de um projeto literário. Assim, em companhia do amigo Drago Mitre, com quem travou relações da infância à idade adulta, Bioy se esmerou mais na produção de um objeto palpável do que na elaboração de um texto: “Adolfo escribe a mano y a medida que lo hace va alcanzándole lo escrito a su amigo, que lo pasa a máquina en páginas como de libro, porque lo que Adolfo quiere (y lo desea desde su primer intento) es tener un libro, un libro como los impresos, con su formato y parecido.”³¹ De fato, nas memórias de Adolfo Bioy Casares percebe-se certa ansiedade relativa à publicação de um livro e à eleição de precursores cujas obras sequer conhecia:

En el libro que publiqué al año siguiente [1929] dije: “*Vanidad o una aventura terrorífica* es un cuento de miedo, en el que se nota la influencia de Conan Doyle, de Gaston Leroux, de Maurice Leblanc, autores que todavía no había leído, pero que conocía a través del vidrio de aumento de la imaginación.”³²

Também em companhia de Drago Mitre e dos vizinhos Julio e Carlos Menditeguy, o jovem Bioy, morador do bairro da Recoleta, em Buenos Aires, redigiu a revista *El Batitú*, “(...) que alcanzó uno o dos números y una tirada de no menos de cuatro ejemplares dactilografiados.”³³ A publicação de um livro por uma editora viria a ocorrer somente em 1929, ano de divulgação do volume de contos intitulado *Prólogo*³⁴. Segundo

²⁹ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 51. “(...) no ato se converteu em meu romance predileto, embora nunca tenha me provocado vontade de o ler até o final.” (Tradução nossa)

³⁰ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 52.

³¹ VILLORDO. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, p. 29. “Adolfo escribe à mão e à medida que o faz vai passando o escrito a seu amigo, que o passa à máquina em páginas como de livro, porque o que Adolfo quer (e o deseja desde sua primeira tentativa) é ter um livro, um livro como os impressos, com seu formato e parecido.” (Tradução nossa)

³² BIOY CASARES. *Memorias*, pp. 53-4, grifo original. “No livro que publiquei no ano seguinte [1929], disse: “*Vanidad o una aventura terrorífica* é um conto de medo, no qual se nota a influência de Conan Doyle, de Gaston Leroux, de Maurice Leblanc, autores que ainda não havia lido, mas que conhecia através da lente de aumento da imaginação.” (Tradução nossa; grifo original)

³³ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 53. “(...) que alcançou um ou dois números e uma tiragem de não menos que quatro exemplares datilografados.” (Tradução nossa)

³⁴ VILLORDO. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, p. 199.

lembra Adolfo Bioy Casares, sua projeção inicial no universo literário deveu-se mais ao apoio financeiro do pai, que custeou a edição de *Prólogo*, que à qualidade do texto.³⁵ Nesse sentido, a “angústia da página em branco”, que exige do sujeito escrevente uma postura mais cuidadosa e estudada, seria sentida por Adolfo Bioy Casares somente anos mais tarde, especialmente a partir da composição de *La invención de Morel*.³⁶

A perseverança na atividade de escrita criativa resultou, em 1933, na publicação da compilação de contos reunidos sob o título de *Diecisiete disparos contra lo porvenir*, assinado sob o pseudônimo de Martín Sacastrú.³⁷ Como esclarece Bioy, o livro foi incluído na coleção Cometa, “(...) que reunía a escritores prodigiosos (o por lo menos a escritores ‘de verdad’, no como yo...)”.³⁸ Ao refletir sobre a rápida aceitação do livro por parte da editora, Bioy conclui, já em idade avançada, que a publicação de *Diecisiete disparos contra lo porvenir* foi patrocinada por seu pai: “(...) ahora no me caben dudas de que mi padre pagó la edición. Lo cierto es que nunca me lo dijo y que yo nunca se lo agradecí.”³⁹ Em suas *Memorias*, Bioy sublinha o tom especulativo que pautou a escolha do título daquele volume de contos, dada a incerteza sobre os desdobramentos que os dezessete textos, de efeitos comparados a projéteis, poderiam render a sua incipiente carreira literária.⁴⁰

Em 1934, com a publicação da compilação de contos apresentada sob o título de *Caos*, Bioy recebe firmes censuras por parte da crítica. Segundo lembra o escritor, “*La Nación* publicó una nota condenatoria; un crítico de algún otro diario me aconsejó que alejado de la literatura ‘plantara papas’”.⁴¹ Não obstante o recebimento de duras repreensões, o argentino prosseguiu em sua atividade de escrita e publicou, em 1935, o romance *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno*. Adolfo Bioy Casares recorda que, ao escrever tal romance, procurou recolher influências que se estenderam de Joyce a Apollinaire, de Cocteau a Miró, de Azorín a Ramón Gómez de la Serna, o que a seu ver resultou em uma narrativa

³⁵ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 54.

³⁶ BARRERA. *Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares*, p. 274.

³⁷ VILLORDO. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, p. 199; MEEHAN. *Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares*, p. 275.

³⁸ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 55. “(...) que reunía escritores prodigiosos (ou pelo menos escritores ‘de verdad’, não como eu...)” (Tradução nossa)

³⁹ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 56. “(...) agora não me restam dúvidas de que meu pai pagou a edição. O certo é que nunca me disse e que eu nunca lhe agradeci.” (Tradução nossa)

⁴⁰ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 57.

⁴¹ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 57. “*La Nación* publicó una nota condenatoria; un crítico de algum outro jornal me aconsejó que, afastado da literatura, ‘plantasse batatas’.” (Tradução nossa)

“(…) incomprendible, tediosa, deliberadamente literaria, en el sentido más pedante y estéril del término”⁴².

Já em 1936, Adolfo Bioy Casares publicou *La estatua casera*. Anos mais tarde, o escritor visitaria alguns dos contos publicados naquele livro e refinaria argumentos ali dispostos. Desse burilamento resultaram os contos “La sierva ajena”, publicado no volume *Historias prodigiosas* em 1956, e “Los milagros no se recuperan”, publicado na compilação intitulada *El gran serafín*, de 1967. Em um dos poucos estudos que se dedicam ao exame dos enredos construídos antes de 1940, Thomas C. Meehan esclarece que *La estatua casera* se trata de “(…) un extraño librito, de unas cincuenta páginas, que incluye poemas, diálogos imaginarios, meditaciones y ensayos de estilo poético, etc.”⁴³ A compilação foi seguida, em 1937, pelo volume de contos *Luis Greve, muerto*.

Aos textos acima referidos, arrolados em uma lista de obras elaborada pelo próprio Adolfo Bioy Casares e publicada em estudo de Oscar Hermes Villordo, são perfilados quatro romances anteriores a 1940, que jamais viriam a ser concluídos: “*Inauguración del espanto*, novela inconclusa, inédita, 575 páginas, 1930-32”; “*Pasado mortal*, novela fantástica, inconclusa, inédita, 124 páginas, 1938”; “*El problema de la torre china*, novela policial, inconclusa, inédita, 150 páginas, 1938” e “*La navaja del muerto*, novela policial, inconclusa, inédita, 238 páginas, 1938”.⁴⁴ Em referência a *Inauguración del espanto*, Bioy lembra ter disposto ao início do texto, anos após sua elaboração, uma nota preliminar que funciona à maneira de síntese dos esforços empreendidos em seus primeiros textos literários:

“Este monstruo es hijo de un monstruo de cuatro caras: don Francisco Rodríguez Marín, James Joyce, *El Alma que canta* (una revista que publicaba letras de tangos) y *Zaratustra*”. Años después una amiga pasó a máquina el manuscrito. Lo titulé *Inauguración del espanto*, tomando en broma y a la tremenda el largo período de 1929-1940, de libros que no concluí y de libros que no debí publicar.⁴⁵

⁴² BIOY CASARES. *Memorias*, p. 58. (...) incompreensível, tediosa, deliberadamente literária, no sentido mais pedante e estéril do termo”. (Tradução nossa)

⁴³ MEEHAN. Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares, p. 275. “(…) um livrinho estranho, de umas cinquenta páginas, que inclui poemas, diálogos imaginários, meditações e ensaios de estilo poético etc.” (Tradução nossa)

⁴⁴ VILLORDO. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, p. 199.

⁴⁵ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 55, grifos originais. “Este monstro é filho de um monstro de quatro faces: dom Francisco Rodríguez Marín, James Joyce, *El Alma que canta* (uma revista que publicava letras de tangos) e *Zaratustra*’. Anos depois uma amiga passou à máquina o manuscrito. Intitulei-o *Inauguración del espanto*, levando na brincadeira e exagerando sobre o longo período de 1929-1940, de livros que não concluí e de livros que não devia ter publicado.” (Tradução nossa)

A delimitação temporal do primeiro agrupamento de textos se deve, precipuamente, ao modo como o escritor se reporta a seus primeiros esforços de composição. Ao se examinar textos críticos como o mencionado *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, de Oscar Hermes Villordo, identifica-se que as publicações a que se aludiu acima foram reunidas em uma lista a que o próprio Bioy optou por atribuir o título de “Libros anteriores a *La invención de Morel*”⁴⁶. Com isso, o escritor realça o desejo de relegar ao esquecimento as seis obras publicadas antes de 1940, elegendo *La invención de Morel* como marco inicial de sua produção. Essa maneira como Adolfo Bioy Casares mirou o conjunto de seu trabalho trouxe significativos desdobramentos a sua fortuna crítica.

O primeiro deles reside em que os trabalhos anteriores a *La invención de Morel* não foram reeditados ou mesmo reimpressos, fator que praticamente inviabiliza um conhecimento sistematizado de sua produção precoce.⁴⁷ O segundo desdobramento consiste no fato de que importante parte da crítica literária se refere a *La invención de Morel* como o trabalho de estreia do autor, o que pode conduzir à equivocada inferência de que, com aquele romance exitoso, apresentou-se aos leitores uma genialidade inteiramente preparada para a tarefa de composição literária. Assim, não é de se estranhar que, em 2014, ano do centenário de nascimento de Adolfo Bioy Casares, rastreiem-se afirmações como a de Wilson Alves-Bezerra, que se refere a *La invención de Morel* como “o romance de estreia de Bioy”⁴⁸.

A afirmação feita por Alves-Bezerra é compreensível por derivar, em importante medida, da maneira como Adolfo Bioy Casares promoveu diálogos com aqueles que se propuseram a estudar sua narrativa e indicou o modo como gostaria que a obra fosse lida. As reverberações da sugestão de leitura ofertada por Bioy se fazem verificar no âmbito da crítica literária, por exemplo, a partir de assertiva feita em 1963 por Ofelia Kovacci, segundo a qual “(...) realmente su carrera de escritor empieza en 1940 con *La invención de Morel*, que tuvo todo el éxito correspondiente a sus perdurables valores.”⁴⁹ Javier de Navascués, em 1995, refere-se aos escritos casareanos anteriores a 1940 como pertencentes à “prehistoria literaria de Bioy” e avalia as obras publicadas após aquela fase como “(...) una lucha denodada para

⁴⁶ VILLORDO. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, p. 199.

⁴⁷ O acesso, mesmo que parcial, à primeira fase de composição literária de Adolfo Bioy Casares é facilitado por iniciativas como a da Editora Globo, que, em 2014, no primeiro volume das “Obras completas” do escritor, dispôs entre os apêndices os contos “Os namorados em cartões-postais”, versão traduzida de “Los novios en tarjetas postales”, e “Como perdi a visão”, tradução de “Cómo perdí la vista”. Cf. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 646.

⁴⁸ ALVES-BEZERRA. Adolfo Bioy Casares tem obra revisitada no ano de seu centenário, p. 2.

⁴⁹ KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 9. “(...) realmente sua carreira de escritor começa em 1940 com *La invención de Morel*, que teve todo o êxito correspondente a seus perduráveis valores.” (Tradução nossa)

evitar el exceso o lo irracional”, representados pela “literatura ‘no deliberada’ o surrealista”.⁵⁰ Valendo-se da imagem de um “esperpento controlado”⁵¹, Navascués pretende afirmar que o encerramento da primeira etapa de textos de Adolfo Bioy Casares tem lugar com a mestria da escrita criativa expressa pela publicação de *La invención de Morel* e desdobrada em farta produção posterior a 1940.

Essa breve mirada aos exercícios empreendidos por Adolfo Bioy Casares entre 1921 e 1939 indica a persistência do argentino em forjar sua identidade de escritor por meio do estabelecimento de diálogos com algumas facetas da tradição literária. Embora o acesso à totalidade da produção inicial do escritor não tenha sido viável em virtude do silêncio que Bioy impôs àquela parcela de sua obra, é possível ponderar sobre o resultado de seus primeiros trabalhos por meio da consulta a suas memórias e a poucos textos críticos voltados ao período. Um deles, desenvolvido por Suzanne Jill Levine e publicado em 1982, corrobora o esforço de Adolfo Bioy Casares no aprimoramento do fazer literário. Reportando-se ao volume *Luis Greve, muerto*, Levine destaca trecho do conto “Los novios en tarjetas postales” que antecipa um dos elementos constitutivos da trama que viria a ser apresentada em *La invención de Morel*. Trata-se do processo de edição de uma união amorosa em face da impossibilidade de sua consumação: “Se amaban en tarjetas postales pero ella no lo sabía... la fotografiaba de la mano de nadie y después la unía mediante secretas superposiciones a un joven declarado al vacío.”⁵²

Aquela desorientação é também sugerida por anedotas como a que abre o ensaio intitulado “Libros y amistad”, em que o escritor discorre sobre sua primeira conversa com Jorge Luis Borges. Perguntado por este sobre os autores que admirava no século XX ou em

⁵⁰ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 130. (...) uma luta intrépida para evitar o excesso ou o irracional”, representados pela “literatura ‘não deliberada’ ou surrealista”. (Tradução nossa)

⁵¹ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 130. É pertinente observar que a ideia do *esperpento* utilizada por Navascués se aproxima do gênero esperpêntico proposto por Ramón del Valle-Inclán. Em Introdução a *Tirano Banderas*. Novela de Tierra Caliente, Novela de Tierra Caliente, Cristina Sisca de Viale, Rosemarie G. de Armando e Susana Franz assinalam que o termo *esperpento* é registrado pela primeira vez na obra de Valle Inclán em *La pipa de Kif* (1919) e em *Luces de Bohemia* (1920). “Es el poeta ciego Max Estrella, protagonista de *Luces...*, el encargado de definir una nueva estética, basada en el absurdo de una sociedad que se derrumba, en el hombre que ha perdido toda dimensión heroica, para convertirse en caricatura de sí mismo, en un fantoche, en un esperpento. Dice Max, portavoz de las ideas del autor: ‘Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya (...) Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas (...) El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.’” Cf. SISCA DE VIALE; ARMANDO; FRANZ. Introducción, p. 28.

⁵² BIOY CASARES *apud* LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 43. “Amavam-se em cartões-postais, mas ela não sabia. (...) a fotografava de mãos dadas com ninguém e depois a unia mediante secretas sobreposições a um jovem declarado ao vazio.” Cf. BIOY CASARES. Apêndices. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 646.

qualquer outro período, Adolfo Bioy Casares responde e, logo em seguida, escarnece a si mesmo:

–A Gabriel Miró, a Azorín, a James Joyce.

(...)

¿Qué hacer con una respuesta así? Por mi parte no era capaz de explicar qué me agradaba en los amplios frescos bíblicos y aun eclesiásticos de Miró, en los cuadritos aldeanos de Azorín ni en la gárrula cascada de Joyce, apenas entendida, de la que se levantaba, como irisado vapor, todo el prestigio de lo hermético, de lo extraño y de lo moderno.⁵³

Embora no volume intitulado *Memorias*, no qual traça um retrospecto de sua vida e de seu trabalho, Bioy relate ter abandonado os cursos de Direito e de Letras para se dedicar àquilo que tomava por sua “vocación”⁵⁴ literária, percebe-se que seu percurso de escrita passa ao largo das ideias de simples vocação ou de ascensão imediata de uma genialidade. Seu estágio inicial de trabalho o distancia da noção de um estilo “natural”, se considerado o modo como Edgar Allan Poe, representante do citado conto clássico, reflete sobre a ocorrência da naturalidade na composição literária por ocasião de sua terceira resenha a *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne:

O estilo natural é difícil somente àqueles que jamais deveriam tentá-lo, isto é, para aqueles que não são naturais. Nasce de se escrever com a consciência ou com o instinto de que o *tom* da composição deve ser aquele que em qualquer ponto ou em qualquer tema seria sempre o tom da grande maioria da humanidade.⁵⁵

Vale observar que ao comentário sobre o “estilo natural”, que figuraria como pressuposto da escrita de bons contos, Poe acrescenta, desta vez em resenha sobre o próprio trabalho, uma advertência. Segundo o autor, o sujeito devotado à elaboração de relatos breves deve contar com um “poder de simulação” que o habilite a efetuar “(...) uma peculiar combinação de faculdades mentais, que produz seriedade, minuciosidade, mas não detalhismo em profusão, e fidelidade de descrição.”⁵⁶

⁵³ BIOY CASARES. Libros y amistad. *La otra aventura*, pp. 167-68. “– Gabriel Miró, Azorín, James Joyce.

(...)

O que fazer com uma resposta assim? De minha parte, não era capaz de explicar o que me agradava nos amplos afrescos bíblicos e mesmo eclesiásticos de Miró, nos quadrinhos rústicos de Azorín nem na tagarelice gasta de Joyce, quase não entendida, da qual se erguia, como irisado vapor, todo o prestígio do hermético, do estranho e do moderno.” (Tradução nossa)

⁵⁴ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 65.

⁵⁵ POE. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, p. 357, grifo original. Esta resenha foi traduzida por Charles Kiefer e se encontra disposta como Anexo III em *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*.

⁵⁶ POE. Resenha de E. A. Poe’s *Tales*, Aristidean, outubro de 1845, p. 379. Esta resenha foi traduzida por Charles Kiefer e se encontra disposta como Anexo IV do já referido *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*.

Pode-se afirmar que a ausência de um “estilo natural” e de um inato “poder de simulação” teriam impulsionado Adolfo Bioy Casares à realização de um grande esforço de refinamento criativo, entremeadado por leituras e por tentativas de apreensão de formas mais eficientes de composição. Como resultado, o embate com as palavras travado durante seu período de experimentação e a falta de clareza no que concerne às opções estéticas que poderiam orientar seus projetos literários é arrefecido a partir de 1940, ano em que seu foco criativo se mostra ajustado e em que se instaura sua segunda fase compositiva. Com efeito, somente após *La invención de Morel* Adolfo Bioy Casares se notabilizaria por um estilo “(...) claro, preciso, cerebral en el rigor de sus argumentos”⁵⁷, como observa Ofelia Kovacci, e “seco”, como pontua Alberto Hernández, “(...) de una elegante y aristocrática intensidad donde no hay riesgos ni peligros presuntuosos.”⁵⁸

No que toca a *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares registra em suas *Memorias* que a elaboração do romance deveu-se a um estudado empenho para desembaraçar-se do longo processo de tentativas e erros constituído por seus primeiros trabalhos. Como observa o escritor, “[y]o buscaba menos el acierto que la eliminación de errores en la composición y la escritura de *La invención de Morel*. De algún modo era como si me considerara infeccioso y tomara todas las precauciones para no contagiar la obra.”⁵⁹ Em comentário a respeito do referido romance, Javier de Navascués afirma que, de fato, “(...) cuando la escribí, Bioy Casares *intentaba no cometer errores*”⁶⁰, e que uma série de opções estéticas foram feitas de modo a resultar na construção de uma trama sem arestas, a saber: a eleição de um espaço narrativo insular, claramente delimitado; a apresentação de “(...) un único personaje ‘vivo’ o de un narrador introducido en la historia”; a existência de poucos diálogos; a reduzida quantidade de informações acerca do grupo que tem suas imagens gravadas na ilha, o que não demandaria caracterizações pormenorizadas daquelas personagens e, por fim, a caracterização “difuminada”, isto é, esfumaçada do narrador, que

⁵⁷ KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 10. “(...) claro, preciso, cerebral no rigor de seus argumentos”. (Tradução nossa)

⁵⁸ HERNÁNDEZ. *Oficio de isla*, s/p. “(...) de una elegante e aristocrática intensidad na qual não há riscos nem perigos presunçosos.” (Tradução nossa)

⁵⁹ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 93. “Eu buscava menos o acerto que a eliminação de erros na composição e na escrita de *La invención de Morel*. De certo modo, era como se me considerasse infeccioso e tomasse todas as precauções para não contaminar a obra.” (Tradução nossa)

⁶⁰ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 13, grifo original. “(...) quando a escreveu, Bioy Casares *tentava não cometer erros*”. (Tradução nossa, grifo original)

tem seu manuscrito interpelado por reprovações e questionamentos anotados por um editor em notas de rodapé.⁶¹

Cumprir notar que o êxito de Bioy na produção de um texto literário considerado “sem erros” decorre, também, de intercâmbios por ele estabelecidos com Jorge Luis Borges nos anos anteriores à publicação de *La invención de Morel*. Levando em conta a interlocução mantida pelos dois escritores, o professor francês Michel Lafon alude a Adolfo Bioy Casares, em comunicação publicada no ano de 1993, como “o duplo literário de Borges” – “le double littéraire de Borges”⁶². Pelo emprego dessa qualificação, Lafon não objetiva relegar Bioy a um posto secundário, retomando o já cansado chavão depreciativo de sua figura e de sua obra. Em verdade, guarda o propósito de apontar que os dois escritores se afiguram como titulares de “estéticas respectivas ou cruzadas” – “esthétiques respectives ou ‘croisées’”⁶³ –, isto é, de modos de composição que, durante certo tempo, convergiriam para uma mesma perspectiva acerca do fazer literário. Nessa linha de raciocínio, o ano de 1940 tornou-se decisivo para a trajetória de ambos, já que naquele período Borges publicou o conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” junto à Revista *Sur* – sua primeira narrativa que, para Lafon, reporta-se indiscutivelmente ao gênero fantástico⁶⁴ – e Bioy publicou *La invención de Morel*.

Ainda sob o viés proposto por Michel Lafon, observa-se que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e *La invención de Morel* são tributários da compreensão, então defendida em uníssono por Borges e Bioy, de que os domínios da literatura devem ser habitados por narrativas que reflitam não mais que a si mesmas. A fim de assinalar a atenção conferida por Borges e Bioy à autorreferencialidade do texto literário, Lafon se concentra no exame de dois textos também publicados em 1940, quais sejam, o prólogo redigido por Borges para *La invención de Morel* e o prólogo elaborado por Bioy para o volume *Antología de la literatura*

⁶¹ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 13. “(...) um único personagem ‘vivo’ ou de um narrador introduzido na história”. (Tradução nossa). Parece procedente afirmar que Bioy medita sobre a concisão, a limitação temporal e a limitação de personagens em narrativas de outros autores. Tal sorte de ponderação é encontrada, por exemplo, em trecho do Prólogo que escreveu para *Antología de la literatura fantástica*: “Wells hubiera caído en el peligro amarillo si hubiera hecho, en vez de un hombre invisible, ejércitos de hombres invisibles que invadieran y dominaran el mundo (plan tentador para novelistas alemanes); si en vez de insinuar sobriamente que Mr. Lewisham podía estar ‘saltando de un cuerpo a otro’ desde tiempos remotísimos y de matarlo inmediatamente, nos hiciera asistir a las historias del recorrido por los tiempos, de ese renovado fantasma.” Cf. BIOY CASARES. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*, p. 10. Traduzido para o português, lê-se: “Wells teria incorrido no perigo amarelo se, em vez de um homem invisível, tivesse criado exércitos de homens invisíveis que invadissem e dominassem o mundo (plano tentador para romancistas alemães); se, em vez de insinuar sobriamente que Mr. Lewisham podia estar ‘saltando de um corpo para outro’ desde tempos remotíssimos e de matá-lo rapidamente, ele nos apresentasse as histórias do percurso pelos tempos desse renovado fantasma.” Cf. BIOY CASARES. Prólogo. *Antología da literatura fantástica*, p. 12.

⁶² LAFON. Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares, p. 61. (Tradução nossa)

⁶³ LAFON. Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares, p. 63. (Tradução nossa)

⁶⁴ LAFON. Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares, p. 62.

fantástica, organizado pelos dois escritores em parceria com Silvina Ocampo.⁶⁵ Além disso, Lafon se reporta à resenha publicada por Bioy em 1942 acerca dos contos borgianos reunidos em 1941 em *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Nos paratextos em questão, pode-se verificar que os escritores argentinos anunciam a afinidade entre os projetos literários então desenvolvidos e a narrativa fantástica, sendo esta tomada por vertente ficcional erguida em oposição a todo e qualquer relato que buscasse transpor, ao texto literário, elementos que lhe fossem externos. Nos termos de Borges, aquele entendimento sobre o fantástico iria de encontro à elaboração de obras voltadas à verossimilhança externa, obras estas que, ainda segundo o argentino, podem ser representadas pelos romances russos e pelo trabalho de Marcel Proust.⁶⁶ Ao avaliar essa tese, comum aos três paratextos, Michel Lafon afirma que Borges e Bioy, em suas defesas à autorreferencialidade do texto literário, acabam por anunciar a invenção de “um novo tipo de leitor” – “un nouveau type de lecteur”⁶⁷. Da assertiva do professor francês, depreende-se que aquele novo leitor consistiria em subjetividade da qual se demanda uma participação mais apurada no pacto ficcional, pois com o avançar da leitura deve orientar sua interpretação pela diretriz de que a matéria narrada decorre de um calculado trabalho com a linguagem ou, segundo Borges, de um “artifício verbal”⁶⁸ desprovido de uma natureza representativa da realidade. Nesse sentido, conforme afirmado ao início desta seção, espera-se do leitor a sagacidade de um jogador de xadrez, cuja vitória residiria na compreensão das estratégias e táticas adotadas ao longo do texto que tem diante de si.

A interlocução estabelecida entre os dois escritores por meio da publicação daqueles paratextos consiste em indicador da lógica de composição posta em prática por Adolfo Bioy Casares na etapa posterior a seus procedimentos de experimentação. Nesta segunda etapa, sua escrita se pauta pelo entendimento de que o fantástico é urdido pela via de processos puramente imaginativos, advindos de esforços combinatórios engendrados pelo intelecto e em nada representativos de uma ordem da realidade. As linhas gerais de tal perspectiva se encontram expressas em passagem do prólogo a *Antología de la literatura fantástica*. Nela, Bioy apresenta inicialmente uma assertiva dotada de considerável amplitude, visto que assume o entendimento de que o fantástico conta com origens remotas e variadas, encontradas em textos literários e não literários. Sugerindo que as narrativas

⁶⁵ Uma reflexão sobre a importância da autorreferencialidade do texto literário é realizada, também, por Suzanne Jill Levine em 1977 no ensaio “Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto”, ao qual se aludirá posteriormente.

⁶⁶ BORGES. Prólogo, p. 12.

⁶⁷ LAFON. Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares, p. 65. (Tradução nossa)

⁶⁸ BORGES. Prólogo, p. 12.

fantásticas são tão antigas quanto o medo, Bioy as identifica em textos que vão do *Zend Avesta* à *Bíblia*, de Homero às *Mil e uma noites*.⁶⁹

Em seguida, o autor do prólogo busca precisar os limites do fantástico não enquanto apanhado de temas encontrados em textos de naturezas distintas, mas como gênero, e sustenta que, “(...) como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés.”⁷⁰ Em uma terceira etapa da reflexão, Bioy estreita ainda mais os limites do fantástico ao se referir aos contos borgianos “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, e ao afirmar que esses textos pertencem a um novo gênero, “(...) que participa del ensayo y de la ficción; 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.”⁷¹ Partindo da análise de assertivas como essa e da noção de mimese enquanto representação, Alfonso de Toro, em estudo publicado em 2002, pondera que os referidos prólogos não só realçam a defesa de Borges e de Bioy a um modo antimimético de elaboração e de leitura da narrativa ficcional, como também demarcam sua oposição à óptica de que o fantástico se fundaria “(...) en una relación referencial donde se opone una unidad considerada como ‘lo real’ a otra que se interpreta como ‘lo sobrenatural’”⁷².

Reflexões sobre a orientação estética fundada em uma concepção autorreferencial da literatura – e, em especial, da narrativa fantástica – são lembradas por Adolfo Bioy Casares na passagem de suas *Memorias* em que discorre sobre sua parceria com Jorge Luis Borges quando da direção da revista *Destiempo*. O periódico circulou em 1936 e 1937 e contou com colaboradores como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Xul Solar⁷³ e Manuel Peyrou⁷⁴. De acordo com Bioy, o título da revista sugeria o intuito de distanciamento do fazer crítico da época: “[o]bjetábamos particularmente la tendencia de algunos críticos a pasar por alto el valor intrínseco de las obras y a demorarse en aspectos folclóricos, telúricos

⁶⁹ BIOY CASARES. Prólogo, p. 7.

⁷⁰ BIOY CASARES. Prólogo, p. 7. “(...) como género mais ou menos definido, a literatura fantástica surge no século XIX e na língua inglesa.” Cf. BIOY CASARES. Prólogo. *Antología da literatura fantástica*, p. 9.

⁷¹ BIOY CASARES. Prólogo, pp. 12-13, grifo original. “(...) que partilha do ensaio e da ficção; são exercícios de incessante inteligência e de imaginação feliz, carentes de qualquer languidez, de todo *elemento humano*, patético ou sentimental, e destinados a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura.” Cf. BIOY CASARES. Prólogo. *Antología da literatura fantástica*, p. 15.

⁷² TORO. 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, p. 141. “(...) em uma relação referencial em que se opõe uma unidade considerada como ‘o real’ a outra que se interpreta como ‘o sobrenatural’”. (Tradução nossa)

⁷³ KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 8.

⁷⁴ VILLORDO. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, pp. 59-60.

o vinculados a la historia literaria o a las disciplinas y estadísticas sociológicas.”⁷⁵ Entretanto, Bioy reconhece que aquele intuito, também presente nos trabalhos de escrita em colaboração com Borges, nem sempre foi alcançado:

Pienso que este trabajo en colaboración debió enseñarnos a ser modestos. Porque cuando empezamos a colaborar nos sentíamos alineados en una campaña en favor de la trama y de la escritura deliberada, eficaz y consciente. Íbamos a escribir cuentos policiales clásicos como los de la literatura inglesa hasta los años cincuenta, cuentos en los que había un enigma con resolución nítida, poca psicología, los personajes necesarios y la reflexión apenas indispensable. Resultó que escribimos de un modo barroco, acumulando bromas al punto que por momentos nos perdíamos dentro de nuestro propio relato, y alguno de los dos preguntaba: “¿Qué es lo que iba a pasar con ese personaje? Qué íbamos [*sic*] a escribir?”. Esto es casi patético porque ambos nos jactábamos de ser muy deliberados. Es como si el destino se hubiera burlado de nosotros.⁷⁶

Se por um lado a crítica literária constrói proposições inclinadas a realçar a dinâmica de intercâmbio cultivada por Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, como se verifica na reflexão sobre as “estéticas cruzadas” desenvolvida por Michel Lafon, por outro identificam-se entendimentos que apontam a ascendência da figura de Borges sobre a de Bioy sem que isso tenha implicado, necessariamente, uma desvalorização do trabalho deste. O próprio Bioy atesta que a relação de amizade com Borges foi capital para que promovesse mudanças nos fundamentos de sua escrita, inicialmente respaldada na premissa de que “(...) para la creación artística y literaria era indispensable la libertad total, la libertad *idiota* que reclamaba uno de mis autores” e, após, simpática à compreensão borgiana de que a escrita consiste em arte moldada pela lucidez e pela deliberação.⁷⁷ Esta inclinação de Bioy à poética borgiana, cujo resultado mais evidente se deixaria ver no enredo de *La invención de Morel*, foi, reitera-se, antecedida por opiniões estéticas díspares, como pontua Suzanne Jill Levine em ensaio publicado no ano de 1977:

Bioy, bajo la influencia antirracionalista del surrealismo, consideraba una cobardía escribir coherentemente sobre realidades humanas que serían

⁷⁵ BIOY CASARES. *Memorias*, pp. 78-9. “Objetávamos particularmente a tendência de alguns críticos a omitir o valor intrínseco das obras e a se demorar em aspectos folclóricos, telúricos ou vinculados à história literária ou às disciplinas e estatísticas sociológicas.” (Tradução nossa)

⁷⁶ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 112. “Acredito que este trabalho em colaboração deveu nos ensinar a ser modestos. Porque quando começamos a colaborar nos sentíamos alinhados em uma campanha a favor da trama e da escritura deliberada, eficaz e consciente. Íamos escrever contos policiais clássicos como os da literatura inglesa até os anos cinquenta, contos nos quais havia um enigma com resolução nítida, pouca psicologia, os personagens necessários e apenas a reflexão indispensável. Resultou que escrevemos de um modo barroco, acumulando brincadeiras a tal ponto que por vezes nos perdíamos dentro de nosso próprio relato, e um dos dois perguntava: o que ia acontecer com esse personagem? O que íamos escrever? Isso é quase patético porque ambos nos gabávamos de ser muito decididos. É como se o destino tivesse zombado de nós.” (Tradução nossa)

⁷⁷ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 77, grifo original. “(...) para a criação artística e literária era indispensável a liberdade total, a liberdade *idiota* que reclamava um de meus autores”. (Tradução nossa, grifo original)

mucho más eficazmente reveladas en su incoherencia. Borges sostiene que la falsa coherencia del realismo y la incoherencia del surrealismo son en realidad defectos, no por razones morales, sino estéticas: ambas son soluciones simplistas y superficiales. El verdadero desafío sería escribir relatos fantásticos que a la vez poseyeran una rigurosa lógica.⁷⁸

Em introdução a uma compilação de contos casareanos traduzidos para o inglês, publicada em 1994, Levine trata novamente da afinidade assumida por Bioy mediante o fazer literário borgiano ao ponderar que “Bioy soon embraced Borges’ rigorous poetics of condensation and concision, which favoured the speculative and the artistic over the novelist’s expansive representation of human experience.”⁷⁹ É de se notar que aquela condensação e concisão encontradas no trabalho de Borges haviam sido associadas por Adolfo Bioy Casares, em resenha a *El jardín de senderos que se bifurcan*, ao rigor com que se constroem argumentos pertencentes ao âmbito da narrativa policial. Como observa Bioy naquela resenha, o gênero policial “(...) produziu um ideal: um ideal de invenção, de rigor, de elegância (no sentido que se dá à palavra na matemática) para os argumentos. Destacar a importância da construção: esse é, talvez, o significado do gênero na história da literatura.”⁸⁰

Conquanto seja possível verificar que preocupações relativas à concisão do texto e ao rigor do argumento acompanharam Adolfo Bioy Casares ao longo de sua trajetória literária, cabe ressaltar que em 1965, vinte e cinco anos após a publicação dos referidos prólogos e vinte e três anos após a divulgação da resenha de *El jardín de senderos que se bifurcan*, o escritor dá a conhecer um realinhamento de perspectiva. Por meio desse realinhamento, o argentino passa a admitir possibilidades de associação entre texto literário e referencial externo, sem prejuízo da boa fatura estética da narrativa. Em “Postdata” disposto na segunda edição de *Antología a la literatura fantástica*, Bioy disserta sobre modificações em seu modo de avaliar o romance psicológico, que depreciara em 1940 e em 1942 – e que Borges também criticara no prólogo a *La invención de Morel* –, assim como sobre a outrora defendida autorreferencialidade da literatura:

Desde luego, la novela psicológica no peligró por nuestros embustes: tiene la perduración asegurada, pues como un inagotable espejo refleja rostros

⁷⁸ LEVINE. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto, p. 417. “Bioy, sob a influência antirracionalista do surrealismo, considerava uma covardia escrever coerentemente sobre realidades humanas que seriam muito mais eficazmente reveladas em sua incoerência. Borges sustenta que a falsa coerência do realismo e a incoerência do surrealismo são na verdade defeitos, não por motivos morais, senão estéticos: ambas são soluções simplistas e superficiais. O verdadeiro desafio seria escrever relatos fantásticos que ao mesmo tempo possuíssem uma rigorosa lógica.” (Tradução nossa)

⁷⁹ LEVINE. Introduction. *Selected Stories*, p. ix. “Bioy logo acolheu a rigorosa poética da condensação e da concisão de Borges, o que favoreceu o especulativo e o artístico em detrimento da extensa representação da experiência humana feita pelo romancista.” (Tradução nossa)

⁸⁰ BIOY CASARES. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 627.

diversos en los que el lector siempre se reconoce. Aun en los relatos fantásticos encontramos personajes en cuya realidad irresistiblemente creemos; nos atrae en ellos, como en la gente de carne y hueso, una sutil amalgama de elementos conocidos y de misterioso destino. ¿Quién no tropezó alguna tarde, en la Sociedad de Escritores o en el PEN Club, con el pobre Soames del inolvidable cuento de Max Beerbohm?⁸¹

A guinada na maneira como Bioy percebe o texto literário parece apontar para uma retomada daquele “elemento humano” que ele próprio havia reputado ausente e que havia elogiado quando da apreciação dos borgianos “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Observando essa mudança na postura do escritor, Michel Lafon afirma que Bioy procura compensar “(...) un excès de géometrie et un manque d’humanité”⁸² por meio da adoção de estratégias de inserção, em sua narrativa, de espaços e personagens argentinos.

Convém considerar a mudança de posicionamento expressa no “Postdata” em associação com o quadro de discussões promovidas no século XX sobre a natureza da obra de arte e sobre a problematização da ideia de mimese enquanto representação. No texto de 1965, Bioy parece convergir para o entendimento que, em 1998, seria sistematizado por Antoine Compagnon em suas reflexões acerca de novas possibilidades de exame do enredamento da realidade na literatura. Consoante proposto por Compagnon em *O demônio da teoria*, naquelas novas possibilidades de mirar tal enredamento residiria uma alternativa ao binarismo que havia organizado os literatos segundo a tese de que a literatura representa facetas do mundo e a antítese de que a literatura diz somente de si mesma. A partir de um posicionamento de síntese, o crítico sustenta que o fato de a literatura falar de literatura não a impede de falar, também, do mundo.⁸³ Afinal, se o ser humano desenvolveu faculdades de linguagem, assim o fez para tratar de questões que não são apenas da ordem da linguagem. Observando-se esse raciocínio, é possível retornar a um conto como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” para perceber que este traz em si nuances da realidade – e o jogo com os nomes próprios é ilustrativo disso – não simplesmente por espelhá-la, mas por recriá-la e por convidar o leitor a pensar as projeções do texto no mundo e do mundo no texto.

⁸¹ BIOY CASARES. Postdata, p. 16. “Naturalmente, o romance psicológico não correu riscos por conta de nossos embustes: tem sua subsistência garantida, pois reflete, como um espelho inesgotável, rostos diversos nos quais o leitor sempre se reconhece. Mesmo nos relatos fantásticos encontramos personagens em cuja realidade irresistivelmente acreditamos; atraí-nos neles, como nas pessoas de carne e osso, um amálgama sutil de elementos conhecidos e de misterioso destino. Quem já não topou, numa tarde qualquer, na Sociedade de Escritores ou no PEN Club, com o pobre Soames do inesquecível conto de Max Beerbohm?” Cf. BIOY CASARES. Post-Scriptum. *Antologia da literatura fantástica*, p. 18.

⁸² LAFON. Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares, p. 66. “(...) um excesso de geometria e uma falta de humanidade”. (Tradução nossa)

⁸³ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 98 e seguintes.

Além de estar inserida nas discussões voltadas à natureza da relação entre literatura e referencial externo, a mudança de compreensão registrada no “Postdata” se sobleva em importância pelo fato de acenar para a possibilidade de que o texto literário, mesmo que compreendido na vertente do fantástico, seja objeto de exames que não necessariamente possuem como cerne o fantástico ali deflagrado. Em trecho do “Postdata”, Adolfo Bioy Casares aventa a razoabilidade da assunção de um tal viés ao asseverar que “[e]ntre las mismas piezas que incluye la presente antología hay una, el curioso apólogo de Kafka, donde la descripción de caracteres, el delicado examen idiosincrático de la heroína y de su pueblo, importa más que la circunstancia fantástica de que los personajes sean ratones.”⁸⁴ Como será visto adiante, uma afirmação dessa ordem encoraja o desenvolvimento da análise aqui desenvolvida, que possui como eixo o exame do insulamento sem que este se encontre na dependência de incidentes fantásticos.

Às ponderações de que o texto literário pode estabelecer alguma sorte de vínculo com um plano do real e de que, na análise do texto, aspectos não relacionados ao fantástico podem se sobressair em face de elementos fantásticos, soma-se uma mudança na maneira como Bioy passa a articular estratégias de composição literária. Esta mudança, em especial, propicia a identificação da terceira etapa de escrita criativa anunciada acima. Se entre a primeira e a segunda etapas é possível precisar marcos temporais, entre a segunda e a terceira opera-se uma transição suave que, tendo sido anunciada no “Postdata” de 1965, não implica rejeição ou oposição ao anteriormente publicado, mas uma ampliação de perspectiva acerca da escrita criativa. A partir dessa ampliação, encoraja-se a consolidação de uma poética portulana do conto, ou seja, uma poética que permite a Bioy navegar tanto pelo modo de composição clássica quanto pelo conto moderno a que alude Ricardo Piglia.

A visita de Adolfo Bioy Casares ao modo de composição do conto levado a cabo por Edgar Allan Poe e, portanto, à variante da modernidade ocidental do conto é assinalada em estudo publicado por Thomas C. Meehan em 1986. Em um dos poucos trabalhos nos quais se encontram análises de textos casareanos anteriores a 1940, Meehan estabelece cotejos entre os contos “Luis Greve, muerto”, de 1937, e “Los milagros no se recuperan”, disposto no volume *El gran Serafín* e publicado três décadas mais tarde, em 1967. De acordo com o crítico, Bioy gestou, já em seus primeiros trabalhos, certa preocupação relativa ao efeito e à economia dos meios expressivos, visto que o enredo do conto “Luis Greve, muerto”

⁸⁴ BIOY CASARES. Postdata, p. 16. “Entre as próprias peças que integram a presente antologia há uma, o curioso apólogo de Kafka, em que a descrição dos personagens, a delicada análise idiosincrática da heroína e de seu povoado, é mais importante do que a circunstância fantástica de os personagens serem ratos.” Cf. BIOY CASARES. Post-Scriptum. *Antología da literatura fantástica*, p. 18.

é organizado a partir de uma “(...) acción concentrada [que] está delimitada por un solo suceso, lo cual contribuye a esa unidad de impresión (o de efecto) establecida por Edgar Allan Poe como el sello distintivo del cuento como género”⁸⁵. Além de destacar a mirada de Adolfo Bioy Casares em direção à poética do efeito preconizada por Poe, a análise comparativa a que se dedica Meehan salienta que o apuro verificado em “Los milagros no se recuperan” ocorreu a custo de tempo e prática:

El tiempo y la práctica habrían de llevar al autor a una conciencia mucho más profunda del estilo literario, de la estructura narrativa, y, sobre todo, de la técnica de la literatura fantástica. En “Los milagros no se recuperan”, la configuración más artística del argumento y la presentación más refinada y sofisticada del tema fantástico y de los otros sucesos ficticios demuestran que Bioy Casares, entre las fechas de publicación de las dos variantes de este cuento, había encontrado su propia voz e identidad literaria [sic].⁸⁶

As diretrizes de composição do conto defendidas por Edgar Allan Poe perduram na narrativa casareana e, conforme será visto, garantem primor a contos como “El ídolo”, publicado em 1948 na compilação intitulada *La trama celeste*. Gradualmente, por outra parte, Adolfo Bioy Casares passa a investir em um modo de criação bastante diverso, a partir do qual são elaborados contos que guardam relações de forte proximidade com a concepção de Antón Tchekhov. Como observa Nádia Batella Gotlib, “[é] certo que Tchekhov, contista célebre e também dramaturgo e médico, não desenvolve sistematicamente uma teoria do conto, tal como Poe.”⁸⁷ Entretanto, ainda segundo Gotlib, o trabalho do escritor russo consegue desenvolver uma marca distintiva do trabalho de Poe por “(...) libertar o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento. E, neste aspecto, afasta-se do conto de *acontecimento extraordinário*, tal como o conto de Poe.”⁸⁸ Visitando a trilha aberta por Tchekhov, sem, contudo, abandonar aquela demarcada por Poe, Bioy elabora contos

⁸⁵ MEEHAN. Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares, p. 279. “(...) acción concentrada [que] está delimitada por un só acontecimiento, o qual contribui para essa unidade de impressão (ou de efeito) estabelecida por Edgar Allan Poe como a marca distintiva do conto como gênero”. (Tradução nossa) Cabe lembrar que Edgar Allan Poe, em suas considerações sobre o poema “O corvo”, em parte extensíveis aos domínios do conto, esclarece que um dos aspectos necessários à obtenção de determinado efeito consiste na extensão do texto: “Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignarmos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.” Cf. POE. A filosofia da composição. *Ficção completa, poesia & ensaios*, pp. 912-3.

⁸⁶ MEEHAN. Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares, p. 286. “O tempo e a prática haveriam de conduzir o autor a uma consciência muito mais profunda do estilo literário, da estrutura narrativa e, sobretudo, da técnica da literatura fantástica. Em “Los milagros no se recuperan”, a configuração mais artística do argumento e a representação mais refinada e sofisticada do tema fantástico e dos outros acontecimentos fictícios demonstram que Bioy Casares, entre as datas de publicação das duas variantes daquele conto, havia encontrado sua própria voz e identidade literária.” (Tradução nossa)

⁸⁷ GOTLIB. *Teoria do conto*, pp. 42-43.

⁸⁸ GOTLIB. *Teoria do conto*, p. 46, grifo original.

como “Amor vencido”, publicado em 1990 no volume *Una muñeca rusa*, em que, além de não haver um acontecimento extraordinário ao modo de Poe, aparentemente nada está a acontecer.

Ao analisar a narrativa breve de Adolfo Bioy Casares, leva-se em consideração, portanto, a pluralidade de elementos que, avaliados em conjunto, indicam a construção de uma poética portulana do conto. Tal poética resulta da habilidade de mover-se entre o conto clássico e o conto moderno e, ainda, da combinação de numerosos exercícios de escrita a uma vasta experiência de leitura atestada pelo escritor em seus diários e nas relações intertextuais que deixa entrever ao longo de sua obra. Bioy se mostra ciente de que, uma vez conhecidos diversos matizes da tradição literária e escolhidos alguns destes para o entabulamento de diálogos, não lhe é mais possível ler ou escrever ingênua e irrefletidamente, como fizera em seu primeiro estágio de escrita criativa. No fragmento intitulado “Tábula rasa”, constante do volume *Guirnalda con amores*, Bioy sinaliza: “Los azares de nuestra biografía nos volvieron angustiosamente sensibles a determinadas situaciones, nos predispusieron en favor o en contra de tales caracteres o de tales temas. Ya no somos una mente libre ante las obras que juzgamos. Ya no somos jóvenes.”⁸⁹

1.2 De desequilíbrios na apreciação da obra

A análise do insulamento nos contos de Adolfo Bioy Casares, considerada no quadro da poética portulana do conto referida na seção anterior, afigura-se como elemento nuclear da investigação corrente. Antes de proceder à análise de contos, porém, julga-se necessário apresentar considerações sobre alguns dos estudos críticos dedicados à narrativa casareana, tanto por iluminarem a compreensão acerca daqueles três grandes agrupamentos de textos de Bioy quanto por indicarem aspectos significativamente realçados no estado da arte e elementos que foram merecedores de atenção secundária. Um exame de unidades integrantes da fortuna crítica em questão poderia ser iniciado adotando-se, como baliza, a ordem cronológica em que foram publicados, o recorte temático a que procederam ou as correntes críticas a que se afiliaram. Não obstante a razoabilidade das opções elencadas,

⁸⁹ BIOY CASARES. Tábula rasa. *Guirnalda con amores*, p. 81. “Os acasos de nossa biografia nos tornaram angustiosamente sensíveis a determinadas situações, predispueram-nos a favor ou contra tais caracteres ou tais temas. Já não somos uma mente livre ante as obras que julgamos. Já não somos jovens.” (Tradução nossa)

adotam-se, como pontos de partida, dois textos críticos que se debruçam sobre a quase totalidade do trabalho de Bioy e guardam o propósito de traçar um panorama de sua obra.

Os referidos textos possuem uma característica em comum: a de terem sido redigidos com o objetivo de serem lidos durante eventos realizados em homenagem a Adolfo Bioy Casares. Em textos elaborados com essa finalidade, tende-se a observar a prevalência de um tom laudatório da figura do homenageado. Malgradas as limitações decorrentes do emprego de um tom elogioso, os textos de homenagem afiguram-se relevantes por se esforçarem para capturar os elementos tomados como mais importantes na obra de um escritor com vistas à apresentação de uma espécie de balanço de sua trajetória. Colocam em relevo, dessa maneira, as variáveis mais frequentes, os indicadores do modo como a obra vem sendo lida e as frestas através das quais se ilumina a validade de outras possibilidades interpretativas. O primeiro ensaio a que se alude leva o título de “Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir” e foi lido por Trinidad Barrera, professora na Universidade de Sevilha, por ocasião da entrega do Prêmio Cervantes a Bioy em 1991. O segundo, por sua vez, denomina-se “Hoy, en esta isla” – redigido em francês, não obstante o título em espanhol – e foi lido pelo professor Michel Lafon em 1993 durante cerimônia em que a Universidade Stendhal-Grenoble agraciou o escritor argentino com o título de doutor *honoris causa*.

Logo ao início do primeiro texto, Trinidad Barrera chama atenção para o fato de que a crítica literária, até o começo da década de 1990, desenhou percursos nos quais se verifica um esforço de análise voltado, precipuamente, à instauração do fantástico na obra casareana e ao exame de episódios relacionados à temática amorosa. Ao apontar a recorrência dos estudos críticos que tomam o fantástico por objeto, Barrera infere que tal tendência ocasiona uma disparidade na leitura dos romances e contos de Adolfo Bioy Casares, porquanto os textos em que o fantástico não desponta como aspecto determinante do enredo teriam sido relegados a uma posição secundária. Consoante Barrera, muitos dos estudos desenvolvidos entre 1940 e o ano de leitura de seu ensaio “(...) se han limitado al análisis de aquellas novelas o cuentos en que lo fantástico tomaba cuerpo con pleno derecho al tiempo que se hacía un paréntesis con aquellos otros relatos en que la ausencia de lo fantástico parecía proclamar el descanso del escritor.”⁹⁰

A partir dessa premissa, Barrera pontua que os estudos críticos que privilegiam a ocorrência de temas fantásticos na narrativa casareana parecem ter sido impulsionados por

⁹⁰ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 343. “(...) limitaram-se à análise daqueles romances ou contos em que o fantástico tomava corpo com pleno direito, enquanto se fazia parêntese àqueles relatos em que a ausência do fantástico parecia proclamar o descanso do escritor.” (Tradução nossa)

perspectivas como a ofertada por Octavio Paz em “La máscara y la transparencia”.⁹¹ Com efeito, a partir da leitura do referido ensaio, publicado em 1967, percebe-se que o escritor mexicano realça a importância das proposições fantásticas na obra de Adolfo Bioy Casares e nestas identifica o tema que teria perpassado a produção de Bioy até a segunda metade da década de 1960. Segundo Paz, “[e]l tema de Bioy Casares no es cósmico sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo sino de la nuestra: corremos tras de sombras pero nosotros también somos sombras.”⁹² Por outro lado, é imperativo notar que, naquele mesmo ensaio, Octavio Paz antecipa a inquietação manifestada por Trinidad Barrera ao lamentar, em nota de pé de página, o excessivo enfoque conferido pela crítica literária aos contornos fantásticos verificáveis no trabalho de Bioy:

De paso: a pesar de que este autor ha escrito dos novelas, *La invención de Morel* y *El sueño de los héroes*, que pueden llamarse sin exageración *perfectas* (¿o por eso mismo?), nuestra crítica las ha desdeñado o, lo que es peor, las ha leído mal y ha visto en ellas únicamente dos afortunadas variaciones de la literatura fantástica.⁹³

Ainda que problematize a ênfase atribuída por significativa parte da crítica aos matizes fantásticos presentes na obra de Adolfo Bioy Casares, reverberando desse modo o incômodo expresso décadas antes por Octavio Paz, Trinidad Barrera não logra escapar à tendência por ela mesma posta à vista e porfia uma série de comentários em cujo cerne radica, precisamente, o fantástico. Assim, após referência a *La invención de Morel* e a *Plan de evasión*, a professora se atém a *La trama celeste* e salienta que o volume de contos publicado em 1948 é composto por “(...) ‘tramas’ fantásticas perfectamente urdidas; las nociones de tiempo, infinidad, espacio o inmortalidad son manejadas tan hábil como firmemente, formando una tupida red con los presupuestos sostenedores de sus dos primeras novelas.”⁹⁴

⁹¹ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 343.

⁹² PAZ. La máscara y la transparencia, p. 48. “O tema de Bioy Casares não é cósmico senão metafísico: o corpo é imaginário e obedecemos à tirania de um fantasma. O amor é uma percepção privilegiada, a mais total e lúcida, não apenas da irrealidade do mundo como da nossa: corremos atrás de sombras, mas nós também somos sombras.” (Tradução nossa)

⁹³ PAZ. La máscara y la transparencia, p. 48, grifos originais. “Diga-se de passagem: apesar de esse autor ter escrito dois romances, *La invención de Morel* e *El sueño de los héroes*, que podem sem exagero ser considerados *perfectos* (ou por isso mesmo?), nossa crítica desdenhou deles ou, o que é pior, leu-os mal e neles viu unicamente duas afortunadas variações da literatura fantástica.” (Tradução nossa)

⁹⁴ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 344. “(...) ‘tramas’ fantásticas perfectamente urdidas; as noções de tempo, infinitude, espaço ou imortalidade são manejadas tão hábil quanto firmemente, formando uma densa rede com os pressupostos sustentadores de seus dois primeiros romances.” (Tradução nossa)

A exposição de Barrera tem prosseguimento com menção ao êxito alcançado por Bioy Casares quando da publicação, em 1954, do romance *El sueño de los héroes*. Em referência àquele texto, a professora destaca aspectos que o qualificam como uma narrativa fantástica, quais sejam, a superposição de temporalidades e a imbricação de sonho e vigília. Em seguida, Barrera lembra a publicação, em 1956, do volume de contos intitulado *Historia prodigiosa* e assinala que, nos relatos ali reunidos, Adolfo Bioy Casares “(...) sigue campeando lo fantástico” por meio de argumentos atinentes, por exemplo, ao embate entre o céu e criaturas que irrompem do inferno, como se verifica em “Historia prodigiosa”; à postergação da morte por meio de viagem no tempo em “Las vísperas de Fausto”; e, também, ao trânsito de personagens entre experiências do corpo físico e do espírito, como se dá no conto “De los dos lados”.⁹⁵ Cumpre observar que, no que concerne a *Historia prodigiosa*, uma nota preliminar disposta por Bioy contribui significativamente para que se confira, naquele conjunto de contos, atenção privilegiada ao fantástico:

Todas las piezas incluidas en el presente volumen corresponden al género fantástico, salvo la última –en mi opinión, la mejor [Las vísperas de Fausto]–, que es una alegoría. Cabe la advertencia, porque el *Homenaje a Francisco Almeyra* acaso parezca trunco a lectores que esperen materia sobrenatural. En Pardo, en marzo o abril de 1952, en un momento de extrema desolación, pensé que para quienes mueren durante una tiranía el tirano es eterno y entreví mi relato de unitarios y federales.⁹⁶

Ao discorrer sobre *Guirnalda con amores*, volume publicado em 1959 e constituído de contos, fragmentos, apólogos, epigramas⁹⁷ e poemas, Trinidad Barrera destaca novamente o fantástico como um dos aspectos fundamentais da escrita criativa de Adolfo Bioy Casares e ressalta a superveniência do amor como tema também explorado na obra do argentino. A professora da Universidade de Sevilha dá andamento a suas ponderações ao ressaltar, novamente, o predomínio do fantástico nos contos compreendidos em *El lado de la sombra*, de 1962, sendo tal nuance novamente combinada ao amor, como se verifica no relato

⁹⁵ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 345.

⁹⁶ BIOY CASARES. Nota preliminar. *Historia prodigiosa*, s/p. “Todos os textos incluídos no presente volume integram o gênero fantástico, exceto o último – em minha opinião, o melhor [Las vísperas de Fausto] –, que é uma alegoria. Cabe a advertência, pois ‘Homenagem a Francisco Almeyra’ talvez pareça incompleto para os leitores que esperam matéria sobrenatural. Em Pardo, em março ou abril de 1952, em um momento de extrema desolação, pensei que, para quem morre durante uma tirania, o tirano é eterno, e vislumbrei meu conto de unitários e federalistas.” Cf. BIOY CASARES. Nota preliminar. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 495.

⁹⁷ A classificação dos breves textos constantes de *Guirnalda con amores* é proposta por Ofelia Kovacci. À categorização proposta pela crítica argentina, que destaca a existência de contos, apólogos e epigramas, cabe acrescentar os poemas incluídos por Bioy no volume publicado em 1959. Cf. KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 10.

“Carta sobre Emilia”⁹⁸. De acordo com Barrera, o amor consiste em tema também vigorosamente visitado nos contos dispostos em *El gran Serafín*, publicado em 1967, em *El héroe de las mujeres*, de 1978, e em *Historias desafortadas*, de 1986, persistindo, mesmo nesses volumes, o desenvolvimento de argumentos relacionados ao fantástico.

Ainda conforme Trinidad Barrera, se uma relação de continuidade pode ser traçada entre a narrativa romanesca e os contos de Adolfo Bioy Casares, esta relação está pautada no desenvolvimento de temas fantásticos. Nesse sentido, a professora assinala um possível diálogo entre o romance *La invención de Morel* e o conto “Los afanes”, publicado na antologia intitulada *El lado de la sombra*. Segundo lembra Barrera, o protagonista de “Los afanes” “(...) es también un ‘inventor’, Eladio Heller, que consigue con su curioso invento de bastidores crear repeticiones fantasmales con la facultad de pensar. Un esfuerzo más en el camino de la inmortalidad.”⁹⁹

Ao tecer comentários sobre a antologia *El gran Serafín*, de 1967, Trinidad Barrera mantém o viés assumido quando da apreciação dos volumes de contos publicados anteriormente, realçando desse modo a presença do fantástico e da temática amorosa. Contudo, acrescenta que nos contos dispostos em *El gran Serafín* o fantástico e o amor são intercalados ao tema da viagem.¹⁰⁰ A linha de raciocínio de Barrera é seguida pela menção à antologia intitulada *El héroe de las mujeres*, de 1978, em que se leem contos fantásticos que, por meio de nova referência a máquinas e a experimentos, aproximam-se da ficção científica.¹⁰¹ A crítica acentua a dimensão fantástica na narrativa casareana ao comentar o romance *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, de 1985, em que se verificam “(...) personajes rurales y urbanos, alusiones a bares, calles, edificios, [que] configuran una escena real y reconocible, pero allí se introducirán elementos extraños, oníricos sobre todo, que perturban el orden real”¹⁰².

Com o objetivo de traçar, até o ano de 1991, um panorama que compreendesse significativa parte dos textos literários de Adolfo Bioy Casares, Trinidad Barrera conclui sua reflexão reportando-se às compilações de contos intituladas *Historias desafortadas*, de 1986, e *Una muñeca rusa*, de 1990. Sobre essas compilações, destaca que as narrativas breves ali

⁹⁸ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 348.

⁹⁹ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 348. “(...) é também um ‘inventor’, Eladio Heller, que consegue com sua curiosa invenção de bastidores criar repetições fantasmais com a faculdade de pensar. Um esforço a mais a caminho da imortalidade.” (Tradução nossa)

¹⁰⁰ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, pp. 348-349.

¹⁰¹ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 349.

¹⁰² BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 352. “(...) personagens rurais e urbanos, alusões a bares, ruas, edifícios, [que] configuram uma cena real e reconhecível, mas ali serão introduzidos elementos estranhos, oníricos sobretudo, que perturbam a ordem real”. (Tradução nossa)

compreendidas servem ao propósito de ratificar o fantástico como aspecto fundamental na obra de Adolfo Bioy Casares, sendo trabalhado, por exemplo, a partir de “(...) los sueños, el doble, el viaje, la imposibilidad del amor, la inmortalidad.”¹⁰³

Nota-se, portanto, que “Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir” se organiza em torno de uma reflexão de natureza paradoxal. Seus parágrafos introdutórios são reservados à problematização do modo como os estudos críticos vinham, até o início da década de 1990, concentrando-se no fantástico e ocasionando o apagamento de outros temas e aspectos presentes na narrativa casareana. A autora do ensaio se mostra ciente do relevo conferido ao fantástico e da consequente obliteração de outros elementos verificáveis no *corpus* sobre o qual busca refletir; entretanto, desenha um panorama em que reitera menções sobre a ocorrência do fantástico nos textos de Adolfo Bioy Casares e, assim procedendo, aprofunda as sendas abertas pela crítica literária anterior à sua análise.

As incursões de Adolfo Bioy Casares nas veredas do fantástico são realçadas, também, no ensaio “Hoy, en esta isla”, lido por Michel Lafon em 1993 durante cerimônia em que a Universidade Stendhal-Grenoble concedeu ao argentino o título de doutor *honoris causa*. Se no ensaio de Trinidad Barrera sobrelevam-se as facetas do fantástico, no segundo texto redigido com o objetivo de homenagear o escritor tal destaque é tornado mais intenso, visto que a narrativa fantástica de Bioy é tratada como nada menos que propulsora de um revigoramento do gênero romanesco. Consoante Michel Lafon, a inserção de elementos novos nos domínios da literatura exige que se ofereçam respostas às seguintes perguntas: “comment ne pas écrire un roman après Cervantès, comment écrire un roman après Proust ?”¹⁰⁴ O professor francês encontra, na obra casareana, elementos capazes de arejar o gênero romanesco e esclarece que essa possibilidade decorre, especificamente, do modo como Adolfo Bioy Casares procede à aliança entre o fantástico e o amoroso.¹⁰⁵

Desse modo, a partir do ensaio “Hoy, en esta isla”, retoma-se a importância de leituras concentradas nas temáticas fantástica e amorosa, sublinhando-se não propriamente a alternância entre uma seara e outra, mas o resultado de suas combinações. Ainda assim, o incômodo pontuado no ensaio de Trinidad Barrera acerca do enfoque excessivo em aspectos concernentes ao fantástico é similarmente abordado por Michel Lafon, porquanto este adverte que o qualificativo “fantástico” parece ser redutor das possibilidades de interpretação da obra

¹⁰³ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 352. “(...) os sonhos, o duplo, a viagem, a impossibilidade do amor, a imortalidade.” (Tradução nossa)

¹⁰⁴ LAFON. Hoy, en esta isla, p. 156. “como não escrever um romance depois de Cervantes, como escrever um romance depois de Proust?” (Tradução nossa)

¹⁰⁵ LAFON. Hoy, en esta isla, p. 156.

de Adolfo Bioy Casares.¹⁰⁶ Ao problematizar a ênfase conferida à dimensão fantástica, Lafon lança um desafio àqueles que se proponham participar dos círculos de análise dos textos casareanos: a seu ver, faz-se necessário, ainda, avaliar em minúcias a “revolução literária” propiciada pela escrita criativa de Bioy, assim como atribuir um nome ao gênero desenvolvido pelo escritor.¹⁰⁷

Ao ponderar sobre os aportes oferecidos pelo trabalho de Bioy ao gênero romanesco, compreende-se que Michel Lafon faz referência indireta ao prólogo escrito por Jorge Luis Borges a *La invención de Morel*, procurando dilatar o alcance da reflexão contida naquele paratexto. Vale lembrar que Borges assevera, em seu prólogo, que Bioy transportou um “gênero novo” para o âmbito das literaturas de expressão espanhola, sendo aquele gênero representado por romances de “admirável trama”, como *A volta do paraíso*, de Henry James, e *O processo*, de Franz Kafka, e caracterizado pela imaginação racionada, pelo rigor do argumento, pela concisão e pela construção de uma trama desvinculada de um referencial externo.¹⁰⁸ Lafon, a seu turno, sugere que Bioy não teria apenas transportado, mas desenvolvido, a partir do revigoramento do romance, um gênero ainda desprovido de denominação. Embora não se considere possível inferir que a combinação das temáticas fantástica e amorosa tenha implicado, seguramente, a criação de um gênero novo, cumpre reconhecer que a “revolução literária” a que se refere Lafon necessita ser examinada sob prismas que, a um só tempo, distingam-se das considerações sobre o fantástico e as suplementem.

Os próprios ensaios de Trinidad Barrera e Michel Lafon, embora se concentrem no exame dos aspectos mencionados, pontuam a existência de possibilidades de análise diferenciadas. Três apontamentos constantes daqueles textos afiguram-se como indicadores de que o tema do insulamento na narrativa casareana mereceria atenção mais detida e minuciosa. O primeiro apontamento, encontrado no ensaio de Barrera, é disposto entre uma e outra consideração sobre o fantástico e deixa semeada uma reflexão a respeito do insulamento: “El tema del aislamiento del individuo aparece reflejado literalmente y también en un sentido metafórico. El simbolismo del espacio es una constante en casi todos ellos que, repetidamente, hablan de ‘islas’.”¹⁰⁹ O segundo, feito também por Barrera, refere-se aos narradores apresentados no volume *Guirnalda con amores*: “Sus protagonistas masculinos,

¹⁰⁶ LAFON. Hoy, en esta isla, p. 158.

¹⁰⁷ LAFON. Hoy, en esta isla, p. 158.

¹⁰⁸ BORGES. Prólogo, pp. 11-15.

¹⁰⁹ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 351. “O tema do isolamento do indivíduo aparece refletido literalmente e também em um sentido metafórico. O simbolismo do espaço é uma constante em quase todos eles, que, repetidamente, falam de ‘ilhas’.” (Tradução nossa)

que nunca hasta este momento fueron más reales, afrontan las situaciones más inverosímiles cuanto mas deseadas, aunque una nota de cobardía ponga con frecuencia el punto final”¹¹⁰. O terceiro apontamento, feito por Michel Lafon ao discorrer sobre as incursões de Adolfo Bioy Casares no fantástico, associa tais incursões à consciência humana a respeito da própria solidão. Segundo Lafon, a comunicação com outros mundos seria, na obra casareana, um consolo mediante a impossibilidade de qualquer outra comunicação.¹¹¹

Examinados em conjunto, isto é, relacionados uns aos outros, os três apontamentos abrem caminho a que se reflita sobre o tema do insulamento nas diversas modulações com que este se apresenta na narrativa casareana. Lançam luz, de início, ao fato de que o insulamento consiste em aspecto primordial nos romances *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, sendo utilizado na delimitação de espaços narrativos consubstanciados, respectivamente, em uma ilha no oceano Pacífico e em um arquipélago no oceano Atlântico. Por meio de reformulações, o insulamento ultrapassa a natureza de elemento organizador do espaço narrativo e ganha a condição de tema, desenvolvido, por exemplo, a partir daquela “nota de covardia” com que se assomam algumas das personagens dos contos de Adolfo Bioy Casares, inaptas – ou mesmo ineptas – que estão no trato com a aventura e na assunção de riscos. Em outros contos, o insulamento se desdobra na consciência da solidão e da incomunicabilidade, levantada por certas personagens, confessada ao leitor e, por vezes, caracterizada por um genuíno desinteresse na possibilidade de envolvimento em um conflito ou na superação da precariedade dos diálogos que entabulam.

Estando o insulamento no cerne desta investigação, registram-se os apontamentos de Barrera e Lafon, mas reserva-se maior atenção à questão em seções posteriores. Cabe, antes disso, partir das miradas retrospectivas realizadas nos ensaios comentados para melhor compreender os caminhos da crítica em face da obra de Adolfo Bioy Casares e os motivos pelos quais conferiu-se uma atenção tão acentuada ao fantástico. Conforme exposto a seguir, a crítica literária sublinha a importância do fantástico, especialmente, a partir da análise de dois eixos: no primeiro deles, encontram-se narrativas em que se operam relações entre ficção e ciência; no segundo, desenvolvem-se tramas nas quais o fantástico é associado à ideia de autorreferencialidade do texto literário.

Alguns estudos críticos esmiúçam em que medida o escritor argentino consistiu em figura de relevo no âmbito da narrativa fantástica e contribuiu para a vertente tanto por

¹¹⁰ BARRERA. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir, p. 347. “Seus protagonistas masculinos, que até este momento nunca haviam sido tão reais, enfrentam as situações mais inverosímeis como mais desejadas, embora uma nota de covardia ponha com frequência o ponto final.” (Tradução nossa)

¹¹¹ LAFON. Hoy, en esta isla, p. 156.

enlaçar textos literários a temas científicos quanto por organizar parte de seus textos de acordo com uma sintaxe que se aproxima dos modelos discursivos utilizados nos domínios da ciência – particularmente, das ciências naturais. Sob esse viés é desenvolvido o estudo de Luis Sáinz de Medrano que, em ensaio publicado em 1991, afirma que Adolfo Bioy Casares, na promoção de diálogos entre literatura e ciência, “(...) se singulariza al contar con apoyaturas y objetivos mucho más complejos” que aqueles utilizados no século XIX.¹¹²

Em linha semelhante, Suzanne Jill Levine afirma, em 1982, a partir de comentário ao prólogo escrito por Borges para *La invención de Morel*, que Bioy colabora com o refinamento da ficção fantástica ao combinar elementos do relato policial chesterntoniano – como a economia narrativa e o rigor do argumento – a um desfecho próprio da ficção científica.¹¹³ Noemí Ulla, por sua vez, em estudo publicado em 1992, compara a atividade criativa de Adolfo Bioy Casares à de sua esposa, Silvina Ocampo, e ressalta que enquanto em textos de Ocampo como “Sábanas de tierra” e “La red” o fantástico é instaurado por meio de alusões à magia, em contos de Adolfo Bioy Casares como “Historia desafortada” e “Máscaras venecianas” a elaboração de tramas fantásticas ocorre a partir do desenvolvimento de experimentos científicos.¹¹⁴

Aquela assertiva de que o trabalho de Adolfo Bioy Casares conseguiu alcançar sustentações e objetivos dotados de maior complexidade que os obtidos por escritores que o precederam é apresentada por Luis Sáinz de Medrano em estudo no qual busca contextualizar o desenvolvimento do fantástico nas literaturas hispano-americanas. Para elaborar um breve panorama histórico da narrativa fantástica a partir daquele recorte geográfico, Sáinz de Medrano parte da premissa de que as raízes do fantástico se encontram assentadas no próprio continente americano, o que iria de encontro a entendimentos que procuram afiliar o fantástico hispano-americano àquele desenvolvido na Espanha do século XIX, especialmente a representantes do romantismo espanhol, como Gustavo Adolfo Bécquer.¹¹⁵

Em referência específica à narrativa fantástica rio-platense do século XIX, Sáinz de Medrano observa, com fundamento no estudo intitulado “Ayer y anteayer”, publicado em 1985 por Paul Verdevoye, que o fantástico naquela região desenvolveu-se, de início, pelas penas de Juana Manuela Gorriti, com contos como “Una visita al manicomio”, de matriz romântica, e de Eduardo Ladislao Holmberg, com o relato detetivesco “La bolsa de huesos”

¹¹² SÁINZ DE MEDRANO, Cien años de literatura fantástica, p. 21. “(...) singulariza-se ao contar com sustentações e objetivos muito mais complexos”. (Tradução nossa)

¹¹³ LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 22.

¹¹⁴ ULLA. La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos, pp. 284-286.

¹¹⁵ SÁINZ DE MEDRANO. Cien años de literatura fantástica, p. 18.

(1896).¹¹⁶ Já ao ampliar a perspectiva com vistas ao desenvolvimento de uma reflexão capaz de abarcar o conjunto das literaturas da América Hispânica, Sáinz de Medrano pondera que a narrativa fantástica ganha corpo na segunda metade do século XIX no contexto do modernismo hispano-americano, tendo sido representada, por exemplo, pela publicação de “(...) *Cuentos frágiles* (1883) y los *Cuentos de color de humo* (1890) de Gutiérrez Nájera, los de *Azul* (1888) de Darío y alguno de los *Cuentos de color* (1899), como el ‘Cuento áureo’ de Manuel Díaz Rodríguez.”¹¹⁷

No que toca aos contos fantásticos elaborados à época do modernismo hispano-americano, Sáinz de Medrano propõe uma categorização, sem pretensão de totalidade, que os divide em três grupos: “(...) el puramente lírico, el que envuelve en esa sustancia una reflexión social y el que incorpora elementos del discurso científico o pseudocientífico para afirmar su propia semántica”.¹¹⁸ A partir das considerações de Sáinz de Medrano acerca do terceiro grupo e de suas referências ao estudo de Paul Verdevoye, é possível inferir que os diálogos entre literatura e ciência, seja no contexto rio-platense do século XIX, seja no âmbito mais amplo do modernismo hispano-americano, contam com dois pontos de apoio principais.

O primeiro deles, mencionado por Verdevoye, consiste na ascendência do pensamento positivista sobre o imaginário da segunda metade daquele século: “(...) bajo la influencia del positivismo, la literatura mira hacia la ciencia y le pide coartadas para fundamentar sus invenciones, mientras que la ciencia se divierte –o se desquita de sus insuficiencias– con la literatura.”¹¹⁹ O segundo ponto de apoio é encontrado na narrativa de Edgar Allan Poe, que décadas antes construiu, eficazmente, argumentos relacionados a temas

¹¹⁶ VERDEVOYE *apud* SÁINZ DE MEDRANO. Cien años de literatura fantástica, p. 18.

¹¹⁷ SÁINZ DE MEDRANO. Cien años de literatura fantástica, p. 17.

¹¹⁸ SÁINZ DE MEDRANO. Cien años de literatura fantástica, pp. 18-19. “(...) o puramente lírico, o que envolve nessa substância uma reflexão social e o que incorpora elementos do discurso científico ou pseudocientífico para afirmar sua própria semântica”. (Tradução nossa)

¹¹⁹ VERDEVOYE *apud* SÁINZ DE MEDRANO. Cien años de literatura fantástica, p. 18. “(...) sob a influência do positivismo, a literatura olha para a ciência e lhe pede álibis para fundamentar suas invenções, enquanto a ciência se diverte – ou se desforra de suas insuficiências – com a literatura.” (Tradução nossa) Vale lembrar neste ponto que o positivismo não propriamente cria, mas torna manifesta e mais estreita a relação entre arte e ciência. Tal relação já vinha sendo burilada em outros períodos e a partir de opções estéticas distintas, como observa Antón Tchekhov em trecho de carta a D. V. Grigorovich, em 1887, aqui traduzido da seguinte forma: “‘Karelin’s Dream’ suscitou em mim pensamentos similares, e eu prontamente acredito em Buckle, que vê nas especulações de Hamlet sobre as cinzas de Alexandre, o Grande e sobre a argila a evidência do conhecimento de Shakespeare a respeito da lei de elementos, isto é, sobre a habilidade dos artistas para estar à frente dos homens da ciência....” Lê-se no original: “‘Karelin’s Dream’ called forth similar thoughts in me, and I readily believe Buckle who sees in Hamlet’s speculations on the ashes of Alexander the Great and on clay, the evidence of Shakespeare acquaintance with the law of the exchange of elements, i.e., the ability of the artists to be in advance of the men of science....” Cf. CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 92.

científicos. É o que se verifica, segundo bem lembrado por Sáinz de Medrano, em “(...) ‘El escarabajo de oro’ y sus fórmulas matemáticas, las disquisiciones sobre el hipnotismo y la catalepsis [*sic*], en otros cuentos”.¹²⁰

O fantástico em Adolfo Bioy Casares, segundo as linhas de raciocínio adotadas por Sáinz de Medrano e por Paul Verdevoye, notabiliza-se em face do que havia sido feito ao longo do século XIX por conseguir adensar o tratamento de questões científicas, burilando-as na matéria e na forma de que se investem alguns dos romances e contos do argentino. Em outro estudo, publicado em 1991, Paul Verdevoye acrescenta que o fantástico na narrativa casareana recebe destaque em virtude do contexto geográfico em que foi produzido e das relações que fomentou com certos matizes da tradição literária. Em relação ao contexto geográfico, Verdevoye chama atenção, reportando-se a outros estudos críticos, para as expressividades qualitativa e quantitativa da narrativa fantástica proveniente da Argentina:

En 1957, Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero no temen afirmar: “La literatura fantástica argentina es una de las más ricas de las de habla española”. Haciendo coro, en la revista *Cuadernos Americanos* (marzo-abril de 1967), de México, Manuel Pedro González declara: “Los argentinos han producido en los últimos sesenta años más novelas y cuentos fantásticos que ningún otro país hermano”.¹²¹

Já no que diz respeito aos diálogos com a tradição literária, Paul Verdevoye lança luz ao fato de que a narrativa fantástica, considerando-se especificamente a narrativa rioplatense, desenvolve-se em importante medida a partir das interlocuções que estabelece com obras compreendidas no âmbito das literaturas de expressão inglesa. Nesse sentido, a mirada a textos de língua inglesa, marcada especialmente pela mencionada atenção ao trabalho de Edgar Allan Poe, é capaz de se estender no tempo e ecoa, em 1940, na *Antología de la literatura fantástica* organizada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares. Para aquele volume, os três escritores selecionaram relatos representativos de diversas literaturas, prevalecendo porém os de expressão inglesa: “Teniendo en cuenta su importancia numérica, vienen primero los autores de habla inglesa, con veintiún

¹²⁰ VERDEVOYE *apud* SÁINZ DE MEDRANO. Cien años de literatura fantástica, p. 19. “(...) ‘O escaravelho de ouro’ e suas fórmulas matemáticas, as investigações sobre a hipnose e a catalepsia, em outros contos”. (Tradução nossa)

¹²¹ VERDEVOYE. Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX, p. 116. “Em 1957, Ana María Barrenechea e Emma Speratti Piñero não temem afirmar: ‘A literatura fantástica argentina é uma das mais ricas das de fala espanhola’. Fazendo coro, na revista *Cuadernos Americanos* (março-abril de 1967), do México, Manuel Pedro González declara: ‘Os argentinos produziram nos últimos sessenta anos mais romances e contos fantásticos que qualquer outro país irmão’.” (Tradução nossa)

representantes, y siguen inmediatamente los argentinos, con quince.”¹²² O trabalho compilatório de que participou Adolfo Bioy Casares serve, dessa forma, como importante índice para a compreensão de que seu labor criativo decorre, em parte, do exame de textos produzidos na região rio-platense e da leitura de relatos provenientes das literaturas de expressão inglesa.

Observa-se, portanto, com fundamento nos estudos referidos, que o fantástico na obra casareana resulta do burilamento de opções estéticas promotoras de encontros entre ficção e ciência, bem como de um diálogo meditado com algumas unidades pertencentes à tradição literária. A esses aspectos seria possível acrescentar, se considerada a linha de raciocínio desenvolvida por Blas Matamoro em estudo publicado em 1991, que o fantástico trabalhado por Adolfo Bioy Casares sem sucesso aos olhos da crítica literária em seu primeiro estágio de escrita, e de maneira exitosa no segundo e terceiro estágios, guarda relação com o contexto histórico em que se deu parte de seu trabalho de escrita criativa. Segundo Blas Matamoro, a narrativa fantástica de Bioy pode ser aproximada de certa vertente literária que despontou na década de 1930 “(...) como una respuesta del imaginario argentino a la crisis de 1929, la gran depresión y su parálisis consiguiente.”¹²³ Esta vertente, capitaneada por Jorge Luis Borges e composta por escritores como Jose Bianco e Silvina Ocampo, teria se esmerado na caracterização de personagens fantasmáticas que, por vezes, ignoram o fato de estarem mortas e não permitem o estabelecimento de relações entre suas trajetórias e uma realidade exterior ao texto.¹²⁴ Reportando-se a *La invención de Morel*, Matamoro pondera que “(...) los fantasmas fabricados por Morel son capaces de atraer a su universo intangible al narrador convertido en fantasma.”¹²⁵

O movimento de obliteração do entorno e de imersão do narrador no texto, verificado em *La invención de Morel*, já havia sido assinalado por Alfred J. Mac Adam em ensaio publicado em 1977. Entretanto, em seu exame sobre *La invención de Morel*, Mac Adam não se refere a elementos históricos, exteriores àquele romance, que poderiam guardar relações com a dinâmica em que o narrador-fugitivo é sorvido pela matéria narrada ao deixar-se gravar pela máquina sobre a qual escreve e ao passar a existir como imagem projetada por

¹²² VERDEVOYE. Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX, p. 115. “Levando-se em conta sua importância numérica, vêm primeiro os autores de fala inglesa, com vinte e um representantes, seguidos imediatamente pelos argentinos, com quinze.” (Tradução nossa)

¹²³ MATAMORO. Fantasmas argentinos, p. 127. “(...) como uma resposta do imaginário argentino à crise de 1929, à Grande Depressão e a sua consequente paralisia.” (Tradução nossa)

¹²⁴ MATAMORO. Fantasmas argentinos, p. 128.

¹²⁵ MATAMORO. Fantasmas argentinos, p. 132. “(...) os fantasmas fabricados por Morel são capazes de atrair para seu universo intangível o narrador convertido em fantasma.” (Tradução nossa)

aquela. Antes, o crítico afirma que a passagem do narrador do contexto de escrita de seu texto para dentro do próprio texto pode ser associada ao processo de formação do artista e ao subsequente apagamento de sua personalidade em favor da obra de arte elaborada: “Bioy Casares [...] creates a series of linked metaphors to describe the transformation of a man into an artist and finally, the artist into art”.¹²⁶

Perspectivas como a de Alfred J. Mac Adam, que na análise de textos casareanos tomam por foco a autonomia do texto literário e realçam, no seio desta, elementos que remetem ao processo mesmo de elaboração da narrativa parecem ter sido mais recorrentes, até o momento, do que aquelas que, como a de Matamoro, buscam estabelecer cotejos entre texto e possíveis interfaces com um referencial externo. Tais perspectivas são tributárias, em razoável medida, do modo como Jorge Luis Borges sustentou sua leitura de *La invención de Morel*. No prólogo a esse romance, consoante aludido anteriormente, Borges confere importância a que o texto literário seja, essencialmente, um trabalho com a linguagem desenvolvido à revelia de um intento de imitação de referentes externos, isto é, sem que se opere uma “transcripción de la realidad”¹²⁷.

Em comentário sobre a leitura de *La invención de Morel* feita por Borges, a crítica estadunidense Suzanne Jill Levine observa que aquele admirava as tramas urdidas por escritores como Jonathan Swift e H. G. Wells, nas quais podem ser verificados alguns traços do fantástico, mas a elas fez ressalvas por se tratarem de textos não “(...) totalmente liberados de las riendas del realismo” ou elaborados “(...) como pretexto para la sátira social”¹²⁸. Levine observa que, ao ressaltar as qualidades de *La invención de Morel* em seu prólogo, distanciando-o dos projetos de sátira social levados a cabo por Swift e Wells, Borges “(...)

¹²⁶ MAC ADAM. *Adolfo Bioy Casares: The Lying Compass*, p. 32. “Bioy Casares [...] cria uma série de metáforas conectadas umas às outras para descrever a transformação de um homem em um artista e, finalmente, do artista em arte”. (Tradução nossa)

¹²⁷ BORGES. Prólogo, p. 12.

¹²⁸ LEVINE. *Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto*, p. 417. Não “(...) totalmente liberados das rédeas do realismo” ou elaborados “(...) como pretexto para a sátira social” (Tradução nossa) Cumpre notar que, na Argentina da segunda metade do século XIX, Eduardo Ladislao Holmberg percorre caminho similar ao de Swift e Wells. Aliando ciência e literatura, Holmberg publica em 1875 a narrativa fantástica intitulada *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac, en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones y preocupaciones de un mundo desconocido*, em que, nos dizeres de Paul Verdevoye, “(...) imaginando a existência no planeta Marte, (...) dá-se o gosto de satirizar a sociedade de Buenos Aires, introduzindo uma pitada de humor na literatura fantástica”. (Tradução nossa). No original, lê-se: “(...) imaginando la existencia en el planeta Marte, (...) se da el gusto de satirizar la sociedad de Buenos Aires, introduciendo una pizca de humor en la literatura fantástica”. Cf. VERDEVOYE. *Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX*, p. 122.

explica desde un punto de vista crítico el éxito del autor en la elaboración de un texto efectivamente fantástico, una verdadera utopía hermética.”¹²⁹

A concepção de Borges sobre o fantástico – concepção da qual comungou Bioy ao início de seu segundo estágio de escrita criativa, conforme verificado em seu prólogo a *Antología de la literatura fantástica* e em sua resenha a *El jardín de senderos que se bifurcan*, referidos anteriormente – coopera para a delimitação, na literatura argentina, de dois projetos estéticos que são tomados por opostos. A este respeito são esclarecedoras as ponderações dispostas por Noemí Ulla em ensaio publicado em 1992. Neste estudo, em que se dedica ao exame de contos de Silvina Ocampo e tece relações entre o trabalho desta, o de Adolfo Bioy Casares e o de outros escritores argentinos, aquela crítica oferece, em suas considerações finais, um balanço da literatura argentina na primeira metade do século XX. Ao tratar daqueles polos de oposição, Noemí Ulla identifica, de um lado, o trabalho com uma estética vinculada ao fantástico e orientada pela perspectiva de Jorge Luis Borges acerca do gênero e, de outro, o desenvolvimento de uma estética representada pelo trabalho de Roberto Arlt, na qual se verifica uma preocupação em associar o texto literário a um plano do real, notadamente a algum aspecto da “(...) realidad social de América Latina”.¹³⁰

Textos críticos que se tornaram referências para o estudo da obra de Adolfo Bioy Casares repisam aquela dualidade pontuada por Noemí Ulla à medida que procuram analisar o fantástico casareano a partir da compreensão de que seu êxito reside na construção de enredos que não objetivam aludir a uma ordem do real. É esta a linha adotada no já citado texto de Suzanne Jill Levine, “Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto”, de 1977, e, também, em *La narrativa de Bioy Casares: el texto como escritura-lectura*, publicado por María Isabel Tamargo em 1983. Segundo esta crítica, a narrativa romanesca de Bioy busca trazer em si “(...) el reflejo y el reflejado”¹³¹, porquanto propõe se apresentar como um trabalho com a linguagem que abstém o fato literário de qualquer função referencial e que apresenta questionamentos, por meio daquele trabalho com a linguagem, à própria natureza da obra criada.

Tamargo vislumbra, no trabalho de Bioy, uma via de êxito de certa proposição sustentada anteriormente pelo escritor argentino Macedonio Fernández, segundo a qual a literatura deveria rechaçar “(...) todo aquello que no fuera lo específicamente literario, es

¹²⁹ LEVINE. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto, p. 417. “(...) explica de um ponto de vista crítico o êxito do autor na elaboração de um texto efetivamente fantástico, uma verdadeira utopia hermética.” (Tradução nossa)

¹³⁰ ULLA. La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos, p. 290.

¹³¹ TAMARGO. *La narrativa de Bioy Casares: el texto como escritura-lectura*, p. 11.

decir, todo lo que él llamaba ‘realismo’.”¹³² Ainda de acordo com o entendimento de Tamargo, uma das estratégias utilizadas na narrativa casareana para esquivar o texto de qualquer traço representativo consiste no desenvolvimento de tramas fundadas em relações intertextuais, que sugerem a plasticidade do significante em face de sentidos que lhe podem ser atribuídos:

¿Cómo se establece ese juego que resulta en la negación de un fondo y que contribuye a un discurso de superficie? Uno de los mecanismos es precisamente la alusión a términos que provocan conexiones intertextuales de carácter simbólico para simultáneamente engañar, y así deconstruirse como tales; “cualquier cosa es símbolo de cualquier cosa” [assertiva constante de *Plan de evasión*] es lo mismo que decir que nada es símbolo de nada o que todo es símbolo de todo. (...) De este modo se van incluyendo referencias a libros de historia, de filosofía y de literatura. Una de ellas es una cita de William Blake que aparece como epígrafe del manuscrito de Castel. (...) Nevers, el protagonista [de *Plan de evasión*], lee el Tratado de Isis y Osiris porque, como él mismo dice, “Este libro me interesa. Trata de símbolos”.¹³³

Estudos como os de Alfred J. Mac Adam, Suzanne Jill Levine e María Isabel Tamargo, que procuram valorizar o fantástico na narrativa casareana em associação com o carácter autorreferencial desta, concentram-se especialmente no exame de *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, podendo se afigurar válidos, também, para o exame de contos como “En memoria de Paulina”, publicado em 1948 no volume *La trama celeste*. Isso porque é possível interpretar aquele conto com base na hipótese de que todo o encadeamento de eventos, do afeto do narrador por Paulina ao envolvimento desta com o escritor Montero, da viagem do narrador para a Inglaterra à ciência de que Paulina foi morta por Montero, seu rival, da mescla de sonho e vigília à projeção mental de Montero, não é mais que um texto elaborado por este, que inclui a si mesmo na ação narrada.

Em contrapartida, o exame da autorreferencialidade associada ao fantástico em *La invención de Morel* e em *Plan de evasión* veio a possibilitar a assunção de um entendimento oposto ao de Mac Adam, Levine e Tamargo. Em estudo publicado em 2002, Alfonso de Toro postula que a autorreferencialidade na narrativa casareana ocasiona, em

¹³² TAMARGO. *La narrativa de Bioy Casares*. El texto como escritura-lectura, p. 8. “(...) tudo aquilo que não fosse o especificamente literário, isto é, tudo o que ele denominava ‘realismo’.” (Tradução nossa)

¹³³ TAMARGO. *La narrativa de Bioy Casares*. El texto como escritura-lectura, pp. 14-15. “Como se establece esse jogo que resulta na negação de um fundo e que contribui para um discurso de superficie? Um dos mecanismos é precisamente a alusão a termos que provocam conexões intertextuais de carácter simbólico para simultaneamente enganar, e assim se desconstruírem como tais; ‘qualquer coisa é símbolo de qualquer coisa’ [assertiva constante de *Plan de evasión*] é o mesmo que dizer que nada é símbolo de nada ou que tudo é símbolo de tudo. (...) Desse modo se vão incluindo referências a livros de história, de filosofia e de literatura. Uma delas é uma citação de William Blake que aparece como epígrafe do manuscrito de Castel. (...) Nevers, o protagonista [de *Plan de evasión*], lê o Tratado de Isis y Osiris porque, como ele mesmo afirma, ‘Este livro me interessa. Trata de símbolos’.” (Tradução nossa)

verdade, uma negação do fantástico. Após fazer ampla revisão de escritos teóricos sobre o gênero fantástico, dentre os quais estão *Au cœur du fantastique*, de Robert Caillois (1965), e *Introduction à la littérature fantastique*, de Tzvetan Todorov (1970), Toro esclarece que as diferentes perspectivas por ele visitadas compartilham do princípio de que o fantástico consiste em modalidade narrativa “de natureza mimética”¹³⁴. Isso porque o fantástico, propulsionado por um choque entre o “real” e o “maravilhoso”, precisaria partir de certos parâmetros do que se concebe como realidade para, somente a partir disso, problematizá-la e transgredi-la. Segundo Toro, “[l]a narración y el mundo de lo fantástico poseen todos los criterios del mundo cotidiano-real, donde de pronto los personajes se ven confrontados con acontecimientos que van más allá de la experiencia de un mundo normal.”¹³⁵

Em seguida, o professor espanhol confronta a tese sobre o caráter mimético do fantástico com a noção de fantástico divulgada no prólogo de Borges a *La invención de Morel* e no prólogo escrito por Bioy para a *Antología de la literatura fantástica*. Ao compreender que em tais paratextos, assim como em *La invención de Morel* e em *Plan de evasión*, advoga-se em favor de uma literatura antimimética, que “(...) rompe con la narración realista y psicológica en favor de una autorreferencial”¹³⁶, Alfonso de Toro conclui que aqueles romances passam ao largo do fantástico. Toro procura, então, nomear – e é interessante como os intentos de nomeação aparecem e reaparecem na fortuna crítica casareana – o gênero trabalhado por Adolfo Bioy Casares nas duas narrativas, sustentando que estas consistiriam em representantes de uma “literatura de la percepción” ou “literatura virtual”¹³⁷, em que os narradores dão ao leitor conhecimento de que se encontram em pleno processo de redação do texto, avançando, comentando e alterando o redigido.

¹³⁴ TORO. 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, p. 145.

¹³⁵ TORO. 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, p. 136. “A narração e o mundo do fantástico possuem todos os critérios do mundo cotidiano-real, em que os personagens de repente se veem confrontados com acontecimentos que vão mais além da experiência de um mundo normal.” (Tradução nossa) Cumpre registrar que, em *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Suzanne Jill Levine defende a ocorrência do fantástico na narrativa casareana ao citar dois pontos de vista teóricos que problematizam o caráter mimético conferido à narrativa fantástica. Tratam-se das perspectivas propostas por Ana María Barrenechea em “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, de 1972, e por Irène Bessièrre em *Le Récit Fantastique: la poétique de l’incertain*, de 1974. Em ambos os estudos, Levine verifica um rechaço à compreensão de que o fantástico se estrutura a partir de uma oposição entre, de um lado, convenções pertencentes a uma realidade externa ao texto e, de outro, eventos tomados por anormais ou sobrenaturais. Cf. LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 14.

¹³⁶ TORO. 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, p. 147.

¹³⁷ TORO. 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, p. 150.

Tanto em face das perspectivas de Mac Adam, Levine e Tamargo quanto da tese denegatória do fantástico casareano, sustentada por Alfonso de Toro, cumpre levar em consideração a advertência feita por Javier de Navascués em 1995 a estudos que se concentram em demasia na autorreferencialidade do texto literário casareano e que, para isso, dedicam-se à análise das “novelas gemelas”¹³⁸ – *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, considerados “romances gêmeos” – de Bioy e nos paratextos referidos. A ressalva de Navascués a investigações que preconizam a autorreferencialidade do texto se justifica no fato de que aquelas acabaram por encorajar leituras que qualificam o trabalho de Bioy como “escapista” e, ainda, por desconsiderarem que os textos posteriores àqueles dois romances apresentam matizes diferenciados. Segundo Navascués,

Cierta crítica sobre Bioy ha acostumbrado a veces a encarar el estudio de sus obras a partir de la noción de negación de lo real. Es decir, a base de adjudicar al texto el único estatuto de realidad. Esto ha servido, según en qué tiempos se escriban los estudios, para atacar por escapista a Bioy (cfr. Jorge B. Rivera: “Lo arquetípico en la narrativa argentina de los cuarenta”, J. Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1972, vol. II, pp. 174-204) o para ensalzarlo en el marco de una crítica deconstruccionista y pantextualista (cfr. M^a Isabel Tamargo, *La narrativa de Bioy Casares. El texto como escritura-lectura*, Madrid, Playor, 1983). En mi opinión, esta tesis podría sostenerse mejor si sólo conociéramos las primeras novelas y cuentos de Bioy. Pero el viraje hacia ciertos problemas sociales, políticos, y, sobre todo, éticos de libros posteriores, no puede interpretarse satisfactoriamente con estos planteamientos. Por eso, prefiero hablar menos de “negación” y más de “complementariedad” de lo real.¹³⁹

Dessa maneira, embora perspectivas como a de Mac Adam, Levine e Tamargo, assim como a de Toro, tenham oferecido significativos aportes à interpretação da narrativa de Adolfo Bioy Casares, faz-se imperativo levar em consideração a ressalva apresentada por Navascués acerca da necessidade de se examinar aquela narrativa na heterogeneidade de que se constitui. Isso demanda miradas para além da autorreferencialidade verificada nos romances gêmeos, assim como das considerações sobre o fantástico. Tomada em seu conjunto, a obra casareana aponta não apenas para aquela virada rumo à consideração de

¹³⁸ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 34.

¹³⁹ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 40. “Certa crítica sobre Bioy se acostumou às vezes a encarar o estudo de suas obras a partir da noção de negação do real. Isto é, a base de adjudicar ao texto o único estatuto de realidade. Isso serviu, conforme a época em que os estudos foram escritos, para atacar Bioy como escapista (cf. Jorge B. Rivera: ‘Lo arquetípico en la narrativa argentina de los cuarenta’, J. Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1972, vol. II, pp. 174-204) ou para elogiá-lo no marco de uma crítica deconstruccionista e pantextualista (cf. M^a Isabel Tamargo, *La narrativa de Bioy Casares. El texto como escritura-lectura*, Madrid, Playor, 1983). Na minha opinião, essa tese poderia se sustentar melhor se conhecêssemos somente os primeiros romances e contos de Bioy. Mas a virada para certos problemas sociais, políticos e sobretudo éticos de livros posteriores não pode ser interpretada satisfatoriamente com aquelas abordagens. Por isso, prefiro falar menos em ‘negação’ e mais em ‘complementaridade’ do real.” (Tradução nossa)

“certos problemas sociais, políticos e éticos”. Indica, também, um alargamento na concepção de Bioy em face do fantástico e de sua constituição a partir de novas elaborações, que ultrapassam uma negação do referencial e levam em conta aquela convergência, ressaltada por Caillois e Todorov, entre dinâmicas associadas ao real e acontecimentos ali não esperados.

Uma vez levado em consideração aquele alargamento na concepção de Bioy sobre o fantástico, torna-se possível verificar que o conjunto da narrativa casareana se investe de um sentido de circularidade, já que um dos últimos romances de Adolfo Bioy Casares, *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, de 1985, visita elementos constantes de *La invención de Morel* e os reelabora. Nesse sentido, se em *La invención de Morel* o fantástico se instaura a partir do ingresso do narrador-protagonista na série de imagens captadas pela máquina, o que sugeriria a imersão do narrador em seu próprio texto e a negação de um referencial externo, em *La aventura de un fotógrafo en La Plata* a relação entre sujeito e máquina é retomada por meio do enfrentamento entre um plano similar ao real e determinados episódios fantásticos. Seu protagonista, Nicolás Almansa, registra imagens da cidade de La Plata e, à medida que fotografa, vai inserindo, por meio da máquina, novos e atípicos elementos na realidade enquadrada. Com isso, o enredo de *La aventura de un fotógrafo en La Plata* sugere que o fazer artístico, ao invés de se restringir a uma negação do mundo que lhe é externo e de implicar uma concentração na obra criada, pode consistir em um modo de estar no mundo, de participar deste e de cooperar para sua construção por meio da projeção de novos elementos e sentidos.

Assim, ainda que esteja bastante distante de vertentes como a da “literatura de testimonio” ou de narrativas ficcionais que se reportem e problematizem claramente um acontecimento histórico, político ou social, faz-se importante realçar que a narrativa casareana não se esgota em um intento de autorreferencialidade. Mesmo que Bioy tenha apresentado, especialmente com a publicação de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión*, um texto voltado a si mesmo, sua produção posterior tende à compreensão de que vida e literatura se imiscuem, sendo uma fomentada pela outra. Essa perspectiva, respaldada na advertência feita por Navascués, parece conferir um tratamento mais consciente das diferentes nuances constitutivas do conjunto da obra de Bioy.

De maneira indireta, tal perspectiva indica, também, ser lícita a compreensão de que a óptica de Borges com respeito à narrativa literária – e ao fantástico, por consequência – também não se restringe à pura negação do real na construção de tramas bem urdidas, já que visita o entendimento de que vida e texto se retroalimentam. Não estaria esta questão, afinal,

no cerne de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, em que personagens constroem um mundo pela composição de um texto e o texto responde ao mundo com o aceno de novas possibilidades e significações? Uma resposta a essa pergunta pode ser encontrada em reflexão proposta por Maria Elisa Rodrigues Moreira, que observa na literatura de Jorge Luis Borges, como na de Italo Calvino, um modo de agir que repercute além dos limites do texto. Segundo o entendimento de Moreira, é possível tomar a literatura de Borges como “(...) uma produção política, por meio da qual é possível atuar ativamente no mundo em que se vive: destaca-se, pois, a ação política implícita na narrativa, no próprio trabalho da escritura, entendida como um híbrido do poético, do estético e do político em seu escopo mais restrito.”¹⁴⁰

Levado ao limite, esse movimento em que a escrita confere significados à vida ganha destaque em uma série de contos de Adolfo Bioy Casares, como “La trama celeste” (*La trama celeste*, 1948), “El ídolo” (*La trama celeste*, 1948), “El perjurio de la nieve” (*El gran serafín*, 1948) e “El héroe de las mujeres” (*El héroe de las mujeres*, 1978), nos quais personagens rememoram e procuram interpretar episódios que vivenciaram ou dos quais ouviram dizer, e anunciam que o fazem por meio da redação de textos. À medida que escrevem, aqueles personagens criam modos de leitura do espaço em que estão inseridos. Por isso, o insulamento que envolve a elaboração de seus escritos não é investido de um ímpeto dos personagens de negar a ordem em que se encontram, mas de um desejo de participar daquela ordem e de, em alguma medida, moldá-la.

Tendo em vista os estudos críticos comentados até o momento, é possível verificar, na esteira das problematizações colocadas por Trinidad Barrera e Michel Lafon em seus textos laudatórios, que as abordagens eleitas para a análise da narrativa de Adolfo Bioy Casares conferem acentuado relevo ao fantástico. Isso se dá tanto em textos nos quais o fantástico se constitui a partir de relações entre ficção e ciência quanto naqueles que têm sua autorreferencialidade sublinhada – vindo o fantástico, por isso, a ser até mesmo negado e interpretado sob designação distinta. Percebe-se, ainda, que tais considerações sobre o fantástico são orientadas, especialmente, pelo exame dos romances gêmeos de Bioy e dos paratextos que este e Borges publicaram nos primeiros anos da década de 1940.

Se por um lado o enfoque daqueles estudos acena com possibilidades de compreensão do estágio instaurado a partir de 1940, em que Bioy se reconheceu como escritor e deixou de promover a denegação de seus escritos, como havia feito em relação a sua primeira etapa de tentativas e erros, por outro parece promover uma fragmentação do

¹⁴⁰ MOREIRA. Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino, p. 13.

estudo da narrativa casareana. Veja-se o caso da investigação levada a cabo por Alfred J. Mac Adam, que exalta o trabalho de Bioy Casares, mas se concentra apenas em *La invención de Morel* e *Plan de evasión*. Ao tratar somente desses dois romances, Mac Adam afirma: “Bioy Casares’s metaphoric representation of the artist and art in self-reflecting fictions was certainly unique in the context of Latin American literature in the 1940s, and the abstruseness of the texts may account for the dearth of critical material on them”.¹⁴¹ Essa maior disposição ao exame de alguns textos casareanos em detrimento de outros foi tomada por Mireya Camurati, em 1990, como fonte de desequilíbrio na apreciação do conjunto daquela narrativa:

Para muchos lectores, la fama de Adolfo Bioy Casares se apoya fundamentalmente en *La invención de Morel* y, en menor grado, en *Plan de evasión*. La dimensión y el éxito de esos libros tempranos se justifica si valoramos cualidades como las de una trama que Borges no vaciló en calificar de perfecta. Pero el exaltar a esas dos novelas con frecuencia desequilibra la apreciación de la obra total del escritor.¹⁴²

A questão levantada por Mireya Camurati é pertinente se levados em conta, também, estudos como *Guía de Bioy Casares*, publicado por Suzanne Jill Levine em 1983. O título, que sugere uma investigação abrangente dos textos literários casareanos, concentra-se justamente em *La invención de Morel* e em *Plan de evasión*. Certo é que o estudo oferece valiosas reflexões sobre os romances gêmeos de Bioy, seu diálogo com as tradições utópica e pastoril e sobre as redes intertextuais que se estabelecem entre os romances gêmeos e narrativas como *A ilha do Doutor Moreau*, de H. G. Wells. No entanto, ao pretender apresentar-se como um “guia de Adolfo Bioy Casares”, o estudo acaba por ofuscar o restante da produção do escritor.

Outros estudos, que não se atêm à análise de concepções do fantástico e ao exame dos romances gêmeos, parecem compensar em alguma medida os desequilíbrios na apreciação da obra problematizados por Mireya Camurati. Tais estudos optam pelo estabelecimento de categorizações temáticas que buscam mirar o conjunto da narrativa de Adolfo Bioy Casares. Um deles se trata de *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*, publicado por Bernardo Ruiz em 1974. Agraciado com uma menção honrosa no Prêmio Nacional de Ensaio José Revueltas (México, 1978), o estudo de Ruiz

¹⁴¹ MAC ADAM. *Adolfo Bioy Casares: The Lying Compass*, p. 42. “A representação metafórica do artista e da arte, feita por Bioy Casares em textos ficcionais autorreflexivos, foi certamente ímpar no contexto da literatura latino-americana dos anos 1940, e a feição intrincada dos textos pode justificar a escassez de material crítico sobre eles.” (Tradução nossa)

¹⁴² CAMURATI. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, p. 223. “Para muitos leitores, a fama de Adolfo Bioy Casares se apoia fundamentalmente em *La invención de Morel* e, em menor grau, em *Plan de evasión*. A dimensão e o êxito desses livros precoces se justifica se avaliamos qualidades como as de uma trama que Borges não vacilou em qualificar de perfeita. Porém, a exaltação daqueles dois romances com frequência desequilibra a apreciação da obra total do escritor.” (Tradução nossa)

objetiva apresentar de forma sistematizada os temas constantes dos romances e contos do escritor argentino. Além da busca da imortalidade (e.g., em *La invención de Morel*, 1940), listam-se como temas a repetição de eventos, subordinados à lógica de um tempo circular (e.g., em “La trama celeste”, *La trama celeste*, 1948); a tentativa de impedir o avanço do tempo (e.g., em “El perjurio de la nieve”, *El gran serafín*, 1967); o viver entre sonho e vigília (e.g., em “Clave para un Amor”, *Historia prodigiosa*, 1956; “Moscas y Arañas”, *Guirnalda con amores*, 1959, e *Diario de la guerra del cerdo*, 1969); a comunicação e a transmigração de almas (e.g., *Dormir al sol*, de 1973); a teofania (e.g., em “Clave para un amor”, *Historia prodigiosa*, 1956), e, ainda, a amizade capaz de compreender e relevar as debilidades do outro (e.g., em *Diario de la guerra del cerdo*, 1969).¹⁴³

O rol de temas elaborado por Bernardo Ruiz não inclui, contudo, o insulamento. A experiência de insulamento é abordada pelo crítico somente em duas ocasiões, e, nestes casos, afigura-se acessória à superveniência do fantástico. Na primeira ocasião, são mencionadas as implicações de uma experiência de clausura vivida por alguns viajantes, personagens do conto “Clave para un Amor” (*Historia prodigiosa*, 1956): “Una noche se pierden unos jóvenes en la montaña. Hay una tormenta de nieve. El albergue y sus alrededores quedan aislados. Los huéspedes escuchan una extraña música. La soledad los afecta extrañamente: sus caracteres esenciales se agudizan sobremanera.”¹⁴⁴ Na segunda, o insulamento é referido quando da análise de *La invención de Morel* e também não é estudado em si mesmo, sendo associado à perseguição da imortalidade: “*La invención de Morel* es una aventura, la del infinito; la aventura del hombre perseguido y solitario que busca la inmortalidad.”¹⁴⁵

A compreensão de que o insulamento consiste em elemento subsidiário à deflagração do fantástico já havia sido realçada pela argentina Ofelia Kovacci em estudo datado de 1963. Reportando-se a *La invención de Morel* e a *Plan de evasión*, Ofelia Kovacci afirma que “[y]a la crítica ha señalado la función de las islas –a las que agregamos los ámbitos cerrados– en la fantasía de Bioy Casares: lugares aptos para construir otra realidad,

¹⁴³ RUIZ. *Los mitos y los dioses*: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales, *passim*.

¹⁴⁴ RUIZ. *Los mitos y los dioses*: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales, p. 64. “Uma noite, alguns jovens se perdem na montanha. Há uma tormenta de neve. O albergue e seus arredores ficam isolados. Os hóspedes escutam uma estranha música. A solidão os afeta estranhamente: suas características essenciais são sobremaneira aguçadas.” (Tradução nossa)

¹⁴⁵ RUIZ. *Los mitos y los dioses*: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales, p. 17. “*La invención de Morel* é uma aventura, a do infinito; a aventura do homem perseguido e solitário que busca a imortalidade.” (Tradução nossa)

âmbitos físicos y metafísicos aislados por el mar separador de lo real y lo posible.”¹⁴⁶ Segundo a linha de raciocínio proposta por Ofelia Kovacci, o insulamento na narrativa casareana operaria à maneira de catalisador do fantástico. Com isso, o desenrolar de episódios causadores de vacilação ocorreria após as personagens se afastarem de seu cotidiano e se instalarem, ainda que sem ânimo de permanência, em espaços isolados, que lhes são desconhecidos ou sobre os quais têm um conhecimento insuficiente.

Pode-se perceber que a proposição de Kovacci vai ao encontro de enredos como o do conto “De los reyes futuros” (1948), disposto no volume *La trama celeste*, uma vez que em tal texto têm-se demarcados os limites de uma quinta na comuna francesa de Saint Rémy, não acessada sequer pelos moradores vizinhos. Apartada dos eventos históricos que se desenrolam em seu entorno, a quinta é comparada a uma “isla”¹⁴⁷, isto é, a uma ilha, e permanece incólume aos bombardeios ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial. Naquele espaço resguardado, desenvolvem-se experimentos que resultam na ampliação da capacidade cognitiva de focas, a ponto de estas conseguirem proteger, por emissões mentais, o edifício em que se encontram.

A óptica adotada por Ofelia Kovacci é pertinente e pode servir, também, como referencial para a análise de um conto como “El héroe de las mujeres” (1978), publicado em compilação homônima. Isso porque, neste texto, verifica-se que o engenheiro Lartigue, uma personagem citadina, ruma ao campo com o propósito de se instalar na casa de seus antepassados. Ao início do texto, o espaço rural é rememorado pelo narrador como uma ilha de barro – “isla de barro”¹⁴⁸. O insulamento do protagonista em uma região na qual transita com manifesta ingenuidade e gradual estranhamento é propício à construção de uma trama fantástica cujo desfecho se funda no aparecimento de uma criatura peculiar, a um só tempo homem e tigre.

Duas abordagens críticas podem ser tomadas por complementares à perspectiva de Kovacci. A primeira delas consiste em ensaio escrito por Otto Maria Carpeaux, publicado originalmente em 1966 no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo* e divulgado novamente em 2010, quando da tradução de *La invención de Morel* editada pela Cosac Naify. Segundo Carpeaux, as ilhas parecem afigurar-se tão importantes para a literatura fantástica de Adolfo Bioy Casares quanto as bibliotecas o são para a narrativa de

¹⁴⁶ KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 21. “A crítica já assinalou a função das ilhas – a que agregamos os âmbitos fechados – na fantasia de Bioy Casares: lugares aptos para construir outra realidade, âmbitos físicos e metafísicos isolados pelo mar separador do real e do possível.” (Tradução nossa)

¹⁴⁷ BIOY CASARES. De los reyes futuros. *La trama celeste*, p. 103.

¹⁴⁸ BIOY CASARES. El héroe de las mujeres. *El héroe de las mujeres*, p. 155.

Borges: “(...) um crítico argentino observou que as ilhas parecem desempenhar na imaginação de Bioy Casares a mesma função dos labirintos na literatura fantástica de seu amigo Borges.”¹⁴⁹ A outra abordagem é encontrada no já citado estudo desenvolvido por Javier de Navascués, publicado em 1995. Após observar que, na narrativa de Adolfo Bioy Casares, abundam espaços como hotéis, pousadas e chalés, o professor da Universidade de Navarra assinala que aqueles ambientes fechados, de acolhida temporária, são propícios à ocorrência do fantástico: “[p]or su faceta doble de desconocidos y confortables, en sitios así lo fantástico irrumpe con mayor naturalidad.”¹⁵⁰ As perspectivas de Ruiz, Kovacci e Navascués, assim como o apontamento feito por Carpeaux, afiguram-se bastante adequados; entretanto, indaga-se se o insulamento desponta na narrativa casareana, invariavelmente, como propulsor do fantástico, não podendo ser examinado autonomamente.

Verifica-se que alguns estudos críticos tangenciam o tema do insulamento, mas não o tratam a fundo. Cita-se como exemplo *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, de 1986, em que Beatriz Curia desenvolve considerações sobre o insulamento metafórico em capítulo relacionado à maneira como aquele escritor argentino vê o mundo.¹⁵¹ Curia cita ponderação contida em comunicação apresentada por David Gallagher em 1972, por ocasião da *Annual Conference of the Society for Latin American Studies*, segundo o qual, na escrita casareana, “(...) todo ser humano es una isla y los intentos de comunicación entre los hombres están destinados al fracaso”¹⁵². Valendo-se da afirmação de Gallagher, a professora argentina aponta, naquela mesma seção de seu estudo, traços de insulamento nos contos “Carta sobre Emilia” (*El lado de la sombra*, 1962), “Un egocéntrico” (*Guirnalda con amores*, 1959), “Ser los otros” (*Guirnalda con amores*, 1959) e “Interlocutores” (*Guirnalda con amores*, 1959) e, bem assim, no romance *Dormir al sol* (1973). Posteriormente, Curia organiza uma exposição temática de contos casareanos, distribuindo-os em três grupos: contos de humor, contos fantásticos e contos de amor. Todavia, ao tratar do que seriam três grandes campos temáticos constantes da obra de Adolfo Bioy Casares, Beatriz Curia não

¹⁴⁹ CARPEAUX. *O mundo de Morel*, p. 131. Não foi possível identificar seguramente a que crítico argentino Carpeaux se refere. De toda sorte, cumpre notar que afirmação semelhante viria a ser feita em 1975 por D. P. Gallagher: “A ilha é, eu acredito, tão importante para Bioy quanto o labirinto é para Borges.” Cf. GALLAGHER. *The novels and short stories of Adolfo Bioy Casares*, p. 249. (Tradução nossa)

¹⁵⁰ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 23. “Por sua faceta dupla de desconhecidos e confortáveis, em lugares assim o fantástico irrompe com maior naturalidade.” (Tradução nossa)

¹⁵¹ CURIA. *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, pp. 57-71.

¹⁵² GALLAGHER *apud* CURIA. *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, p. 63. “(...) todo ser humano é uma ilha e as tentativas de comunicação entre os homens estão destinadas ao fracasso”. (Tradução nossa)

retoma o tema do insulamento, aventado apenas ao início de seu trabalho por meio de alusão à comunicação de David Gallagher.

Já em *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, publicado em 1990, Mireya Camurati tece considerações sobre o insulamento nos textos do argentino. Contudo, a professora da Universidade de Nova Iorque faz referência, tão somente, à relação entre insulamento e espaços narrativos: “[e]n cuanto a los lugares en donde Bioy ubica sus narraciones, recordamos la significación del medio isleño en sus primeras novelas, al que reemplaza el campo y la ciudad de Buenos Aires en casi todo el resto de su producción.”¹⁵³ Além de associar o insulamento à configuração de espaços narrativos, Camurati o examina como suporte para a autonomia do texto literário, retomando assim a leitura expressa por Borges no prólogo a *La invención de Morel* e os entendimentos sustentados por estudos críticos que salientaram a autorreferencialidade presente nos romances gêmeos. Para Mireya Camurati, por apresentarem espaços limitados, aqueles textos se tornam propícios “(...) para construir ficciones que se afirman en su autonomía de artificio verbal.”¹⁵⁴ Páginas adiante, Camurati volta a associar o insulamento a espaços narrativos e reitera que “(...) el paisaje isleño casi desaparece después de las dos novelas de la década del 40 [*La invención de Morel* e *Plan de evasión*]”, retornando apenas nos contos “El lado de la sombra” (*El lado de la sombra*, 1962) e em “De la forma del mundo” (*El héroe de las mujeres*, 1978).¹⁵⁵

Ante a exposição sobre textos críticos voltados à obra casareana, percebe-se a preponderância de análises acerca do fantástico, de seu desenvolvimento por meio de relações entre ficção e ciência, do caráter autorreferencial do texto literário e do realce aos romances gêmeos de Bioy em detrimento das narrativas a eles posteriores. Nesse quadro, o insulamento assume caráter acessório, sendo mencionado ora como elemento que organiza o espaço narrativo e potencializa o fantástico, ora como reforço ao traço autorreferencial de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión*. Reflexões que realçam a importância da ilha na arquitetura narrativa de Adolfo Bioy Casares, sem contudo considerarem a possibilidade de que o insulamento possa se tratar de objeto de análise autônomo, encorajam o prosseguimento de um raciocínio que o examine nas diferentes modulações com que se perfaz nos contos casareanos. Para isso, sustenta-se que a ilha, tomada por uma constante na

¹⁵³ CAMURATI. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, p. 8. “Quanto aos lugares onde Bioy situa suas narrações, recordamos a significação do meio insular em seus primeiros romances, o qual é substituído pelo campo e pela cidade de Buenos Aires em quase todo o resto de sua produção.” (Tradução nossa)

¹⁵⁴ CAMURATI. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, p. 8. “(...) para construir ficções que se afirmam em sua autonomia de artificio verbal.” (Tradução nossa)

¹⁵⁵ CAMURATI. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, p. 227. “(...) a paisagem insular quase desaparece depois dos dois romances da década de 40.” (Tradução nossa)

narrativa de Adolfo Bioy Casares, é anunciada nos romances gêmeos e burilada no quadro de sua poética portulana do conto, apresentando-se como espaço narrativo, configurando-se como tema do insulamento em face da tradição literária e, por fim, participando da caracterização de personagens, aqui referidos sob a designação de homens-ilha.

1.3 Ilha e insulamento: ampliações, ressonâncias e ressignificações

A exposição acerca de alguns dos percursos da crítica literária permitiu o realce de perspectivas de investigação adotadas em face da obra de Adolfo Bioy Casares. Tais perspectivas são bem sintetizadas no ensaio intitulado “Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares: tentative de définition d’une écriture fantastique”, publicado por Michel Lafon em 1993. Com o objetivo de refletir sobre o desenvolvimento do fantástico na narrativa casareana, o professor da Universidade Stendhal-Grenoble se reporta, em um primeiro momento, às possibilidades de associação entre ilha e texto, aproximando-se assim de interpretações mencionadas anteriormente acerca da autorreferencialidade caracterizadora dos romances gêmeos de Bioy. Segundo Lafon, ficção e ilha naqueles romances aparecem irmanadas, já que ambas são “(...) un espace clos, autonome, épuré, coupé du réel et propice à toutes les dérives ordonnées de l’imaginaire.”¹⁵⁶

Naquele mesmo estudo, Lafon observa que o caráter insular permanece no trabalho de Adolfo Bioy Casares por meio da configuração de outros espaços narrativos. A reflexão de Lafon alinha-se também, dessa forma, àquelas de Ofelia Kovacci e Javier de Navascués, já que as ilhas de *La invención de Morel* e *Plan de evasión* seriam novamente dispostas em outros microcosmos sob a forma de “(...) une maison, une auberge, un hôtel, un théâtre, un hôpital, ou encore un jardin, un parc, un étang, un lac”.¹⁵⁷ A partir dessa hipótese,

¹⁵⁶ LAFON. Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares, p. 66. “(...) um espaço fechado, autônomo, depurado, apartado do real e propício a todos os ordenados desvios do imaginário.” (Tradução nossa) Cabe ressaltar que, no já referido ensaio “Hoy, en esta isla”, Lafon pondera sobre a característica fechada e autônoma da ilha sem, no entanto, reputar tal autonomia por absoluta. Reportando-se não propriamente ao fantástico na narrativa casareana, mas às relações que se pode estabelecer entre ilha, texto e tradição literária, o professor francês afirma que a ilha delineada por Adolfo Bioy Casares (...) est une table rase, une terre vierge, le symbole d’une écriture qui a dépouillé toute rhétorique ; mais elle est aussi, outre un texte, une bibliothèque où vous retrouvez toutes les littératures qui ont fait d’elle, au moins depuis *l’Odyssée*, leur espace privilégié. Cf. LAFON. Hoy, en esta isla, p. 157, grifo original. Pode-se traduzir a passagem da seguinte forma: “(...) é uma tábula rasa, uma terra virgem, o símbolo de uma escritura esvaziada de toda retórica; mas ela é, além de um texto, uma biblioteca onde se encontram todas as literaturas que dela fizeram, pelo menos desde a *Odisséia*, seu espaço privilegiado.”

¹⁵⁷ LAFON. Extranéité et étrangeté dans l’œuvre d’Adolfo Bioy Casares, p. 67. “(...) uma casa, um albergue, um hotel, um teatro, um hospital, ou ainda um jardim, um parque, uma lagoa, um lago”. (Tradução nossa)

Michel Lafon reforça o entendimento de que o fantástico se estrutura, após os romances gêmeos, pela inserção de personagens em espaços isolados, desconhecidos e favoráveis à desestabilização da ação em que se encontram implicados. A instauração do fantástico em ambientes isolados é também destacada por Graciela Scheines, que, no estudo *El viaje y la otra realidad*, publicado em 1988, reporta-se à apresentação de espaços incomunicáveis e, a esse respeito, enumera contos casareanos como “De los reyes futuros” (*La trama celeste*, 1948), “El perjurio de la nieve” (*El gran serafín*, 1967) e “El héroe de las mujeres” (*El héroe de las mujeres*, 1978).¹⁵⁸ A relação entre insulamento e variações de espaços narrativos é ainda realçada por Francisca Suárez Coalla, que, em *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, aponta a transposição da solidão experimentada no espaço narrativo correspondente a ilhas para o espaço urbano, como se depreende das experiências de personagens do romance *El sueño de los héroes*, de 1954.¹⁵⁹

É de se observar que outros aspectos acerca do insulamento, para além daqueles apontados por Kovacci, Navascués, Lafon, Scheines e Coalla, são semeados em *La invención de Morel* e em *Plan de evasión*, brotando em seguida em contos casareanos. Dentre tais aspectos, destacam-se três. O primeiro deles reside na inaptidão – ou mesmo na inépcia – no trato com a aventura, verificada nas ações dos protagonistas de *La invención de Morel* e *Plan de evasión*. Contrariamente a um Robinson Crusoe, que se assenhora da ilha onde vive durante vinte e oito anos, aqueles protagonistas se mostram pouco hábeis a desbravar o novo espaço em que se instalam, e, ao se recolherem na escrita, percorrem mais o espaço da folha em branco que a terra firme onde se encontram. Ao acentuarem a experiência de insulamento a partir de suas caracterizações e da precariedade dos vínculos que estabelecem com o meio, os protagonistas dos romances gêmeos ressignificam elementos constantes de narrativas de aventura que possuem ilhas como espaços narrativos. Em alguns dos contos casareanos, por sua vez, verifica-se a retomada dos exercícios de escrita levados a cabo em *La invención de Morel* e em *Plan de evasión*. Em tais exercícios, os narradores, diante da impossibilidade ou da falta de clareza para atuarem diretamente sobre o meio, isolam-se e passam a escrever sobre aquele e, em o interpretando, conferem-lhe novas significações. Além disso, pelo uso da pena e do papel, alguns personagens insulados de seu entorno procuram estabelecer, de modo nem sempre exitoso, diálogos com outros textos e expressões da tradição artística, literária, filosófica etc.

O segundo aspecto, por sua vez, é iluminado por apelo feito no desfecho de *La*

¹⁵⁸ SCHEINES. *El viaje y la otra realidad*. Un ensayo y cinco cuentos, p. 41.

¹⁵⁹ COALLA. *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, p. 144.

invención de Morel, em que o narrador-fugitivo afirma que ele e Faustine, tendo suas imagens captadas pela máquina em temporalidades distintas, perpetuam-se como “presenças desagregadas”: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.”¹⁶⁰ Esta disjunção entre personagens, que também se faz presente em *Plan de evasión*, confere mais uma camada de sentido ao insulamento e abre caminho a que este se configure pela via da incomunicabilidade. Como consequência, observa-se que o insulamento aprofundado pela precariedade com que se estabelecem relações intersubjetivas acaba por amortizar ou mesmo por impossibilitar a ocorrência de conflitos e crises entre personagens, o que reverbera em contos de Adolfo Bioy Casares.

É o que se verifica, por exemplo, em “Carta sobre Emilia” (*El lado de la sombra*, 1962), conto em que o narrador reflete sobre o insulamento no qual está inevitavelmente implicado. Temendo perder a mulher amada, o personagem dissipa qualquer possibilidade de conflito com Emilia e termina por confessar sua inabilidade para entabular uma comunicação efetiva com sua interlocutora: “¿Hay otra manera de tener a alguien? Aunque vivan juntos, los padres y los hijos, el varón y la mujer ¿no saben que toda comunicación es ilusoria y que en definitiva cada cual queda aislado en su misterio?”¹⁶¹ Em um conto em que a temática amorosa se faz presente e que, por este motivo, poderia implicar conflitos decorrentes do envolvimento afetivo, o narrador mantém um relacionamento ciente da inconsistência e da desagregação que o qualifica; por consequência, segue iludindo a própria solidão.

Mecanismo similar se dá em “Moscas y arañas” (*Guirnalda con amores*, 1959), conto em que um Raúl Gigena e Andrea, um casal de proprietários de uma pensão em Buenos Aires, vive de maneira pacata e sem divergências explícitas com quaisquer dos pensionistas e dos vizinhos. Na abertura do conto, o insulamento aparece de maneira vigorosa e consiste em mola propulsora da mudança do casal para Buenos Aires. Receoso de contestar as vontades de sua esposa, Raúl opta por silenciar suas preferências: “Se casaron por amor. Raúl Gigena no creía que hubiera en el mundo un lugar tan seguro como la casa paterna, pero Andrea, su mujer, le dijo que para nunca perder ese amor deberían vivir solos.

¹⁶⁰ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 155. “Ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.” Cf. BIOY CASARES. A invenção de Morel. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 85.

¹⁶¹ BIOY CASARES. Carta sobre Emilia. *El lado de la sombra*, p. 133. “Há outra maneira de ter alguém? Ainda que vivam juntos, os pais e os filhos, o varão e a mulher não sabem que toda comunicação é ilusória e que definitivamente cada qual fica isolado em seu mistério?” (Tradução nossa)

Como no quería contrariarla, resolvió dejar la provincia, lanzarse a la aventura.”¹⁶² Quando a angústia e a desconfiança assolam o espírito de Gigena, este imagina que uma conversa com alguém seria salutar, mas percebe que não pode contar com Andrea, cuja presença resulta desagregada da sua, ou com qualquer outra pessoa na cidade para onde se mudaram:

En una peluquería, hojeando revistas, [Raúl] tropezó con esta frase: *Las preocupaciones que uno calla son las peores*. Por timidez no la recortó; estaba seguro, eso sí, de haberla grabado fielmente en la memoria. En cuanto leyó la frase, concibió una esperanza. Creyó que hablando del asunto encontraría la solución; pero ¿con quién hablar? En Buenos Aires, descubrió entonces, contaba con muchos clientes; no con amigos.¹⁶³

O terceiro aspecto, por fim, consiste em que o insulamento na narrativa casareana não é engendrado apenas pela delimitação de ilhas e outros espaços isolados ou fechados, de acordo com o pontuado por Kovacci, Navascués, Lafon e Coalla. Concretiza-se, também, pela maneira como as personagens lançam os olhos para o entorno e contribuem, com suas miradas, para a delimitação do espaço narrativo. Nesse sentido, para além da configuração de ilhas-texto e de espaços de sentido análogo ao de ilhas, o insulamento se perfaz por uma dinâmica de retroalimentação em que o espaço narrativo coopera para o insulamento das personagens e estas, pela maneira como miram o espaço, aprofundam o insulamento em que se veem implicadas. Nesse caso, o insulamento passa a não depender tanto de espaços como ilhas, locais fincados na vastidão dos pampas, balneários retirados ou da solidão experimentada na cidade, mas da maneira como as personagens avistam o outro e o meio e constroem suas relações.

Sob este prisma, o vaguear do fugitivo anônimo – e a escolha do verbo vaguear, ao invés de desbravar, é estudada – pela ilha de Morel torna-se ainda mais significativo. Raras são as vezes em que aquele protagonista estende a vista à linha do horizonte. Quando o faz, é para imitar Faustine, estar junto desta de algum modo e para orientar seus olhos segundo o que a mulher vê: “Yo había escalado con urgencia las piedras. La vi: el pañuelo de colores, las manos cruzadas sobre una rodilla, *su mirada, aumentando el mundo*. Mi

¹⁶² BIOY CASARES. Moscas y arañas. *Guirnalda con amores*, p. 153. “Casaram-se por amor. Raúl Gigena não acreditava que pudesse haver no mundo um lugar tão seguro quanto a casa paterna, mas Andrea, sua mulher, disse-lhe que para nunca perderem aquele amor deveriam viver sozinhos. Como não queria contrariá-la, resolveu deixar a província, lançar-se à aventura.” (Tradução nossa)

¹⁶³ BIOY CASARES. Moscas y arañas. *Guirnalda con amores*, p. 161, grifo original. “Em uma barbearia, folheando revistas, [Raúl] tropeçou nesta frase: *As preocupações que uma pessoa cala são as piores*. Por timidez não a recortou; estava certo, isso sim, de tê-la gravado fielmente na memória. Enquanto leu a frase, concebeu uma esperança. Acreditou que falando do assunto encontraría a solução; mas, com quem conversar? Em Buenos Aires, descobriu então, contava com muitos clientes; não com amigos.” (Tradução nossa)

respiración se volvió irreprimible. Los peñascos, el mar, parecían trémulos.”¹⁶⁴ Uma vez na ilha, o fugitivo anônimo se atém, na maior parte das vezes, a observar os acontecimentos que dizem respeito a sua sobrevivência e deles não procura mais que defender-se. Estende a vista ao horizonte somente nos limites do olhar de Faustine. Enrique Nevers, protagonista de *Plan de evasión*, procede de maneira semelhante, uma vez que tem seu campo de visão limitado pelo desconforto de ter sido enviado, a trabalho e por determinação familiar, para uma ilha-prisão que “(...) no es un lugar ameno: en todas partes, *el horror de ver* presidiarios, de mostrarse libre entre presidiarios.”¹⁶⁵

Os três aspectos enumerados são basilares para a verificação de que o insulamento na narrativa de Adolfo Bioy Casares é desenvolvido a partir de ampliações, ressonâncias e ressignificações, as quais são tornadas ainda mais densas pela poética portulana do conto percebida no quadro das narrativas breves do argentino. Com efeito, aqueles três aspectos, apresentando-se em variados enredos, fazem-se notar tanto em contos dotados de um “acontecimento extraordinário”, desenvolvido à maneira de Edgar Allan Poe, quanto em contos em que, ao modo de Antón Tchekhov, não há, ao menos aparentemente, um acontecimento impactante.

As modulações do insulamento se deixam perceber, ainda, a partir de análises intertextuais que compreendem dois agrupamentos: no primeiro deles, verifica-se que os romances gêmeos trazem em si elementos constantes da tradição literária, notadamente de obras pertencentes às literaturas de expressão inglesa. Destacam-se, na relação entre obra casareana e tradição, romances de aventura exemplificados por *Robinson Crusoe*, do inglês Daniel Defoe (1660-1731), versos do inglês John Keats (1795-1821) e contos do estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849). No segundo agrupamento, observa-se que os romances gêmeos projetam tais elementos da tradição sobre a produção posterior de Adolfo Bioy Casares, enredando-os em uma gama de contos. O insulamento demanda, então, que se lhe observe sob a óptica da intertextualidade proposta por Julia Kristeva, segundo a qual o texto literário deve ser tomado por “um feixe de conexões”, e a palavra que o constitui

¹⁶⁴ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 42, grifo nosso. “Eu tinha escalado as rochas com urgência. Então a vi: o lenço colorido, as mãos cruzadas sobre um joelho, *seu olhar, aumentando o mundo*. Minha respiração se tornou irreprimível. Os penhascos, o mar, pareciam trémulos.” Cf. BIOY CASARES. *A invenção de Morel. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I. Trad. Sergio Molina. p. 29, grifo nosso.

¹⁶⁵ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 20, grifo nosso. “A ilha não é um lugar ameno: por todo lado, *o horror de ver* presidiários, o horror de se mostrar livre entre presidiários.” Cf. BIOY CASARES. *Plano de fuga. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. p. 99, grifo nosso.

apresenta natureza “dupla”, isto é, “pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes”¹⁶⁶.

O insulamento estudado a partir da poética portulana do conto e da articulação dos dois agrupamentos referidos no parágrafo anterior constitui-se, por vezes, de elementos que o tornam facilmente identificável, como nos casos em que se manifesta pela delimitação de ilhas e espaços isolados. Em outros casos, o insulamento se molda por meio de elementos que, se são menos evidentes – já que não delimitáveis geograficamente na narrativa – não são menos vigorosos e marcam os discursos das personagens, suas miradas ao mundo e as ações de que participam. A óptica pela qual o insulamento é ampliado, ressonado, ressignificado e adensado pode se orientar pelo disposto em “Escribir”, um dos fragmentos que, apresentados no Livro Quarto de *Guirnalda con amores*, alinha-se ao entendimento de Julia Kristeva acerca da intertextualidade: “[c]ada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente”¹⁶⁷. Cada assertiva possui, nesse sentido, caráter relacional, sendo desdobrada, explicada, reformulada e projetada na afirmação de que se segue.

Observando-se um tal encadeamento, é lícito fazer uso de uma comparação para afirmar que *La invención de Morel* e *Plan de evasión* operam à maneira de dobradiças¹⁶⁸, isto é, de unidades que permitem a articulação entre textos que as antecedem, pertencentes, dentre outros domínios, à ordem das literaturas de expressão inglesa, e contos casareanos publicados após os romances gêmeos. *La invención de Morel*, em especial, funciona como dobradiça não apenas pelos elementos materiais compositivos de seu enredo, mas pela forma com que se organiza. Sua economia de meios expressivos é tão apurada que a trama “perfeita” a que se refere Borges, mesmo pertencendo ao universo romanescos, logra dialogar com determinados textos literários – como romances de aventura de Daniel Defoe, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson (1850-1894) e H. G. Wells (1866-1946) – e, concomitantemente, aproxima-se do conceito de “trama perfeita” proposto por Edgar Allan Poe quando de reflexão específica sobre o conto.

Segundo Edgar Allan Poe, a trama perfeita é “(...) aquela em que nada pode estar

¹⁶⁶ KRISTEVA *apud* CARVALHAL. Intertextualidade: a migração de um conceito, p. 127.

¹⁶⁷ BIOY CASARES. Escribir. *Guirnalda con amores*, p. 87. “Cada frase é um problema que a próxima frase expõe novamente.” (Tradução nossa)

¹⁶⁸ A imagem da dobradiça e o emprego metafórico que dela se faz resulta de leitura do ensaio *¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano?*, publicado por Hugo Achugar em 2011. Cabe a ressalva de que, na menção aos romances gêmeos, faz-se uso, tão-somente, da imagem da dobradiça suscitada por Achugar, já que a reflexão do professor uruguaio diz respeito a tema distinto do abordado nesta seção do estudo. Adiante, no terceiro capítulo, será feita referência específica ao modo como Hugo Achugar se vale da imagem da dobradiça para discorrer sobre o entre-lugar do intelectual latino-americano.

desorganizado, ou da qual nada pode ser removido sem que se arruíne o conjunto”¹⁶⁹. Ora, a afirmação de Borges acerca da perfeição de *La invención de Morel* reside, em grande medida, no fato de que o romance teria sido elaborado de maneira similar à trama perfeita que Poe reputa possível apenas no âmbito do conto. Assim, embora se trate de um romance, *La invención de Morel* imprime em suas páginas o rigor e a economia na organização dos incidentes, de maneira que, como afirmaria Poe, nada pode ser removido sem que se arruíne o todo. Por esse motivo, *La invención de Morel* se afigura, no que toca à matéria narrada e à forma com que se apresenta, como texto eficaz para a indicação de articulações entre, de um lado, textos pertencentes às literaturas de expressão inglesa, como os romances de aventura cuja ação transcorre ao menos parcialmente em ilhas e, de outro, contos casareanos em que os modos de apresentação do insulamento são reelaborados.

Nessa linha de raciocínio, elementos presentes em narrativas de aventura como *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe, *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe – bem como alguns contos deste –, *A ilha do tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson, e *A ilha do doutor Moreau* (1896), de H. G. Wells, avançam sobre *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, os romances gêmeos de Adolfo Bioy Casares, imprimindo nestes marcas do insulamento. Essas marcas, por sua vez, são ressignificadas e reverberam nos contos do argentino. As diretrizes de elaboração do conto, de outra parte, atuam sobre *La invención de Morel* determinando neste o uso econômico dos meios expressivos e o rigor na organização dos incidentes, que se apresentam de modo a não incorrerem no risco de despontar na narrativa sem um claro propósito ou funcionalidade.

Em um amplo movimento no qual elementos como os daqueles romances de aventura se projetam nos romances gêmeos e em que estes propõem configurações do insulamento reelaboradas no âmbito dos contos, Adolfo Bioy Casares adensa o diálogo com certas facetas da tradição literária e acaba por problematizar o lugar do herói desbravador de novas territorialidades. De fato, vários de seus protagonistas anseiam pela viagem e se deslocam, mas se retraem diante da aventura ou não avistam eficazmente a possibilidade da peripécia de que poderiam participar. Levada ao limite, a problematização do lugar do herói se realiza por seu recolhimento na atividade de escrita. Por não se lançar a um espaço novo com o ímpeto de desbravamento, não cabe ao herói casareano entoar o brado de “terra à vista!” ao distinguir uma praia no horizonte, mas debruçar-se sobre uma página em branco e,

¹⁶⁹ POE. Resenha de E. A. Poe's Tales, *Aristidean*, outubro de 1845, p. 372. Esta resenha foi traduzida por Charles Kiefer e encontra-se disposta como Anexo IV do já referido *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*.

mais que viver propriamente as aventuras, construí-las, em sua solidão, por meio da palavra. Relacionando-se à situação de escrita – para além da delimitação de um espaço narrativo –, o insulamento se investe de um sentido de potência, uma vez que às noções de segregação, recolhimento e pausa associam-se os sentidos de reconstrução, recriação, recomeço e, nos moldes da máquina de Morel, reinvenção de sentidos e reordenação de memórias. Este processo pode implicar, como será visto no capítulo a seguir, interlocuções entre personagem que, recolhido, põe-se a redigir, e determinada faceta da tradição – artística, literária, filosófica etc. – com a qual busca dialogar. Ilha e insulamento passam a se tratar, a um só tempo, de desvinculação e de cogitação de novas formas de avistar o entorno.

Tal entendimento a respeito da ilha e de suas significações encontra respaldo teórico, em importante medida, na perspectiva divulgada por Gilles Deleuze em seu ensaio intitulado “Causas e razões das ilhas desertas”, redigido na década de 1950 e publicado somente em 2002. É de Deleuze a compreensão de que a formação de ilhas, sejam estas continentais ou oceânicas¹⁷⁰, implica estágios de “separação e recriação”¹⁷¹ que não excluem uns aos outros. Se a princípio o francês se reporta a um fenômeno pertinente ao âmbito da geografia, em momento posterior aqueles processos de separação e recomeço são associados à imaginação humana expressa por meio da mitologia e da literatura. Nas esferas mitológica e literária, conforme o entendimento de Deleuze, o homem pode proceder de modo semelhante àquele pelo qual ilhas são formadas.

É imperativo observar que, embora se refira a reinícios “do zero”¹⁷², o filósofo pondera que nenhum recomeço descarta por completo o que existia anteriormente. A ilha e as dinâmicas que lhe são análogas consistem em “(...) material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo.”¹⁷³ A premissa deleuziana que rechaça a existência de um recomeço em termos absolutos interessa a este estudo. Isso porque, conforme exposto no exame de contos casareanos – notadamente naqueles em que se verificam personagens implicadas em situações de escrita –, a noção de recomeço associada ao insulamento abarca dois aspectos. O primeiro deles se relaciona à particularidade que pode ser alcançada pelo texto redigido e que propicia uma diferenciação entre este e o que já foi produzido. O segundo aspecto, a seu turno, procura considerar aquele texto em diálogo com outros textos e elementos a ele anteriores.

À óptica proposta por Gilles Deleuze em “Causas e razões das ilhas desertas”,

¹⁷⁰ DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 11.

¹⁷¹ DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 12.

¹⁷² DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 12.

¹⁷³ DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 16.

pode-se conciliar a compreensão divulgada por Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger em “Les possibilités d’une île. L’utopie vers l’hétérotopie”. Ao apresentarem uma revisão de escritos que tratam da ilha e de temas que a orbitam, os pesquisadores canadenses apontam para a coexistência de traços de concentração e de expansão:

Sous différentes formes, les analystes de l’île acceptent généralement le double statut de cet espace. Être seul ou perdu / repartir à zéro, recréer, disait Deleuze, ce qu’Anne Meistersheim formule en d’autres termes : « Si les îles sont bien “fermetures”, elles sont aussi, et tout aussi évidemment “ouverture” » (1993 : 112).¹⁷⁴

Examinada segundo aquele “duplo estatuto”, em que se encerra e torna a abrir-se continuamente, a ilha se investe de notável maleabilidade à medida que se afigura, na narrativa de Adolfo Bioy Casares, como espaço narrativo, como traço verificado na caracterização de personagens ou como situação de escrita. Sua presença na composição literária persiste, assim, tão passível de explorações quanto no momento em que, pela inventividade de Homero, Ulisses governou a ilha de Ítaca e, antes de para esta retornar, viu-se obrigado a viver na ilha de Calipso. Mesmo que visitada exaustivamente desde então, a ilha e seu tema correlato, o insulamento, deixam-se ver sob luzes que ainda logram revelar algo de diferenciado.

Em face da ilha, por conseguinte, Adolfo Bioy Casares opera de modo análogo ao narrador-protagonista de um de seus contos, qual seja, o já referido “Carta sobre Emilia” (*El lado de la sombra*, 1962). Trata-se de desenhista que, em missiva ao editor da revista onde publica seus trabalhos, escreve uma defesa sobre as infundáveis maneiras de percepção e apresentação do objeto artístico e que, em seguida, esclarece que a possibilidade de composição de um novo desenho lhe sobrevém sempre que nova luz incide sobre o corpo de Emilia, sua musa. Nesse sentido, o artista se mostra capaz de reelaborar e revigorar tanto o que já havia sido tratado pelos que o antecederam quanto o que fora trabalhado por ele mesmo:

Mis ganas de retratar a Emilia no se agotaron. Basta mirarla para desechar el temor de repeticiones. Porque Emilia es un modelo infinito, siempre estoy descubriendo en su fisonomía o en su cuerpo una nueva luz, que no fíjé aún. Me aventuro por mi modelo, como un explorador que descubriera bosques, montañas, torres, en el fondo del mar, y rescato para los lectores de la

¹⁷⁴ DOYON-GOSSELIN; BÉLANGER. Les possibilités d’une île. L’utopie vers l’hétérotopie, p. 2. “Sob diferentes formas, os analistas da ilha aceitam geralmente o duplo estatuto desse espaço. Estar só ou perdido / recomençar do zero, recriar, disse Deleuze, o que Anne Meistersheim formula em outros termos: ‘Se as ilhas bem são ‘encerramentos’, elas são também, evidentemente, ‘abertura’.’ (1993 : 112).” (Tradução nossa)

revista vislumbres de un mundo prodigioso (...).¹⁷⁵

¹⁷⁵ BIOY CASARES. Carta sobre Emilia. *El lado de la sombra*, p. 125. “Minha vontade de retratar Emilia não se esgotou. Basta mirá-la para descartar o temor de repetições. Porque Emilia é um modelo infinito, sempre estou descobrindo em sua fisionomia ou em seu corpo uma nova luz, que não fixei ainda. Aventuro-me por meu modelo, como um explorador que descobre bosques, montanhas, torres, no fundo do mar, e resgato para os leitores da revista vislumbres de un mundo prodigioso (...).”(Tradução nossa)

2. *Esa historia y algo más*¹: o insulamento em face da tradição na narrativa casareana

2.1 Texto novo e tradição: a escrita entre o monumento de Eliot e a biblioteca de Borges

A compreensão de que *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, os romances gêmeos, operam à maneira de dobradiças demanda sejam examinadas algumas das articulações que estabelecem, de um lado, com textos que lhes são anteriores – notadamente, para os fins deste estudo, textos pertencentes às literaturas de expressão inglesa – e, de outro, com uma gama de contos escritos por Adolfo Bioy Casares. Demanda, além disso, sejam abordados aspectos sobre a relação entre a tradição literária e o texto que lhe sobrevém, de acordo com dois traçados: no primeiro deles, a relação é observada sob o prisma teórico, sendo discutida nos domínios do ensaio. No segundo, a relação entre tradição e texto novo é tratada no cerne do texto literário casareano, que seguidamente se mostra desejoso de participar das reflexões sobre a tradição engendradas no âmbito da teoria literária. Com o propósito de compreender essa relação entre ponderações constantes de ensaios e proposições dispostas em textos literários, recorre-se de modo especial a duas perspectivas teóricas relativas à tradição literária e, em um momento seguinte, examina-se de que modo as discussões acerca da relação entre tradição e texto novo são colocadas no trabalho de Bioy. Tal relação, conforme será visto, resulta na constituição de um dos matizes do insulamento na narrativa casareana.

As duas perspectivas teóricas a respeito da relação entre tradição literária e texto subsequente consistem na de T. S. Eliot, apresentada em “Tradition and the Individual Talent”, e na de Jorge Luis Borges, compreendida nos textos “Kafka y sus precursores” e “El escritor argentino y la tradición”. Vale iniciar com a consideração de que, no ensaio “Tradition and the Individual Talent”, T. S. Eliot aponta que a crítica literária, ao debruçar-se sobre o trabalho de determinado autor, tende a elogiar o objeto examinado realçando traços que, supostamente, distinguem-no de tudo quanto já foi elaborado. Em proposição diversa

¹ O título deste capítulo se reporta à passagem do conto “Un perro que se llamaba Dos” (1967), em que se estabelece uma relação entre a matéria narrada e um texto anterior, representativo da tradição literária de língua inglesa: “Em resumo, tais conversas eram a história de um Robinson que teve como ilha um arvoredo, um exíguo monte perdido nos campos do sul. Essa história e algo mais.” No original, lê-se: “En resumen tales conversaciones eran la historia de un Robinson que tuvo por isla una arboleda, un exiguo monte perdido en los campos del sur. Esa historia y algo más.” Cf. BIOY CASARES. “Un perro que se llamaba Dos”. *El gran serafín*, p. 224.

daquela que atribui à crítica, Eliot sustenta que os maiores méritos de um texto literário, antes de residirem em hiatos estabelecidos entre si e a tradição, encontram-se justamente nas passagens em que se manifestam as vozes dos “dead poets”, isto é, dos “poetas mortos”². A tese de Eliot encontra sua síntese na afirmação de que “[n]o poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists.”³

A partir dessa compreensão, o crítico e escritor anglo-americano esclarece que o julgamento relativo ao resultado estético de um texto não pode considerá-lo isoladamente, devendo realizar-se por meio do cotejo entre aquele texto e obras integrantes da tradição literária. Tal julgamento não visa a atestar a inferioridade ou a superioridade do que se poderia denominar “texto novo” em relação a obras que o antecedem; em verdade, o foco da avaliação deve estar, nos termos de Eliot, na identificação de um refinamento ou de uma maior complexidade⁴ alcançada pelo texto novo à medida que este dialoga com a tradição. Este refinamento ou maior nível de complexidade adviria da consciência do autor acerca da presença de matizes do passado naquilo que está a escrever e de seu esmero em efetuar combinações de “feelings, phrases, images”⁵ que, ao mesmo tempo em que revelam semelhanças em face das obras dos poetas mortos, acenam com algo de particular.

É de se notar que um percurso reflexivo como o de Eliot, em que se rastreiam no texto novo tanto as vozes dos poetas mortos quanto o que aquele texto logra apresentar com o qualificativo de peculiar, encontra respaldo histórico no fato de que a valorização do inovador ganhou espaço após uma paulatina modificação do entendimento sobre em que consistiria um trabalho artístico que pudesse ser tomado por original. Em estudo sobre o contexto de ascensão do romance na Inglaterra, Ian Watt esclarece que narrativas romanescas como as de Daniel Defoe, publicadas nas primeiras décadas do século XVIII, propiciaram estímulos à mudança de concepção sobre o que viria a ser original e abriram caminho à óptica de que a originalidade, antes de se fundar na elaboração de uma obra tal qual o desenvolvido anteriormente – na Antiguidade Clássica, em especial –, residiria no sopro de ar diferenciado, exalado das páginas de uma obra:

[O] termo “original” – que na Idade Média significava “o que existiu desde o início” – passou a designar o “não derivado, independente, de primeira

² ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 48.

³ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 49. “Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte tem seu significado completo sozinho. Seu significado, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (Tradução nossa)

⁴ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 51.

⁵ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 55. “sentimentos, frases, imagens”. (Tradução nossa)

mão”; e quando, em suas *Conjectures on original composition* [Conjecturas sobre a composição original] (1759) – obra que marcou época –, Edward Young saudou Richardson como “um gênio moral e original”, o termo podia ter o elogioso sentido de “novo em caráter ou estilo”.⁶

Entre o contexto de escrita de Daniel Defoe e a elaboração do ensaio de T. S. Eliot, verifica-se uma superação das oposições entre o que se poderia denominar “obra que repete o que foi contemplado com reconhecimento e legitimação” e “obra que se destaca pela proposição de algo inteiramente novo”. Esta superação se dá por meio da valorização da perspectiva de que uma obra se distingue e pode ser erigida como monumento – “monument”⁷ –, segundo Eliot, se a um só tempo guarda em si elementos da tradição e busca enunciar algo que a singularize. Nisso reside uma das contribuições ofertadas pelo ensaio de T. S. Eliot à apreciação crítica do texto literário. Observa-se todavia que o ensaio de Eliot, ao ponderar sobre as possíveis interlocuções entre texto literário e tradição, toma por foco um contexto geográfico e cultural específico, qual seja, o inglês, e estende-se tão somente ao quadro europeu em que aquele se insere. No exame de uma ordem literária demarcada, Eliot enuncia que aquela se compõe de monumentos organizados de tal sorte que, conquanto possa ser tomada por estável e dotada de um sentido de completude, mostra-se permanentemente aberta a rearranjos ocasionados pela promoção de encontros entre os monumentos e o texto considerado inovador.⁸ Nessa linha de raciocínio, o autor do texto novo é provido, segundo observa Tânia Franco Carvalhal em reflexão sobre a perspectiva de Eliot, de um “senso do histórico”, que

(...) consiste numa percepção não só do passado, mas de sua atualidade no presente. É ele que compele o escritor a escrever não apenas como os de sua geração, mas com um sentimento de que a totalidade da literatura tem existência simultânea e compõe uma ordem geral.⁹

De acordo com Juan de Castro, em ensaio publicado em 2007, o entendimento de T. S. Eliot voltado a uma ordem literária determinada é problematizado e ampliado por Jorge Luis Borges. Em “Kafka y sus precursores”, Borges advoga que as relações entre texto literário e outras obras não são traçadas apenas no âmbito da história literária de um Estado-Nação ou de um continente a que se atribuem hegemonia cultural. Como resultado, a tradição adviria de aproximações entre obras “(...) sin importar la influencia de un autor sobre otro o

⁶ WATT. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding, p. 15.

⁷ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 50.

⁸ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 50.

⁹ CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 62.

tomar en cuenta el contexto biográfico, histórico o cultural específico de la creación o la recepción de estas obras.”¹⁰

De fato, sob a óptica borgiana, como se depreende de “Kafka y sus precursores”, a tradição ganha contornos significativamente mais amplos que aqueles delineados por Eliot, sendo edificada para além das fronteiras de uma ordem literária em específico. Esta tradição ganha matizes, em importante medida, a partir dos esforços e da habilidade de um leitor capaz de realçar no texto novo os traços que o valorizam e, em seguida, levantar em outros textos, publicados nos mais variados contextos históricos e geográficos, traços similares àqueles identificados no texto novo. Desse modo, para Borges, o texto literário “*cria*” – “*crea*”¹¹ – seus precursores ao iluminar, em unidades que o antecedem, aspectos até então não percebidos ou interpretados de maneira diversa. A compreensão de Borges no que toca à criação de precursores assinala, portanto, duas revoluções: uma, em que o texto novo propicia o adensamento da leitura de textos pretéritos, e outra em que os textos pretéritos profetizam¹² a chegada do texto novo. Assim, segundo Borges, se por um lado as vozes dos “poetas mortos” – retomando-se aqui o termo eliotiano – se fazem expressar no texto literário novo, por outro a “voz” e os “hábitos”¹³ identificados no texto novo modulam a leitura de textos pretéritos.

Para além das diferentes amplitudes atribuídas ao contexto histórico-geográfico em que se forma a tradição, as perspectivas de T. S. Eliot e de Jorge Luis Borges distam-se no que toca à ideia de herança literária. Enquanto Eliot assevera que aquela herança consiste em uma conquista obtida pelo autor mediante um “grande esforço” – “great labour”¹⁴ – que implica um “(...) continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”¹⁵ e um amadurecimento demonstrado pela variedade e pelo alcance daquelas combinações de “sentimentos, frases e imagens”, Borges afirma, desta vez em “El escritor argentino y la tradición”, que a herança literária consiste em um direito¹⁶, de que são titulares os escritores argentinos e sul-americanos. De acordo com Borges, “(...) los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos,

¹⁰ CASTRO. De Eliot a Borges: tradición y periferia, p. 13. “(...) sem importar a influência de um autor sobre outro ou levar em consideração o contexto biográfico, histórico ou cultural específico da criação ou a recepção dessas obras”. (Tradução nossa)

¹¹ BORGES. Kafka y sus precursores. *Obras completas*, p. 712, grifo original.

¹² BORGES. Kafka y sus precursores. *Obras completas*, p. 711.

¹³ BORGES. Kafka y sus precursores. *Obras completas*, p. 710.

¹⁴ ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 49, tradução nossa.

¹⁵ ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 53. “(...) contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (Tradução nossa)

¹⁶ BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 272, tradução nossa.

manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.”¹⁷

Cabe afirmar que essa “irreverência de consequências afortunadas” somente pode ter lugar se o escritor sul-americano a que se refere Borges demonstra ciência de seu lugar de enunciação, isto é, do fato de que está a lidar com “temas europeus” sem que pertença ou sem que deseje uma aparência de pertencimento ao contexto europeu. Borges deposita confiança nos resultados positivos da criação literária levada a cabo para além das fronteiras de determinada ordem literária ao estabelecer uma analogia entre práticas de composição sul-americanas e irlandesas. Sob sua perspectiva, irlandeses como George Berkeley, Jonathan Swift e George Bernard Shaw alcançaram resultados exitosos e ofertaram contribuições à cultura anglófona por terem conseguido não perder de vista as diferenças entre seu lugar de enunciação, irlandês, e o lugar de enunciação de ingleses.¹⁸

Os ensaios de T. S. Eliot e Jorge Luis Borges afiguram-se fundamentais tanto pelas exigências que estabelecem na análise de textos literários quanto pelo modo como se projetam na percepção de outros autores acerca do fazer literário. Um exemplo disso pode ser observado no ensaio “Algunos aspectos del cuento”, em que o argentino Julio Cortázar apresenta, ainda que não se refira expressamente a Eliot ou a Borges, uma zona de interseção com os entendimentos destes. Ao refletir sobre a urdidura de relações entre tradição e texto novo, Cortázar alude a uma dinâmica coparticipativa engendrada por autor e leitor. Nessa linha de raciocínio, as relações entre tradição e texto literário são entretecidas tanto no estágio de composição do texto quanto na pluralidade de exercícios por meio dos quais a obra é lida e submetida a avaliações críticas.

Referindo-se a “cuentos inolvidables” – isto é, a contos inesquecíveis, conforme citação a seguir –, Cortázar visita tanto o entendimento de Eliot quanto o de Borges. Primeiro, em virtude do fato de que para Cortázar um tema não é excepcional por si mesmo; ganha distinção em um conto apenas quando manejado em “un sistema de relaciones conexas”, o que se assemelha ao processo de combinações de sentimentos, frases e imagens a que se refere Eliot. Segundo, porque o sistema de relações conexas a que alude Cortázar “coagula”, perfaz-se, tanto na situação de escrita quanto na experiência de leitura do texto, o que corrobora a perspectiva de Eliot, e também a de Borges, acerca da participação do leitor no estabelecimento de relações entre texto – contos, no caso da reflexão de Cortázar – e

¹⁷ BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 273. “(...) os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos em uma situação análoga; podemos manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas.” (Tradução nossa)

¹⁸ BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 277.

tradição. O raciocínio de Cortázar pode ser verificado na passagem a seguir, em que o argentino se refere aos mencionados “cuentos inolvidables”:

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional*, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia.¹⁹

A força gravitacional da estrela-tema, que resulta em estrela-texto, advém da habilidade do autor para construir aquele “sistema de relações conexas” e do leitor para identificá-las e interpretá-las. Cumpre notar, de toda sorte, que Cortázar parece conferir uma menor parcela de responsabilidade ao leitor do que aquela atribuída por Borges, afirmando que o fundamental consiste em que o autor consiga demonstrar habilidade na elaboração do que denomina um “conto ponte”: “(...) el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector.”²⁰

Nota-se, assim, que Cortázar agrega às reflexões sobre tradição literária – expressas fundamentalmente na relação do autor com aquela “imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuavam virtualmente em sua memória ou sensibilidade” – certa preocupação com o efeito logrado pelo texto literário em face do leitor. Neste aspecto, Cortázar demonstra preocupação similar à de Edgar Allan Poe, que em “A filosofia da composição”, referida a seguir, sublinha em seu projeto literário uma preocupação consubstanciada na poética do efeito. A propósito dos efeitos da narrativa sobre o leitor, supostamente mais passivo e não raro menos vigilante, também se manifesta Adolfo

¹⁹ CORTÁZAR. Algunos aspectos del cuento, pp. 375-6, grifo original. “Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isso que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode se tratar de uma anedota perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside em uma qualidade parecida com a do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuavam virtualmente em sua memória ou sua sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário sobre o qual muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrónomo de palavras, revela-nos sua existência.” (Grifo original, tradução nossa)

²⁰ CORTÁZAR. Algunos aspectos del cuento, p. 377. “(...) o conto tem que nascer ponte, tem que nascer passagem, tem que dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, até esse extremo mais passivo e menos vigilante e muitas vezes até indiferente a quem chamamos leitor.” (Tradução nossa)

Bioy Casares. Em conselho por este ofertado à professora Suzanne Jill Levine em 1994, registrado na introdução a uma compilação de contos casareanos traduzidos para o inglês, Bioy esboça uma preocupação com o efeito pautada na construção de narrativas que, ao mesmo tempo em que se caracterizam pela simplicidade expositiva, logram capturar a atenção do leitor:

Try always to have a good story and to tell it with simplicity. Remember what Johnson said about Shakespeare: he always makes us anxious for the event. Our first duty as writers (I continue paraphrasing Johnson) is to communicate to the reader (distracted, tired, impatient to close the book and go outside) the desire to keep reading.²¹

Nas reflexões em que se relacionam tradição literária, autor e leitor, é de se realçar a força imagética das metáforas construídas por T. S. Eliot e por Jorge Luis Borges, assim como por Julio Cortázar. No ensaio deste, utilizam-se metáforas em que tanto texto quanto autor e leitor consistem em campos de experimentação, já que naquele se deve inserir um tema eficaz o bastante para operar ao modo de ímã, ao passo que nestes supõe-se ser possível a ocorrência de um processo químico em que se aglutina um apanhado de “noções, entrevisões, e até ideias” até então existentes de maneira esparsa. Nas metáforas utilizadas por Julio Cortázar, a arte é aproximada de um domínio da ciência, cabendo ao autor, “astrônomo de palavras”, manejar o mapa estelar com destreza suficiente para inserir, na carta do céu, sua estrela-texto. No ensaio de T. S. Eliot identifica-se, por sua vez, uma metáfora em que o trabalho de combinação de “sentimentos, frases e imagens” conduzido pelo autor é associado a um processo químico em que oxigênio e dióxido de enxofre, combinados em um compartimento no qual se insere um filamento de platina, resultam na composição de ácido sulfuroso. A mente do autor, que corresponde ao filamento de platina, propicia a instauração do processo químico; porém, permanece inalterada. Sua função reside na catálise da combinação entre oxigênio e dióxido de enxofre, isto é, entre experiência humana e criação artística.²²

Além disso, reitera-se, Eliot compara a monumentos as unidades que integram a tradição literária. Borges, por sua vez, aproxima a tradição à imagem de uma biblioteca. Interessam a esta reflexão, especialmente, as metáforas do monumento eliotiano e da biblioteca borgiana. Vale observar que a ideia eliotiana de monumento é dotada de natureza

²¹ BIOY CASARES. *Selected Stories*, p. xiv. “Tente sempre ter uma boa história e contá-la com simplicidade. Lembre-se do que Johnson disse sobre Shakespeare: ele sempre nos deixa ansiosos pelo acontecimento. Nosso primeiro dever enquanto escritores (eu continuo parafraseando Johnson) é transmitir ao leitor (distráido, cansado, impaciente para fechar o livro e ir lá fora) o desejo de continuar lendo.” (Tradução nossa)

²² ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, pp. 53-4.

seletiva, uma vez que nem tudo pode ser alçado a um patamar de grandiosidade e relevância suficientes para resultar em “uma edificação de grande estatura, cujas dimensões, estética, imponência despertam admiração”²³. A biblioteca borgiana, por outro viés, perfila em suas estantes tanto o que é grandioso e relevante quanto o que não o é, procurando abarcar um patrimônio ilimitado e correspondente a nada menos que o universo: “[p]or eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos”²⁴.

Nos ensaios referidos, é de se notar que T. S. Eliot e Jorge Luis Borges, bem como Julio Cortázar, dedicam-se ao desenvolvimento de reflexões de cunho teórico sobre a tradição literária, o processo de criação do texto e a sua recepção. Examinando-se a produção ensaística de Adolfo Bioy Casares, não se verifica a divulgação de um texto teórico que apresente finalidades análogas àquelas perseguidas por Eliot, Borges e Cortázar. Ponderações de Bioy voltadas à tradição, tomada em sentido amplo, fazem-se perceber em conjuntos de ensaios como o publicado sob o título de *Memoria sobre la pampa y los gauchos* (1970). Nestes, busca-se mostrar como a tradição histórica, literária e cultural argentina extrai do plano factual a figura do *gaucho* e a ressignifica continuamente. De toda maneira, é nos romances e nos contos que Bioy estabelece, de modo detido, diálogos com as reflexões de T. S. Eliot e de Jorge Luis Borges – no que toca ao texto de Julio Cortázar, contemporâneo de Adolfo Bioy Casares, não se poderia afirmar seguramente o mesmo. Assim, a interlocução de Bioy com questões postas por Eliot e Borges, especialmente a partir das imagens do monumento e da biblioteca, não se dá por meio da escrita de um texto teórico, mas pela condução daquelas questões ao cerne do texto literário.

Valendo-se da força imagética das metáforas do monumento e da biblioteca, Bioy as insere em alguns de seus romances e contos, lançando luz, em âmbito ficcional, a questões teóricas e a inquietações da crítica literária concernentes à relação entre tradição e texto novo e entre autor, texto e leitor. Assim procedendo, o argentino acaba por revestir o insulamento de uma primeira camada, qual seja, a do insulamento do autor – problematizada na figura da personagem que escreve – em face de uma tradição com a qual experimenta dificuldades para dialogar. A hipótese de que Adolfo Bioy Casares conduz ao texto literário imagens trabalhadas por Eliot e Borges se sustenta se levados em consideração alguns dos elementos dispostos nos espaços narrativos de *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, os

²³ Cf. definição de “monumento” em HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1315.

²⁴ BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 274. “Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos reduzir ao argentino para sermos argentinos”. (Tradução nossa)

romances gêmeos, e de contos como “El ídolo” (*La trama celeste*, 1948), “La trama celeste” (*La trama celeste*, 1948), “El otro laberinto” (*La trama celeste*, 1948), “El dueño de la biblioteca” (*Una magia modesta*, 1997) e “Una competencia” (*Una magia modesta*, 1997).

A primeira implicação a sublinhar em face da listagem de textos apresentada no parágrafo anterior, composta de contos publicados em compilações diversas, reside em que a análise das modulações do insulamento na obra casareana demanda que se tomem aquelas compilações por estruturas abertas. Examinando-se as compilações dessa maneira, passa-se a admitir a possibilidade de que os textos dos diferentes volumes sejam combinados e recombinados entre si segundo o prisma pelo qual se objetiva mirar o insulamento. Um percurso de leitura dos contos assim proposto se aproxima da perspectiva de Antón Tchekhov, para quem os contos dispostos em dado volume podem ser agrupados de maneira distinta em compilações futuras.²⁵ O entendimento de Tchekhov se distingue das ópticas advogadas por Edgar Allan Poe e Julio Cortázar, que, de acordo com Charles Kiefer, compreendem que volumes de contos resultam em uma “unidade, estrutura fechada”²⁶, em um “todo orgânico e articulado”²⁷. Adotando-se o entendimento tchekhoviano para o exame dos volumes de contos, o percurso de leitura aqui desenvolvido abre espaço à feitura de “cartografias do homem-ilha”, que se constituem de um conjunto de mapas elaborados – e passíveis de reelaborações – mais em virtude das modulações, ressonâncias e ressignificações do insulamento do que da cronologia de escrita casareana ou da ideia de unidade de cada volume de contos.

O exame dos livros de contos de Bioy a partir da premissa de que se tratam de estruturas abertas acarreta uma relação de consonância com o trabalho *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, publicado por Beatriz Curia em 1986. Curia desenvolve uma categorização dos contos publicados por Adolfo Bioy Casares a partir de 1940 – segundo elucidado anteriormente e confirmado por Curia, os textos anteriores àquele ano são de difícil

²⁵ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 90. A perspectiva de Antón Tchekhov é expressa, por exemplo, em carta por este escrita a Máximo Gorky em 02 de janeiro de 1900, na qual aconselha o escritor mais jovem a organizar edições de seus textos a partir da seleção de contos dispostos em volumes já publicados, segundo se traduz a seguir: “Se eu fosse você, extrairia as melhores coisas de seus três volumes e as republicaria em um volume por um rublo – e isso seria algo bastante fora do comum pelo vigor e pela harmonia. Do modo como está, tudo parece misturado nos três volumes; não há coisas fracas, mas deixa-se a impressão de que os três volumes não seriam trabalho de um autor, mas de sete.” (Tradução nossa) Lê-se no original: “If I were you, I would take the best things out of your three volumes and republish them in one volume at a rouble—and that would be something really remarkable for vigor and harmony. As it is, everything seems shaken up together in the three volumes; there are no weak things, but it leaves an impression as though the three volumes were not the work of one author but of seven.”

²⁶ KIEFER. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero, p. 287.

²⁷ KIEFER *apud* OGLIARI. Efeito e atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades, p. 46.

acesso em virtude da ausência de autorização para reeditá-los.²⁸ Ao propor uma classificação dos contos em conformidade com três temas, quais sejam, o amor, o humor e o fantástico, a professora argentina busca sugerir um modo de leitura sem, entretanto, cristalizar a interpretação daqueles textos. Afinal, como ressalta Curia, “(...) toda categorización de lo real [e, possivelmente, do literário] –que es múltiple, variable, rico– entraña para Bioy Casares una rigidez, un anquilosamiento, que en definitiva lo empobrece”²⁹.

Seguindo-se essa linha de raciocínio, não é custoso alcançar a inferência de que a análise dos textos que aqui se desenvolve não mede a totalidade dos contos casareanos pela régua do insulamento, porquanto em muitos dos contos analisados no curso da pesquisa o insulamento não se faz presente em qualquer das variações a partir das quais poderia ser examinado. Tendo-se em mente um tal cuidado na análise literária, cabe trazer à luz certa passagem escrita por Osman Lins em trabalho no qual se dedica, dentre outras questões, ao insulamento – fazendo uso, por vezes, dos termos “fenômeno do ilhamento”³⁰ e “princípio do isolamento”³¹ – na narrativa de Lima Barreto. No que diz respeito à construção de categorizações, Lins sublinha a necessidade de que o estudioso mantenha uma postura de

(...) sobreaviso ante as classificações, forçosamente esquemáticas. Elas nos são úteis, as classificações, como instrumento auxiliar e pode-se dizer que cobrem os limites do provável; mas não abrangem o extenso horizonte do possível. Devemos precaver-nos contra o perigo de inverter os valores e transformar o texto em justificativa do instrumento, rigidez que conduz a uma limitação do ato de ler e que pode mesmo contribuir, por uma reação em cadeia, para o estiolamento da Literatura.³²

Retomando-se sob esse prisma a listagem de textos casareanos apresentada anteriormente, composta dos romances gêmeos e de alguns contos dispostos em diferentes volumes, observa-se uma segunda implicação. Esta consiste em que, uma vez retomada a metáfora da dobradiça proposta ao final do primeiro capítulo, podem-se identificar interlocuções que, avistadas no “extenso horizonte do possível”, ultrapassam o rol dos romances de aventura elencados anteriormente. Torna-se necessário, por essa razão, esclarecer que as referências aos romances de aventura serão feitas adiante, cabendo nesta seção trazer à discussão dois outros textos literários pertencentes ao âmbito da arte poética e também advindos das literaturas de expressão inglesa.

²⁸ CURIA. *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, p. 17.

²⁹ CURIA. *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, p. 90, nota de rodapé nº 5. “(...) toda categorización do real [e, possivelmente, do literário] – que é múltiplo, variável, rico – implica uma rigidez, uma imobilização, que definitivamente o empobrece”. (Tradução nossa)

³⁰ LINS. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 35.

³¹ LINS. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 54.

³² LINS. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, pp. 125-6.

O primeiro texto, objeto de traduções para o português elaboradas por figuras como Machado de Assis, Fernando Pessoa, Gondin da Fonseca e Oscar Mendes³³, consiste em “The Raven”, o célebre “O corvo” escrito por Edgar Allan Poe, publicado em 1845 e tido como sua obra “mais geralmente conhecida”³⁴. O segundo deles se trata do poema “Ode on a Grecian Urn”, a “Ode a uma urna grega”, publicado pelo poeta romântico inglês John Keats em 1819. Ambos se afiguram como importantes referenciais para a reflexão sobre o monumento e a biblioteca e, associados ao monumento eliotiano e à biblioteca borgiana, ofertam possibilidades de interpretação acerca do modo como as imagens delineadas por Eliot e Borges despontam na narrativa de Adolfo Bioy Casares. Além disso, iluminam a situação de insulamento passível de ser experimentada por quem almeje, pela via da escrita, pôr-se em diálogo com a tradição.

No poema “O corvo”, lê-se sobre o encontro de duas vozes. A primeira pertence ao eu-lírico, a quem Poe se refere em “A filosofia da composição” como sendo um “estudante”³⁵ que, aos primeiros versos, encontra-se em seu quarto debruçado sobre livros. A segunda é atribuída a um corvo que, tendo entrado no quarto do estudante, passa a entabular com este um diálogo aflitivo, em que o pássaro é encarregado do “refrão poético”³⁶ correspondente a “Nevermore”. Ainda em “A filosofia da composição”, arrazoado relativo ao processo de escrita de “O corvo”, Poe realça a importância conferida ao encontro do eu-lírico com a ave: “[t]inha, pois, de combinar as duas idéias [*sic*]: a de um amante lamentando sua morta amada e a de um corvo continuamente [*sic*] repetindo a locução ‘nunca mais’.”³⁷ É pertinente observar que os versos de “O corvo” expressam, na descrição de elementos contidos no quarto do estudante, outra “combinação de ideias”. Além do binômio consubstanciado nas figuras do eu-lírico e do corvo, verifica-se no poema a combinação do par composto por biblioteca e monumento. A biblioteca se faz apresentar de maneira metonímica pelos livros referidos como “many a quaint and curious volume of forgotten lore”³⁸ – “doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais”, na tradução de Oscar Mendes, e “[v]agos curiosos tomos de ciências ancestrais”, na versão de Fernando Pessoa.³⁹

³³ As traduções referidas se encontram em *Ficção completa, poesia & ensaios*, volume dedicado à obra de Edgar Allan Poe que foi organizado por Oscar Mendes e publicado pela Companhia Aguilar Editora em 1965.

³⁴ POE. A filosofia da composição. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 912.

³⁵ POE. A filosofia da composição. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 919.

³⁶ POE. A filosofia da composição. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 914.

³⁷ POE. A filosofia da composição. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 916.

³⁸ POE. The Raven. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 895.

³⁹ Cf. POE. O corvo. *Ficção completa, poesia & ensaios*, pp. 895; 905.

Já o monumento é inserido naquele espaço por meio do busto de Palas Atena ou Minerva, estando disposto sobre a porta do quarto do estudante – “just above my chamber door”⁴⁰.

Ao início do poema, a apresentação da biblioteca e do monumento ocorre nos versos em que o eu-lírico se põe a ler certos tomos sob a vigilância do busto da deusa. Ao entrar no quarto do estudante – “uma *circunscrição fechada do espaço*”⁴¹ e “absolutamente necessária para o efeito do incidente *insulado*”⁴², segundo ressaltado pelo próprio Poe –, o corvo não apenas interrompe a leitura por aquele levada a cabo, como também superpõe suas asas negras sobre a imagem branca de Palas Atena. Levando-se em conta os pares “estudante - corvo” e “biblioteca - monumento”, é possível verificar que o estribilho enunciado pelo pássaro vai além de acentuar a dor experimentada pelo eu-lírico em função da morte de Lenore, sua amada. O ingresso da ave no quarto, a perturbação que acarreta ao processo de análise de textos a que até então se dedicava o estudante e a sombra projetada por sua figura sobre um monumento representativo da arte e da sabedoria consistem, com efeito, em índices dos percalços por que passa aquele que toma por objetivo envolver-se em um diálogo com a tradição literária, representada pelo par “biblioteca - monumento”.

Ao apresentar em seus versos uma série de pares, como “estudante - corvo”, “biblioteca - monumento”, “quarto - noite de tempestade”, “asas negras da ave – busto branco de Palas Atena”, e “desolação do eu-lírico - ausência de Lenore”, o poema propicia a sistematização de um conjunto de imagens capazes de, em um espectro maior, gravar marcas em uma tradição e, em âmbito individual, tornar-se referência e memória vívida de leituras feitas por dado sujeito ao longo de sua vida. A essa sorte de texto, robusto o bastante para servir de baliza às leituras e a possíveis composições textuais que se pretenda desenvolver, Robert Louis Stevenson se refere, no ensaio “A Gossip on Romance” (1882), como imagens que se deixam gravar em nosso “olho mental”. Segundo Alfred Mac Adam, em artigo no qual analisa a presença de reflexões de Robert Louis Stevenson tanto no “Prólogo” a *La invención de Morel* quanto no enredo deste romance, é de Stevenson a ponderação de que “(...) hay ciertas escenas ‘culminantes’ en la literatura que se imprimen en el ojo mental para siempre”.⁴³ É oportuno pontuar que, em “A Gossip on Romance”, no qual Stevenson sugere a ideia de um “olho mental” que se presta à função de repositório de imagens textuais, o autor escocês se encontra em meio ao exame de romances de aventura – aliás, vale lembrar que “A

⁴⁰ POE. The Raven. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 896.

⁴¹ POE. A filosofia da composição. *Ficção completa, poesia & ensaios*, pp. 917-8, grifo original.

⁴² POE. A filosofia da composição. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 918, grifo nosso.

⁴³ MAC ADAM. Borges y Bioy: La invención de Morel, p. 113. “(...) há certas cenas ‘culminantes’ na literatura que se imprimem no olho mental para sempre.” (Tradução nossa)

Gossip on Romance” é publicado no mesmo ano de *A ilha do tesouro*. Ainda assim, a metáfora do “olho mental” se mostra de tal maneira eficaz que pode ser utilizada em referência a um texto poético como “O corvo” e, em seguida, mostrar como determinadas imagens trabalhadas em verso ecoam em textos pertencentes a outros gêneros, como o romance e o conto.

Outras imagens textuais se deixam imprimir no olho mental de quem as lê. É este o caso da imagem da urna, celebrada por John Keats em seu poema “Ode a uma urna grega”. Publicado em 1819, vinte e seis anos antes de “O corvo”, “Ode a uma urna grega” não contou com a frenética recepção do grande público, como ocorrido em face dos versos de Poe. Todavia, a ode se fez gravar no olho mental da crítica literária de tal modo que, pouco mais de um século após sua publicação, em 1930, é comentada pelo inglês John Middleton Murry como fonte de dissensões, especialmente no que toca a seus dois últimos versos (A beleza é a verdade, a verdade beleza – eis tudo / Que sabeis na terra, e tudo que precisais saber.”⁴⁴). Segundo Murry, “[d]iversity of opinion could hardly be more extreme than in these judgments. For Dr. [Robert] Bridges the final lines redeemed a poor poem; for Mr. [T. S.] Eliot they spoil a good one; for Sir Arthur Quiller-Couch, they are ignorant and uneducated; for Mr. [I. A.] Richards that still ambiguous entity which he calls a ‘pseudo-statement’.”⁴⁵

Dentre os estudos críticos direcionados a “Ode a uma urna grega”, interessa especificamente, para os propósitos de análise da narrativa de Adolfo Bioy Casares, aquele desenvolvido por Leo Spitzer e publicado em 1955 no âmbito da Estilística. Spitzer parece apaziguar as discordâncias relativas ao poema keatsiano ao propor uma interpretação que se distingue sobretudo no que diz respeito aos dois últimos versos do poema. De início, o vienense indaga, de maneira clara e simples, do que tratam os versos de Keats. Respondendo à própria pergunta, Spitzer afirma que a ode consiste em uma *ecphrasis*, ou seja, em uma “(...) descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, descrição que implica, nas palavras de Théophile Gautier, ‘*une transposition d’art*’, a reprodução, por meio de palavras, de *objets d’art* perceptíveis pelos sentidos (*ut pictura poesis*).”⁴⁶

Objetivando oferecer um contraponto à interpretação de Earl R. Wasserman, publicada em 1953 no livro *The finer tone*, Leo Spitzer afirma que “Ode a uma urna grega”,

⁴⁴ KEATS *apud* SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 348. A tradução aqui citada foi feita por José Laurênio de Melo.

⁴⁵ MURRY. *Beauty is Truth*, p. 72. “A diversidade de opiniões não poderia ser mais radical que nesses juízos. Para o Dr. [Robert] Bridges, os versos finais redimiram um poema pobre; para o Sr. [T. S.] Eliot, eles estragam um bom poema; para Sir Arthur Quiller-Couch, são ignorantes e grosseiros; para Mr. [I. A.] Richards, são aquele ente ainda ambíguo que ele denomina ‘pseudo-declaração’.” (Tradução nossa)

⁴⁶ SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 349.

apresentando uma *ecphrasis*, é composto de movimentos circulares que o aproximam da forma de um vaso.⁴⁷ Em um movimento, nota-se a circularidade com que se arranjam as cinco estrofes keatsianas, já que a última estrofe recupera a imagem apresentada na estrofe inicial. Em outro, percebe-se, pelo modo de observação do eu-lírico, que este caminha e completa uma volta em torno da urna, interpelando, com questionamentos de ordem mais histórica que estética, o objeto apreciado. Nisso estão de acordo Wasserman e Spitzer, já que segundo este “(...) o poema é circular ou ‘perfeitamente simétrico’, como disse o professor Wasserman, na forma interior como na forma exterior, reproduzindo, desse modo, simbolicamente, a forma do *objet d’art* que lhe serve de modelo)”⁴⁸

Um dos maiores diferenciais encontrados na análise de Leo Spitzer em relação à leitura de Wasserman e de outros críticos que expressaram incômodo em face do poema de Keats está no viés por aquele proposto quanto aos dois últimos versos do poema. No entendimento de Spitzer, aqueles versos podem ser interpretados como uma inscrição gravada na urna que consiste em resposta oferecida pelo objeto àquele que o observa e o questiona. Ainda de acordo com Spitzer, a mensagem registrada no exterior da urna se distancia da finalidade atribuída à urna ática convencional, já que ao invés de se reportar à pessoa morta cujas cinzas encerra, “(...) contém uma mensagem geral dirigida apenas aos vivos.”⁴⁹ Partindo dessa premissa, Leo Spitzer advoga que a urna keatsiana não evoca qualquer aspecto relativo à temática da morte, o que implica uma modificação significativa quanto à natureza do objeto. Antes de consistir em vaso funerário, a urna grega apresentada pelo poeta inglês é monumento: “A urna de Keats é, desde o início, considerada apenas um *monumento* grego de beleza”⁵⁰, monumento este que não oferta explicações de ordem histórica sobre as figuras e o espaço nele representados, restringindo-se a uma exortação puramente estética em que se estabelece uma relação de equivalência valorativa entre verdade e beleza.

À luz dos quatro textos acima, de natureza teórica nos casos de T. S. Eliot e de Jorge Luis Borges e poética nos casos de Edgar Allan Poe e de John Keats, mira-se a biblioteca e o monumento nos romances gêmeos e em contos de Adolfo Bioy Casares. Este

⁴⁷ SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 349.

⁴⁸ SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 350.

⁴⁹ SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 364.

⁵⁰ SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 370, nota de rodapé n. 7, grifo nosso. Vale observar que, em análise do conto borgeano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e do romance casareano *Plan de evasión*, Suzane Jill Levine tece comentários sobre a urna keatsiana. Segundo a perspectiva de Levine, a consideração de que a urna consiste em obra de arte não decorre propriamente da exclusão da temática da morte, mas da possibilidade de fusão, em um único objeto, dos atributos da mortalidade e da imortalidade. Cf. LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 149.

chama para sua narrativa imagens gravadas no “olho mental” do leitor por ação de textos ficcionais de outros autores e, concomitantemente, utiliza aquelas imagens para problematizar, nos territórios da ficção que elabora, o lugar de certos personagens. Na qualidade de sujeitos que se põem a escrever, tais personagens precisam lidar com a tradição literária representada pela biblioteca e pelo monumento. Na narrativa casareana, vários dos personagens são dispostos entre estantes de bibliotecas ou diante de patamares de monumentos, tal qual o eu-lírico de “O corvo” e de “Ode a uma urna grega”. Porém, isso nem sempre lhes franqueia um desembaraçado manuseio das informações representadas por aqueles espaços e objetos. Alguns dos narradores-protagonistas de Adolfo Bioy Casares, ao escreverem, observam os símbolos da tradição que se lhes apresentam, interpelam-na e com ela dialogam; outros, em contrapartida, não conseguem estabelecer aquela interlocução. Restam, assim, permanentemente insulados da tradição representada pelos livros e bustos postos ao seu redor.

2.2 Entre monumentos e bibliotecas: o insulamento nos romances gêmeos

Em meio a livros e bustos, destaca-se inicialmente a figura do narrador-protagonista, também personagem-escritor, de *La invención de Morel*. Examinando-se a caracterização daquele venezuelano jamais nomeado e de passado turvo – o que traz à lembrança os traços fantasmáticos pontuados por Blas Matamoro em relação a personagens narradas por Jorge Luis Borges, Jose Bianco, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares⁵¹, como destacado no capítulo anterior – verifica-se que é Michel Lafon quem parece empregar a designação mais acertada para se referir àquela figura. Trata-se, segundo o professor francês, de um “naufagé volontaire”⁵², ou seja, de um “náufrago voluntário”. O paradoxo existente no termo proposto por Lafon é adequado à premissa de que os atos de percorrer estantes de bibliotecas e de fixar os olhos em monumentos consistem, no caso do personagem de *La invención de Morel* e de outras personagens casareanas que lhe sucedem, em uma escolha nem sempre branda e frequentemente angustiante.

Esta escolha é desprovida da garantia de legibilidade dos textos da biblioteca e dos signos encontrados nos monumentos, o que implica, ao personagem que lê e que contempla, uma posterior experiência de escrita caracterizada por um embate angustiante,

⁵¹ MATAMORO. Fantasmas argentinos, p. 128.

⁵² LAFON. Hoy, en esta isla, p. 155.

ainda que desejado, e definida pela sempre existente possibilidade do naufrágio. Após a experiência de escrita, os resultados daquele embate também não oferecem conforto e continuam a se mostrar incertos. Exemplos disso são a reação negativa dos primeiros leitores dos textos escritos pelos narradores-protagonistas de *La invención de Morel* – o Editor, que com descrença analisa o manuscrito do “náufrago voluntário” – e *Plan de evasión* – tio Antoine, que põe em dúvida a veracidade do relatado nas cartas de Enrique Nevers.

Assim, ao “náufrago voluntário” de *La invención de Morel* perfila-se Enrique Nevers, o exilado temporário de *Plan de evasión* que acata a determinação familiar de distanciar-se da França por prazo determinado e, durante a estadia em ilhas da Guiana Francesa, nutre a expectativa de tornar a ver Irene, a mulher amada. Em ambos os casos, o insulamento, instaurado por ocasião do desembarque nas ilhas, é potencializado pelo desejo dos personagens de se concentrarem na escrita de textos. O “náufrago voluntário”, tão logo alcança a ilha, estabelece como propósito primeiro o de imergir na escrita de uma *Defensa ante sobreviventes* e de um *Elogio de Malthus*.⁵³ Enrique Nevers, já na primeira tarde em que chega às ilhas, dá início à escrita de cartas endereçadas a seu tio Antoine a respeito da ainda breve experiência de retiro compulsório.

É imperativo observar que a ação dos dois personagens tem início com certa desatenção quanto ao fato de que pisam em terras onde memórias pregressas se encontram sedimentadas. Seus deslocamentos não consistem na primeira experiência de insulamento naquelas localidades, aspecto que não demoram a perceber quer pela memória cultural assinalada a partir da presença de outros personagens na ilha de Morel, quer em virtude da privação de liberdade sinalizada no vulto daqueles que cumprem pena nas ilhas governadas por Castel. No primeiro caso, é imperativo observar que o narrador-protagonista, de origem venezuelana, desembarca em uma ilha que já havia sido explorada por um grupo de franceses. Quando o fugitivo anônimo vindo de uma região cultural tomada por periférica aporta ao espaço insular, depara-se com uma territorialidade cujos sentidos já haviam sido construídos pelo grupo de franceses – notadamente, por Morel. No segundo caso, o protagonista Enrique Nevers é exilado temporariamente em uma colônia penal onde convive com personagens como o capitão Dreyfus – clara alusão à Alfred Dreyfus, personagem histórica francesa incriminada injustamente e apoiada em manifestos como o *J'accuse* (1898), de Émile Zola.

⁵³ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 18. Cf. BIOY CASARES. *A invenção de Morel. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 21.

Nos dois romances, a existência de memórias prévias registradas nas ilhas se impõe, também, pela apresentação de bibliotecas e monumentos que se afiguram como indicadores de uma tradição preexistente aos textos escritos pelos narradores-protagonistas. A apresentação de bibliotecas e monumentos nas ilhas sugere aos protagonistas de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión*, os romances gêmeos, ser incontornável a experiência de lidar com memórias que não aquelas que já carregam, e de ter os próprios textos atravessados pelos textos de outros. Porém, antes do estabelecimento de tais experiências verifica-se a interposição de um hiato, isto é, de uma situação de incomunicabilidade entre aqueles personagens e a tradição representada por bibliotecas e monumentos. Antes de se tornar apto a operar, segundo as expressões utilizadas por Eliot, combinações eficazes de “sentimentos, frases e imagens” das quais adviria o texto novo ou de usufruir da tradição, conforme a perspectiva de Borges, como se sobre aquela dispusesse de um “direito”, o sujeito que escreve se vê imóvel e impotente diante de um conjunto de informações do qual tira pouco ou nenhum proveito. Estes momentos de insulamento bem podem ser observados nas passagens em que os narradores-protagonistas são confrontados com as séries de livros organizadas nas bibliotecas de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión*. No primeiro romance, o “náufrago voluntário” assim descreve as estantes que encontra no museu, um dos edifícios construídos na ilha de Morel:

Tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no hay más que novelas, poesía, teatro (si no se cuenta un librito —Belidor: *Travaux* — *Le Moulin Perse* — París, 1737— que estaba sobre una repisa de mármol verde y ahora abulta un bolsillo de estos jirones de pantalón que llevo puestos. Lo tomé porque el nombre “Belidor” me pareció extraño y porque me pregunté si el capítulo *Moulin Perse* no explicaría ese molino que hay en los bajos). Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar. (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.)⁵⁴

⁵⁴ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, pp. 25-6. “O museu tem um hall com estantes inesgotáveis e deficientes: contêm apenas romances, poesia, teatro (com exceção de um livrinho — *Belidor: Travaux* — *Le Moulin Perse* — París, 1737 — que estava sobre uma prateleira de mármore verde e agora avoluma um dos bolsos destes molambos de calça que visto. Resolvi pegá-lo porque o nome “Belidor” me chamou a atenção e porque me perguntei se o capítulo “*Moulin Perse*” não explicaria o moinho que há no baixio). Percorri as estantes buscando ajuda para certas pesquisas que o processo interrompeu e que tentei retomar na solidão da ilha (creio que perdemos a imortalidade porque a resistência à morte não evoluiu; seus aperfeiçoamentos insistem na primeira ideia, rudimentar: manter vivo o corpo inteiro. Só se deveria buscar a conservação daquilo que interessa à consciência).” Cf. BIOY CASARES. A invenção de Morel. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 21.

Em *Plan de evasión*, a biblioteca do governador das ilhas é apresentada da seguinte forma:

En la biblioteca de Castel había libros de medicina, de psicología y algunas novelas del siglo XIX; escaseaban los clásicos. Nevers no era un estudioso de medicina. El único fruto que sacó de *Los morbos tropicales al alcance de todos* [um dos livros que leu durante a viagem da França à Guiana Francesa] fue un agradable pero efímero prestigio entre los sirvientes de sua casa: por lo menos esto era lo que creía el 5 de marzo.⁵⁵

Além de ser apontado pelos hiatos estabelecidos entre personagens e bibliotecas, o caráter de intangibilidade da tradição é indicado em comentário feito pelo “náufrago voluntário” a respeito da sala de jantar compreendida no museu, onde se encontram quatro monumentos:

El comedor es de unos dieciséis metros por doce. Arriba de triples columnas de caoba, en cada pared, hay terrazas que son como palcos para cuatro divinidades sentadas —una en cada palco—, semi-indias, semi-egipcias, ocre, de terracota. Son tres veces más grandes que un hombre; las rodean hojas oscuras y prominentes, de plantas de yeso. Abajo de las terrazas hay grandes paneles con dibujos de Fuyita, que desentonan (por humildes).⁵⁶

Note-se que em *La invención de Morel* as estantes da biblioteca são caracterizadas, concomitantemente, como “inesgotáveis” e “deficientes”, o que dá ensejo à inferência de que a deficiência não está em uma biblioteca de “estantes inesgotáveis”, mas nos olhos de quem a visita e, ao menos de início, não avista meios de dialogar com seu conteúdo. À exceção de “Belidor: Travaux – Le Moulin Perse – París, 1737”, que acena com informações de possível utilidade para o “náufrago voluntário”, nenhum dos outros volumes – romances, poesia, teatro, tomos de medicina e de psicologia – capta a atenção dos protagonistas dos romances gêmeos a ponto de se tornarem objetos de leitura e de posterior diálogo no momento da escrita. Os dois personagens levam memórias de leituras para as ilhas do Pacífico e do Atlântico e, em relação àquelas memórias, expressam e delimitam um desejo primeiro de diálogo.

⁵⁵ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, pp. 33-4. “Na biblioteca de Castel havia livros de medicina, de psicologia e alguns romances do século XIX; os clássicos escasseavam. Nevers não era um estudioso de medicina. O único fruto que colheu de *As moléstias tropicais ao alcance de todos* foi um agradável porém efêmero prestígio entre os empregados de sua casa: pelo menos era nisso que acreditava em 5 de março.” Cf. BIOY CASARES. Plano de fuga. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 104, grifo original.

⁵⁶ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 26. “A sala de jantar mede cerca de dezesseis metros por doce. Sobre triplas colunas de mogno, em cada parede, há patamares que são como balcões para quatro divindades sentadas – uma em cada balcão – semi-índias, semiegípcias, ocre, de terracota; são três vezes maiores do que um homem; estão rodeadas de folhas escuras e proeminentes, de plantas de gesso. Embaixo dos patamares há grandes painéis com desenhos de Fuyita, que destoam (pela humildade).” Cf. BIOY CASARES. A invenção de Morel. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 21.

De uma parte, o narrador-protagonista de *La invención de Morel* alude ao objetivo de discorrer sobre o pensamento malthusiano, segundo o qual a diferença entre oferta limitada de alimentos e crescimento populacional provoca “(...) as guerras, as revoluções, as epidemias, as fomes devastadoras, para restaurarem, com a violência do sacrifício imposto, o equilíbrio rompido.”⁵⁷ De outra, Enrique Nevers mostra interesse em refletir sobre a autoria dos *Juicios de Olerón*, um tratado marítimo do século XIII, e indaga, sem que tenha conhecido o governador das ilhas guianenses, se este poderia ter algum interesse em ajudá-lo na tarefa.⁵⁸ Desse modo, num e noutra romance, os personagens interessados em escrever anunciam a discussão de temas relacionados às privações que experimentam: o convívio em sociedade e a observação do crescimento populacional, não mais testemunhado pelo fugitivo anônimo do primeiro romance, e a faculdade de trânsito pelos mares, temporariamente interdita ao exilado da segunda narrativa.

Precisamente nessas passagens dos romances gêmeos verifica-se que os personagens acessam e ensaiam organizar os repertórios de conhecimento que transportam para os espaços insulares, mantendo tais repertórios apartados, tanto quanto possível, das obras com que se deparam no ambiente novo. Procuram, assim, concentrar-se naqueles quinhões de conhecimento – sobre a tese malthusiana e os *Juicios de Olerón* – que já portavam consigo antes das viagens às ilhas. Entretanto, a ideia de manutenção de uma base de informações desagregada dos dados presentes nas ilhas não se sustenta, sendo gradualmente substituída por uma escolha de lidar com aqueles dados e pela compreensão de que as ilhas não se tratam de terras virgens. Os narradores-protagonistas dão a saber, em seus escritos, que passam a interpretar as ilhas como textos já principiados e compostos de textualidades diversas, representadas notadamente pelas bibliotecas e pelos monumentos ali dispostos.

No estabelecimento de relações entre os textos dos protagonistas e as textualidades compreendidas nas ilhas, instaura-se um processo similar ao observado por Ricardo Piglia em análise do conto “A memória de Shakespeare”, publicado por Jorge Luis Borges em 1983. De acordo com Piglia, o contato com textos de outros autores, isto é, com uma “memória alheia”, pode acarretar a internalização dessa memória, que passa a integrar o conjunto de “lembranças privadas” do leitor e, eventualmente, daquele que se dispõe a escrever.⁵⁹ Em alguns casos, a “memória alheia” pode se fixar pacificamente nas lembranças

⁵⁷ BONAVIDES. *Ciência Política*, p. 83.

⁵⁸ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 17.

⁵⁹ PIGLIA. O último conto de Borges, pp. 43-4.

de quem a lê, como apontado por Piglia em relação a certa passagem de um dos romances de Daniel Defoe: “Robinson Crusóé retrocede ante uma pegada na areia (...). São acontecimentos entremeados ao fluir da vida, experiências inesquecíveis que voltam à memória, como uma música.”⁶⁰ Em outros, a “memória alheia” pode implicar um embate com as “lembranças privadas” de quem a recebe. A partir do raciocínio de Piglia, verifica-se que no enredo de “A memória de Shakespeare” somente alguns fragmentos da “memória alheia” recebida pelo narrador-protagonista são de fato acessados, não se integrando de forma amena às “lembranças privadas” do receptor e acarretando a este as sensações de “opressão” e “terror”⁶¹. Realça-se, nesse sentido, que a “memória alheia” recebida pelo personagem borgiano corresponde a uma angustiante memória da tradição, dado o porte da figura que a representa – ninguém menos que Shakespeare.

Em face dos romances gêmeos, cabe indagar de que maneira se torna possível aos narradores-protagonistas manusear as “memórias alheias” encontradas nas ilhas como se aquelas passassem a consistir em “lembranças privadas”, que poderiam ser tangenciadas na situação de escrita. Enquanto *La invención de Morel* anuncia em seu enredo a compreensão eliotiana de que a tradição literária se trata de herança a ser conquistada mediante um “grande esforço” e o apagamento da personalidade do autor, *Plan de evasión* oferece um contraponto ao sugerir, nas relações estabelecidas por Enrique Nevers com a biblioteca e o monumento, que aquele que escreve dispõe, conforme a perspectiva borgiana, de um “direito” em relação às unidades que integram a tradição. Levando-se em conta a presença de tais aspectos em duas narrativas ficcionais, é de se notar que questões teóricas acerca da tradição e do texto novo, bem como sobre autor e leitor são discutidas em âmbito ensaístico por T. S. Eliot em 1919, com a divulgação de “Tradition and the individual talent”, são recobradas por Adolfo Bioy Casares nos romances gêmeos – um publicado em 1940 e o outro em 1945 – e retroalimentadas por Jorge Luis Borges em seus ensaios “Kafka y sus precursores” e “El escritor argentino y la tradición”, de 1952 e 1953, respectivamente. Aquelas questões teóricas são, portanto, abordadas em um ensaio, cultivadas nos domínios do romance e retomadas como objetos de análise em ensaios ulteriores.

As passagens de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión* citadas acima, aliadas a trechos destacados nas páginas que seguem, ilustram o modo como as questões teóricas tratadas por Eliot e Borges em seus ensaios são dispostas por Adolfo Bioy Casares na esfera romanesca. Em *La invención de Morel*, pode-se verificar que o processo de

⁶⁰ PIGLIA. O último conto de Borges, p. 45.

⁶¹ BORGES. A memória de Shakespeare, p. 53.

interpretação da ilha enquanto conjunto de textualidades precedentes ao texto escrito pelo narrador-protagonista tem como marco a caminhada do personagem entre as estantes da biblioteca de Morel. Nesse local, o homem busca algo além da informação meramente útil, constante do livro “Belidor: Travaux – Le Moulin Perse – Paris, 1737”, e objetiva extrair subsídios para a retomada de uma hipótese acerca da imortalidade, aventada ainda antes de sua fuga para a ilha. A hipótese reside em que a consciência humana, e não o corpo, deveria ser preservada (“Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia”⁶²). Esta premissa, oposta ao raciocínio desenvolvido por Morel, somente encontra sustentação à medida que o diário do fugitivo anônimo é escrito e posto em diálogo com um dos textos centrais da biblioteca, qual seja, o manuscrito deixado por Morel. Na relação entre texto novo e texto precedente, a narrativa de Adolfo Bioy Casares traz à luz a perspectiva eliotiana de que o autor logra apresentar um texto de fato novo se neste permite seja evidenciada uma interlocução com textos anteriores e, simultaneamente, aporta algo de peculiar.

A óptica eliotiana segue sendo verificada na passagem em que o “náufrago voluntário” mira os monumentos expostos na sala de jantar de Morel e diante deles esboça, ainda que brevemente, uma reflexão sobre o valor estético da obra de arte, aferido mediante relações e cotejos com outras obras. O modo de observação do personagem vai ao encontro do entendimento de T. S. Eliot, para quem o valor de dada obra – no caso do romance casareano, as telas de Fujita – somente pode ser determinado pelo estabelecimento de associações a outras obras de arte, representadas na trama pelas quatro imensas divindades de terracota. Levada ao limite, a tese de Eliot sobre o reconhecimento de um texto novo por meio das relações que este estabelece com a tradição é utilizada como orientação para o desfecho do romance de Adolfo Bioy Casares. Isso porque, em consonância com o entendimento eliotiano de que o texto novo é uma conquista obtida pelo autor mediante um “grande esforço”, que implica um “(...) continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”⁶³ e um amadurecimento atestado pela variedade e pelo alcance das combinações de “sentimentos, frases e imagens”, o “náufrago voluntário” promove sua própria extinção ao deixar-se gravar pela máquina instalada na ilha. Com seu perecimento, o protagonista cede

⁶² BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 26. “Só se deveria buscar a conservação daquilo que interessa à consciência”. Cf. BIOY CASARES. *A invenção de Morel. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 21.

⁶³ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 53. “(...) contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (Tradução nossa)

espaço à obra por ele criada e termina por alçá-la à condição de monumento entre os monumentos de Morel.⁶⁴

Observa-se dessa maneira que em *La invención de Morel* o texto novo, de autoria do fugitivo anônimo, começa a ser elaborado quando o personagem deixa de lado o propósito primeiro de redação de uma *Defensa ante sobrevivientes* e de um *Elogio de Malthus* e escolhe empreender esforços para dialogar com a tradição existente na ilha. Uma ressalva aqui merece ser feita. O fato de o personagem adiar os referidos projetos com vistas à leitura das textualidades encontradas na ilha e à escrita sobre estas não significa que aqueles projetos tenham sido abandonados em definitivo. Pelo contrário. Os projetos de escrita da *Defesa* e do *Elogio* ganham relevo à medida que participam da construção de particularidades no texto do protagonista, o que reforça a compreensão de que o romance casareano parece retomar e cultivar a tese eliotiana sobre o enlace da tradição e do particular no seio do texto novo.

A partir dessa ressalva, é também possível observar como *La invención de Morel* tem seu enredo articulado em consonância com operadores conceituais que seriam propostos décadas mais tarde por Ricardo Piglia. Levando-se em conta o já citado raciocínio de Piglia sobre a “memória alheia” e as “lembranças privadas”, nota-se que, no romance de Adolfo Bioy Casares, o protagonista passa a dialogar com a tradição representada pelo manuscrito de Morel, mas, em dado momento, suas “lembranças privadas” retornam e passam a fazer parte de seu texto. Em seu diário, após compreender o funcionamento da máquina, o “náufrago voluntário” expressa preocupações sobre o crescimento populacional e sobre o risco de esse crescimento impulsionar ondas migratórias para ilha, o que poderia comprometer o funcionamento da invenção de Morel:

Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia, paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas.⁶⁵

⁶⁴ É pertinente lembrar que a inferência ora apresentada com fundamento na tese eliotiana se coloca em harmonia com a leitura crítica divulgada por Alfred J. Mac Adam – citada no capítulo anterior –, ainda que este não tenha se reportado expressamente ao entendimento de Eliot. De acordo com Mac Adam, “Bioy Casares [...] cria uma série de metáforas conectadas umas às outras para descrever a transformação de um homem em um artista e, finalmente, do artista em arte”. Cf. MAC ADAM. *Adolfo Bioy Casares: The Lying Compass*, p. 32, tradução nossa.

⁶⁵ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, pp. 124. “Quando intelectos menos rústicos que o de Morel se ocuparem do invento, o homem escolherá um local afastado, agradável, onde se reunirá com as pessoas que

Paralelamente à idiosincrasia registrada pelo fugitivo anônimo, verificam-se esforços de interpretação dos eventos ocorridos no espaço insular. Tais esforços se deixam perceber em certas passagens de seu diário, nas quais repetem-se informações escritas por Morel sobre a máquina e questionam-se os limites do invento a partir da proposição de dados distintos. Ao inserir, no conjunto de textualidades da ilha, repetições do texto de Morel executadas em seu próprio diário e aliadas a desvios e questionamentos dirigidos ao manuscrito do cientista, o “náufrago voluntário” empreende um procedimento similar ao exposto no ensaio de Eliot, visto que mostra conhecimento de textos precedentes e logra, mais uma vez, elaborar algo que lhe seja próprio. Além disso, a aproximação entre tradição e texto novo é sublinhada pela maneira como o “náufrago voluntário” reconhece e interpreta o enredo tridimensional incessantemente reproduzido pela máquina de Morel e, posteriormente, acrescenta um elemento à narrativa de imagens: seu próprio espectro gravado pela máquina.

Na relação entre texto novo e tradição, sugerida pelo romance de Adolfo Bioy Casares, duas consequências merecem ser observadas ainda à luz da perspectiva de T. S. Eliot. A primeira está no fato de que o texto novo, ao apresentar tanto similaridades em relação aos textos precedentes quanto combinações que lhe propiciam traços particulares, consegue promover um rearranjo na ordem literária disposta na narrativa ficcional. Fazendo-se uso do termo adotado por Eliot, pode-se afirmar que o texto inovador incita alterações na organização dos “monumentos” que compõem a tradição concentrada na ilha, de modo a propiciar que aqueles monumentos passem a ser observados de maneira diversa. Ora, a introdução do espectro do narrador-protagonista entre as imagens gravadas pela máquina é ilustrativa de um tal reordenamento dos monumentos. Quem porventura alcançasse a ilha após o fugitivo-anônimo não assistiria apenas aos eventos registrados por Morel, mas a uma mescla destes com as gravações levadas a cabo pelo fugitivo.

A segunda consequência é também advinda das ações de escrita do diário, de gravação da imagem do “náufrago voluntário” e do perecimento deste. Ao deixar-se captar pela invenção de Morel, o protagonista experimenta a morte física, mas perpetua os contornos de sua figura entre os que já se encontravam salvaguardados na ilha. No espaço

mais ama e perdurará em um íntimo paraíso. Um mesmo jardim, se as cenas a perdurar forem gravadas em diferentes momentos, abrigará inumeráveis paraísos, cujas sociedades, ignorando-se entre si, funcionarão simultaneamente, sem colisões, quase nos mesmos lugares. Serão, por desgraça, paraísos vulneráveis, porque as imagens não poderão ver os homens, e os homens, se não derem ouvidos a Malthus, necessitarão um dia da terra do mais exíguo paraíso e destruirão seus indefesos ocupantes ou os encerrarão na potencialidade inútil de suas máquinas desligadas.” Cf. BIOY CASARES. A invenção de Morel. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 69.

insular, subsistem, então, os traços fantasmáticos do fugitivo e o texto por este redigido. O que resta, por conseguinte, não é a mente do autor do texto novo ou mesmo uma exaltação de sua personalidade, mas a textualidade (em suas dimensões escrita e imagética) por ele produzida.

A respeito do processo de criação do texto novo, cumpre recordar que T. S. Eliot o compara à combinação entre oxigênio e dióxido de enxofre e ressalta a presença de um filamento de platina como catalisador da reação. Segundo a imagem levantada por Eliot, a mente do autor equivaleria ao filamento de platina, que propicia a reação química. Sua função residiria na catálise da combinação de oxigênio e dióxido de enxofre – entre experiência humana e criação artística – para a obtenção de ácido sulfuroso⁶⁶, substância etérea que corresponderia ao texto novo. A natureza sublimada do ácido sulfuroso, equiparado por Eliot ao texto inovador, aproxima-se harmonicamente dos eventos apresentados ao final de *La invención de Morel*, pois o que perdura na ilha não é o corpo físico ou a personalidade do autor, mas a obra por este elevada a partir da escrita e do registro de imagens.

Ainda no que toca a *La invención de Morel*, vale pontuar que as interlocuções entre texto novo e tradição se fazem perceptíveis não apenas pelo manejo, no âmbito romanesco, da perspectiva teórica advogada por T. S. Eliot. Há no texto casareano, também, opções estéticas que o colocam em diálogo com outra faceta da tradição das literaturas de expressão inglesa. Atenta-se, por isso, ao modo como o espectro do fugitivo anônimo é registrado pela máquina de Morel. No desfecho do romance, o narrador-protagonista pondera que um futuro observador das imagens por ele criadas a partir da associação de sua própria figura às imagens captadas por Morel avistaria um enlace amoroso entre si e Faustine, enlace que jamais viria a se consumir: “(...) un espectador no prevenido podría creerlas igualmente

⁶⁶ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 54. Uma observação se faz pertinente. Consultando-se a versão original do texto de Eliot, conforme feito ao longo deste estudo, verifica-se que aquele faz menção a “sulphurous acid”, ou seja, ao ácido sulfuroso como composto resultante da combinação entre oxigênio e dióxido de enxofre. A partir de cotejo entre o texto original e uma de suas traduções para a língua portuguesa, verifica-se que a edição brasileira aponta equivocadamente que o resultado daquela reação química tratar-se-ia de ácido sulfúrico. Realçar que Eliot se reporta ao ácido sulfuroso (H₂SO₃), e não ao ácido sulfúrico (H₂SO₄), é de fundamental importância, uma vez que o primeiro é uma substância etérea (que se torna prejudicial apenas se combinada a água), ao passo que o ácido sulfúrico é, desde o início, um composto corrosivo. Se o texto novo, logo ao ser reconhecido, reagisse como ácido sulfúrico, qual seria sua relação com a tradição senão uma de desgaste e de destruição? A tradução correta, de “sulphurous acid” como ácido sulfuroso, é confirmada em consulta à tese “Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamentos e ressignificações”, defendida por André Tessaro Pelinser em 2015 na Universidade Federal de Minas Gerais. Sobre o emprego do termo ácido sulfúrico ao invés de ácido sulfuroso, cf. ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

enamoradas y pendientes una de otra.”⁶⁷ No entanto, afirma que sua imagem e a da mulher eternizam-se como presenças desagregadas – “presencias disgregadas”⁶⁸ –, que nunca poderão se encontrar de fato. É significativo observar que a imagem disposta ao final de *La invención de Morel* por intermédio de um aparato científico consiste em esforço que, simultaneamente, repete e renova uma imagem de natureza artística tornada notável por John Keats em sua “Ode a uma urna grega”. Trata-se da imagem disposta nos versos da primeira e da quinta estrofes, relativos a um amante que, insculpido em mármore, inclina-se à figura da amada sem que jamais possa tocá-la:

Ousado amante, *nunca, nunca, poderás beijar / Posto que te aproximes do alvo* – mas não te lamente; / Ela não pode esvaecer-se, ainda que não alcances tua felicidade, / Para sempre haverás de amar, e ela será bela!

(...)

Ó ática forma! Bela atitude! com friso / *De homens e donzelas no mármore insculpidos*, / Com ramagens de arvoredos e a erva pisada; / Tu, forma silente, por zombaria nos desatinas / Como faz a eternidade: Fria Pastoral! / Quando a velhice destruir esta geração, / Tu ainda serás, em meio a outras aflições / Que não as nossas, uma amiga do homem, a quem dirás: / A beleza é a verdade, a verdade beleza – eis tudo / Que sabeis na terra, e tudo que precisais saber.⁶⁹

Se em *La invención de Morel* é possível verificar um movimento próximo da tese eliotiana de que a herança literária deve ser conquistada mediante um esforço de diálogo com a tradição – diálogo que implica reverberação e, ao mesmo tempo, renovação – em *Plan de evasión* a relação com a tradição literária se torna mais indagadora e mais próxima da perspectiva borgiana sistematizada anos mais tarde nos citados ensaios de 1952 e 1953. Conforme ressaltado acima, especificamente em “El escritor argentino y la tradición” Borges postula que o autor é titular do “direito” de manusear, com uma “irreverência de consequências afortunadas”, as unidades que compõem a tradição. Parecendo valer-se do pressuposto de que o autor possui tal direito, o enredo de *Plan de evasión* é organizado de modo a sugerir que aquele direito envolve tanto o manuseio da tradição quanto o questionamento desta. Elementos como a biblioteca e o monumento, consolidados no âmbito literário por versos como os de Poe e de Keats e gravados no “olho mental” do leitor, são interpelados pelo protagonista Enrique Nevers especialmente em duas passagens.

⁶⁷ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 155. “(...) um espectador desprevenido poderia acreditar que estão igualmente enamoradas e preocupadas uma pela outra.” Cf. BIOY CASARES. *A invenção de Morel. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 85.

⁶⁸ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 155.

⁶⁹ KEATS *apud* SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 348, grifos nossos.

Na primeira, o exilado temporário, após haver tomado conhecimento dos títulos que integram a biblioteca do governador das ilhas, entabula um diálogo com Dreyfus – um dos trabalhadores das ilhas de Castel – e a ele sugere a leitura de volumes que não constam daquelas estantes, questionando assim a composição da biblioteca do governador e a autoridade deste no que concerne à escolha de obras: “[Nevers] Pensaba que el gusto literario de Dreyfus no era exquisito. En vano trató de obtener su promesa (*que nada le costaba y que hubiera tranquilizado mi conciencia*) de leer algún día las obras de Teócrito, de Mosco, de Bión, o siquiera, de Marinetti.”⁷⁰ Na segunda passagem, Enrique Nevers ingressa no escritório do governador e ali encontra um monumento que constata ser uma urna romana. O exilado não apenas invade o espaço reservado à autoridade das ilhas como o questiona de maneira inusitada. Tendo-se em vista a ação empreendida por Nevers, percebe-se que a alusão a “Ode a uma urna grega”, iniciada em *La invención de Morel*, tem continuidade com a irreverência do protagonista do segundo romance:

[Nevers] Contemplaba un vaso, o urna romana, que había sobre el escritorio. En el friso, unas bailarinas, unos ancianos y un joven celebraban una ceremonia *per aes et libram*; entre ellos una muchacha yacía, muerta.

(...)

Tranquilamente pensó que la muchacha del vaso habría muerto en la víspera de las bodas. Sin duda esa urna había contenido sus restos. Tal vez los contenía aún. La urna estaba cerrada.

(...)

Nevers quería saber si el vaso contenía algo, y se levantó para sacudirlo.⁷¹

La invención de Morel logra dialogar com a tradição por meio da leitura do manuscrito do cientista, texto representativo da biblioteca, e pela retomada do poema de Keats. Naquele romance, a interlocução com “Ode a uma urna grega” se dá tanto pela disposição das figuras do amante e da mulher amada quanto em virtude da circularidade narrativa, semelhante à circularidade da urna grega e estruturada a partir de repetições dos ciclos de imagens gravadas pela máquina. Em *Plan de evasión*, por sua vez, oferta-se uma problematização das dificuldades de estabelecimento de diálogos com a tradição literária.

⁷⁰ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, pp. 37-8, grifos originais. “[Nevers] Pensava que o gosto literário de Dreyfus não era refinado. Tentou em vão obter sua promessa (*que nada lhe custava e que teria tranquilizado minha consciência*) de ler algum dia as obras de Teócrito, de Mosco, de Bion, ou, pelo menos, de Marinetti.” Cf. BIOY CASARES. Plano de fuga. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 106, grifos originais.

⁷¹ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 161. “[Nevers] contemplava um vaso, ou urna romana, que havia sobre a mesa. No friso, umas dançarinas, alguns velhos e um jovem celebravam uma cerimônia *per aes et libram*; entre eles jazia uma moça, morta.

(...)

Tranquilamente, pensou que a moça do vaso devia ter morrido na véspera do casamento. Sem dúvida aquela urna contivera seus restos. Talvez ainda os contivesse. A urna estava fechada.

(...)

Nevers queria saber se o vaso continha alguma coisa e se levantou para sacudi-lo.” Cf. BIOY CASARES. Plano de fuga. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I., p. 160.

Aquele que escreve – e que tem a própria escrita posta em xeque, como será visto adiante – não opta por concentrar esforços que lhe propiciem acesso a uma herança literária. Ao invés disso, toma tal herança por já garantida, faz objeções ao arranjo da biblioteca e, em um gesto simbólico, segura o monumento de Castel entre as mãos e o sacode, esperando dele extrair o segredo que a urna grega de Keats jamais desvela. Dessa forma, enquanto o eu-lírico dos versos keatsianos caminha respeitosamente em torno da urna grega e a contempla, Nevers avista a urna romana, confronta-a e a agita. Nesse ato encontra-se um ponto de convergência entre a narrativa casareana e a postura de irreverência em face da tradição, posteriormente atribuída por Borges aos escritores argentinos e sul-americanos. Uma vez reconhecida a tangibilidade da tradição, oferta-se, ao sujeito que escreve sem a autoridade do dono da biblioteca e do monumento, a possibilidade de manejá-la e de ressignificá-la com o fito de alcançar as consequências afortunadas referidas por Borges.

Ao silêncio da urna romana, precedido pelo silêncio da urna grega, o enredo de *Plan de evasión* responde com a hipótese de que, simplesmente, não há segredo a ser revelado. De acordo com Enrique Nevers, “(...) cualquier cosa es símbolo de cualquier cosa.”⁷² Com efeito, a imagem gravada na urna romana, assim como as imagens insculpidas na urna grega keatsiana e mesmo as imagens criadas por Castel em seu experimento com prisioneiros na Isla del Diablo não dispõem de significações definitivas. A hipótese presente no enredo de *Plan de evasión* se coaduna, por isso, com a interpretação de Leo Spitzer, comentada anteriormente, a respeito de “Ode a uma urna grega”. Segundo o vienense, as imagens gravadas na urna grega não possuem uma semântica autônoma e se subordinam a uma “gramática intelectual”⁷³, isto é, a uma gramática em que o observador, antes de apenas captar informações propostas pela imagem, pode a esta atribuir significações passíveis de variação. A assertiva apresentada ao início de *Plan de evasión*, segundo a qual qualquer coisa pode ser símbolo de qualquer coisa, é recuperada quase ao final do romance. Em um manuscrito do qual constam explicações sobre seu experimento, Castel afirma que “[p]odemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural.”⁷⁴ No mesmo manuscrito, Castel realça sua hipótese ao citar versos de

⁷² BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 15.

⁷³ SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 367.

⁷⁴ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 205. “Podemos descrever o mundo como um conjunto de símbolos capazes de expressar qualquer coisa; apenas alterando a graduação de nossos sentidos, leremos outra palavra nesse alfabeto natural.” Cf. BIOY CASARES. Plano de fuga. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I., p. 177.

William Blake: “¿Cómo sabes que el pájaro que cruza el aire no es un inmenso mundo de voluptuosidad, vedado a tus cinco sentidos?”⁷⁵

A afirmação de Enrique Nevers, reforçada por Castel, permite que objetos como o vaso romano exibido no escritório do governador sejam considerados, a um só tempo, reiteração de imagens consolidadas pela tradição e ressignificação dessas mesmas imagens. Observa-se que a peça é inicialmente apreciada como monumento, tal qual a Palas Atena dos versos de Poe, a urna grega dos versos de Keats e a imagem gravada em *La invención de Morel*. Posteriormente, o caráter monumental do objeto é redarguido pela atitude de Nevers e assume a natureza de mera urna funerária. Nesse sentido, o enredo de *Plan de evasión* retoma os versos de Keats e em face destes procede a um desvio, pois, como ressaltado por Leo Spitzer no ensaio referido acima, a ode keatsiana “(...) evitou cuidadosamente qualquer alusão à morte” e nesta concentrou a ideia de “monumento grego de beleza”⁷⁶. Eis que a ressignificação do vaso romano de *Plan de evasión* oferta uma mirada distinta à imagem do monumento gravada no “olho mental” do leitor. De maneira similar, a biblioteca de Castel se torna alvo de observação diferenciada em virtude das objeções que são feitas a seu conteúdo.

Ante a análise de eventos encadeados nos romances gêmeos, é imperativo considerar que o deslocamento do fugitivo anônimo e de Enrique Nevers rumo a ilhas impõe aos personagens uma situação primeira de insulamento no espaço narrativo. Este insulamento, contudo, não se afigura absoluto em virtude do estabelecimento de novas relações que, malgrado certas precariedades expostas nas narrativas, acenam para a elaboração de vínculos entre personagens e meio. O insulamento, sob esse prisma, compõe-se de um estágio de segregação que é sucedido pela configuração de conexões com o que está à volta no novo espaço. No caso dos romances gêmeos, esta configuração de novas conexões pode se realizar mediante um esforço de contato com a tradição, como ocorre em *La invención de Morel*, ou por meio do questionamento daquela, como se verifica em *Plan de evasión*.

Nota-se, assim, que à primeira vista o ato de insular-se parece remeter o sujeito a uma sorte de torre de marfim. O que se instaura, porém, é o estabelecimento de novas fronteiras, respeitadas ou contestadas, e de novas relações de vizinhança. A desagregação das subjetividades que se colocam em situação de escrita e seu posterior diálogo com a tradição recuperam, assim, aquele binômio acerca do espaço insular proposto por Doyon-Gosselin e

⁷⁵ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 204, grifo original. “Como sabes se o pássaro que cruza os ares não é um imenso mundo / de voluptuosidade, vedado aos teus cinco sentidos?” Cf. BIOY CASARES. Plano de fuga. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I., p. 178.

⁷⁶ SPITZER. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática, p. 370, nota de rodapé n. 7.

Bélanger, citado no capítulo anterior: trata-se de espaço que compreende sucessivos estágios de “encerramento” e de “abertura”. A opção de Adolfo Bioy Casares por situar em ilhas a relação entre autor e tradição potencializa a ocorrência daqueles estágios de encerramento e abertura e se mostra adequada tendo-se em vista, também, a associação da ilha aos movimentos de “separação e recriação” iluminados por Gilles Deleuze. Segundo este, apenas em tese uma ilha pode ser considerada deserta. Uma vez visitada ou imaginada, a ilha é alçada à condição de espaço de segregação onde há, necessariamente, uma posterior reinvenção do mundo:

Já não é a ilha que se separou do continente, é o homem que, estando sobre a ilha, encontra-se separado do mundo. Já não é a ilha que se cria do fundo da terra através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas. Então, por sua conta, o homem retoma um e outro dos movimentos da ilha e o assume sobre uma ilha que, justamente, não tem esse movimento: pode-se derivar em direção a uma ilha todavia original, e criar numa ilha tão-somente derivada.⁷⁷

2.3 Entre monumentos e bibliotecas: o insulamento em contos casareanos

Na seção anterior, tratou-se do modo como Adolfo Bioy Casares visita questões relativas à tradição literária e as apresenta nos romances gêmeos. Na abordagem daquelas questões encontra-se uma das expressões do insulamento, posto à luz no justo momento em que narradores-protagonistas se veem diante de bibliotecas e monumentos com os quais, em um primeiro momento, não dialogam. Esta sorte de insulamento se desdobra nos contos casareanos quer em textos elaborados segundo a maneira “clássica”, quer em narrativas desenvolvidas em consonância com o que Ricardo Piglia designa “conto moderno”⁷⁸.

É oportuno lembrar que esses termos, empregados por Ricardo Piglia, orientam-se por dois referenciais estéticos distintos: o de Edgar Allan Poe e a de Antón Tchekhov. O primeiro referencial tem seus principais aspectos sistematizados por Poe em textos como “A filosofia da composição”, no qual se encontram reflexões relativas à composição literária – notadamente, à escrita em versos – e em resenhas como as que se reportam a *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. O segundo referencial se faz verificar em missivas. Antón Tchekhov discorre sobre o trabalho de escrita criativa, mas assim o faz de maneira esparsa, em cartas enviadas a interlocutores diversos durante anos.

⁷⁷ DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 12.

⁷⁸ PIGLIA. Teses sobre o conto, pp. 89-91.

As perspectivas de Poe e Tchekhov apresentam dissonâncias, mas se revelam convergentes quanto a alguns aspectos. Um deles reside em que as reflexões de ambos se desenvolvem a partir de procedimentos que compreendem experiência e observação. Tanto um quanto outro autor se dedicam à escrita do texto literário e a análises que registram em ensaios, resenhas ou cartas. Nesse sentido, parece acertado o qualificativo atribuído por Louis S. Friedland às ponderações de Tchekhov acerca do conto. Trata-se, segundo Friedland, de uma discussão fundamentalmente “empírica”⁷⁹, visto que as reflexões e comentários do autor russo assumem como ponto de partida o exame de seus próprios textos literários ou de textos daqueles com quem se corresponde. Similarmente, Poe medita sobre a composição literária a partir da observação de sua própria escrita e toma “O corvo” como principal objeto de atenção em “A filosofia da composição”. Neste ensaio, o autor estadunidense se concentra em considerações sobre a poesia, mas a maior parte das meditações ali dispostas se mostra válida ao exame do panorama de contos por ele publicados, bem como suplementar às reflexões dispostas por Poe em suas três resenhas sobre o volume de contos *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne.

Para além da adoção de procedimentos caracterizados pela empiria, os projetos de Poe e Tchekhov voltados ao conto coincidem no que toca ao juízo da extensão do texto, conforme assinalado por Nádía Battella Gotlib na afirmação de que tanto em Poe quanto em Tchekhov “[a] questão da *brevidade* permanece como elemento caracterizador do conto”⁸⁰. Em “A filosofia da composição”, Poe associa a fatura estética do texto literário à possibilidade de que seja lido “de uma assentada”⁸¹. A apresentação condensada do conto se afigura, desse modo, como requisito para o alcance do efeito almejado junto ao leitor. À regra proposta, Poe destaca uma exceção representada por *Robinson Crusoe*, obra que teria conseguido superar, “vantajosamente”⁸², o requisito da brevidade defendido em “A filosofia da composição”.

Semelhante preocupação concernente à extensão do texto é verificada em várias das cartas redigidas por Antón Tchekhov. Em uma delas, datada de 27 de outubro de 1888 e enviada a A. S. Souvorin, o autor russo repara em falhas presentes nos próprios textos, sugerindo ao destinatário e a si mesmo que o enredo do conto seja planejado segundo uma

⁷⁹ FRIEDLAND. Introduction, p. vii, tradução nossa.

⁸⁰ GOTLIB. *Teoria do conto*, p. 42.

⁸¹ POE. A filosofia da composição, p. 912.

⁸² POE. A filosofia da composição, p. 913.

estrutura estabelecida previamente.⁸³ Já em carta escrita em 1º de abril de 1890, também endereçada a A. S. Souvorin, Tchekhov assinala a necessidade de que o conto se invista de caráter compacto e se organize conforme o que compreende tratar-se de uma ausência de subjetividade por parte daquele que escreve, ausência esta que cede espaço à expressão da subjetividade apenas no ato de leitura:

You see, to depict horse-thieves in seven hundred lines I must all the time speak and think in their tone and feel in their spirit, otherwise, if I introduce subjectivity, the image becomes blurred and the story will not be as compact as all short stories ought to be. When I write, I reckon entirely upon the reader to add for himself the subjective elements that are lacking in the story.⁸⁴

Conquanto se assemelhem no que se refere ao empenho de análise da própria escrita e manifestem inquietações relativas à extensão do texto literário, Edgar Allan Poe e Antón Tchekhov distam-se no efeito que almejam alcançar com seus contos. A atenção quanto a esse aspecto se faz imperativa se considerada a aparente equivalência dos termos utilizados pelos dois autores, porquanto ambos aludem a uma “unidade de impressão” apreensível pelo leitor. Sob a óptica de Edgar Allan Poe, a efetividade da “unidade de impressão” possui, como pressuposto, a extensão do texto: “(...) se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.”⁸⁵ Ainda segundo Poe, somente a partir da unidade de impressão é possível atingir determinado efeito, experimentado pelo leitor como uma “emoção ou elevação”⁸⁶ antevista pelo autor. A título exemplificativo, Poe ressalta o efeito de tristeza vislumbrado pela escrita de “O corvo” e expõe que, para a obtenção de um tal efeito, pareceu-lhe adequada a adoção de um tom melancólico ao longo do poema.⁸⁷ Note-se, dessa maneira, que a unidade de impressão referida por Edgar Allan Poe se perfaz na produção do impacto de uma emoção, calculada pelo autor, junto ao leitor.

O termo “unidade de impressão” é também encontrado em cartas escritas por Antón Tchekhov. Em algumas das missivas, a ideia de unidade de impressão é utilizada de

⁸³ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 11. Quanto ao sobrenome do autor russo, adota-se a grafia *Tchekhov*, utilizada em língua portuguesa. A ocorrência da grafia *Chekhov* em notas de rodapé como a presente se dá em virtude da consulta à tradução, para o inglês, das cartas do contista.

⁸⁴ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 64. “Como vê, para descrever ladrões de cavalos em setecentas linhas devo a todo momento falar e pensar no tom deles e sentir conforme seu humor; do contrário, se introduzo subjetividade, a imagem se torna embaçada e a narrativa não será tão compacta quanto todos os contos deveriam ser. Quando escrevo, avalio que unicamente o leitor adicionará, por si mesmo, os elementos subjetivos de que o conto é desprovido.” (Tradução nossa)

⁸⁵ POE. A filosofia da composição, pp. 912-3.

⁸⁶ POE. A filosofia da composição, p. 913.

⁸⁷ POE. A filosofia da composição, p. 914.

maneira bastante próxima daquela adotada por Edgar Allan Poe. Veja-se, como exemplo, o conselho ofertado por Tchekhov em carta destinada a Madame Avilov, datada de 29 de abril de 1892. Nesta, recomenda-se que a destinatária esteja atenta à objetividade na tarefa de composição, uma vez que o efeito será tão mais vigoroso quanto mais objetivo seja o texto literário.⁸⁸ A despeito de reflexões como a dirigida a Madame Avilov, o uso do termo “unidade de impressão” é feito de maneira diversa daquele de Poe à medida que, para o russo, aquela unidade consiste na possibilidade de o leitor apreender não propriamente uma “emoção ou elevação” estudada pelo autor, mas a harmonia entre os elementos compositivos do texto.

Consoante a linha de raciocínio de Tchekhov, a “unidade de impressão” se realiza à medida que o leitor do conto logra compreender as relações entre elementos principais e secundários da narrativa. Cuida-se, nesse sentido, da possibilidade de uma concomitante interpretação dos elementos dispostos no texto e dos arranjos que conferem àqueles elementos um sentido de integralidade. Em carta dirigida a V. G. Korolenko, escrita em 09 de janeiro de 1888, Tchekhov demonstra inquietação quanto à escrita da novela “A estepe” e afirma que o texto deveria ser como uma mirada ao céu, em que se avista um conjunto de estrelas, e não um inventário destas:

It is a good theme, and it is pleasant to work on it, but unfortunately, owing to lack of practice in writing long things, and from fear of crowding in too many details, I go to the opposite extreme: each page comes out compact, like a short story, the pictures multiply and huddle together, and, vying with one another for the reader's attention and interest, they spoil *the single impression I wish to attain*. As a result, one gets, not a picture in which all the details are merged into *a whole, like stars in the heavens*, but a mere summary, a dry inventory of impressions. A writer—you, for instance,—will understand me, but the reader will be bored, and will eschew it all.⁸⁹

A metáfora em que se alude ao céu, compartilhada com V. G. Korolenko, é reiterada em carta a A. S. Souvorin datada de 27 de outubro de 1888. Nesta missiva, Antón Tchekhov advoga que a composição literária implica a seleção de uma personagem a ser apresentada no texto como se aquele consistisse na lua. Ocorre que, para Tchekhov, a apresentação da lua somente se faz exitosa se o satélite é rodeado por estrelas igualmente

⁸⁸ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, pp. 97-8.

⁸⁹ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 3. “É um bom tema, e é agradável trabalhar nele, mas, infelizmente, devido à falta de prática na escrita de textos extensos, e por temor de amontoar detalhes demais, direciono-me ao extremo oposto: cada página surge compacta, como um conto, as figuras se multiplicam e se agrupam, e, competindo umas com as outras pela atenção e pelo interesse do leitor, estragam *a impressão única que desejo alcançar*. Como resultado, obtém-se não uma figura em que todos os detalhes estão fundidos em *um todo, como estrelas no céu*, mas um mero sumário, um inventário ressecado de impressões. Um escritor – você, por exemplo – irá me compreender, mas o leitor ficará entediado e rejeitará tudo isso.” (Tradução nossa; grifos nossos)

perceptíveis aos olhos do observador. Em referência à escrita do conto “Em festa”, o autor russo manifesta a Souvorin dificuldades relativas à constituição de um tal arranjo do céu:

And so in planning a story one is bound to think first about its framework: from a crowd of leading or subordinate characters one selects one person only—wife or husband; one puts him on the canvas and paints him alone, making him prominent, while the others one scatters over the canvas like small coin, and the result is something like the vault of heaven: one big moon and a number of very small stars around it. But the moon is not a success, because it can only be understood if the stars are too intelligible, and the stars are not worked out. And so what I produce is not literature, but something like the patching of Trishka’s coat. What am I to do? I don’t know, I don’t know. I must trust to time which heals all things.⁹⁰

A referência à unidade de impressão é retomada em carta escrita em 30 de setembro de 1889, dirigida a A. N. Pleshcheyev. Tchekhov ali explica que ao final de um texto o autor deve, engenhosamente, conseguir oferecer ao leitor uma impressão do trabalho como um todo.⁹¹ A partir dessa premissa, Tchekhov sustenta ser possível, na leitura do conto, apreciar um firmamento em que ao menos aparentemente tudo está posto em harmonia. A lua desponta de modo privilegiado na paisagem, mas seu brilho somente se justifica pela luz das estrelas que compõem o horizonte. Cabe notar, ainda com fundamento no símile empregado por Tchekhov, relativo ao céu, que o desfecho do texto não implica um choque entre os elementos que o constituem. Essa ausência de tensão no enredo é exemplificada pelo autor em comentário sobre a elaboração de “História de um desconhecido”, constante de carta escrita em 04 de março de 1893 a A. S. Souvorin: “I wonder what your opinion will be of the ending of my story. There seems to be no tension anywhere, and the action seems to flow easily and with gathered effect. The only fault is that I wrote in too great a hurry.”⁹²

A perspectiva tchekhoviana de que se deve sistematizar os elementos integrantes do enredo de um conto, compreendendo-se essa sistematização como procedimento que propicia ao leitor uma experiência similar à vista panorâmica e harmônica do céu, difere-se do modo como Edgar Allan Poe cuida da criação do texto literário. Segundo este, os

⁹⁰ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, pp. 11-2. “E então ao planejar uma história, há a obrigação de pensar primeiramente em sua estrutura: de uma multidão de personagens principais ou secundários, seleciona-se apenas um – esposa ou marido –; coloca-se o personagem na tela e pinta-se-lhe sozinho, tornando-o proeminente, enquanto os demais são espalhados na tela como pequenas moedas, e o resultado é algo como a abóbada celeste: uma grande lua e uma série de pequenas estrelas em volta. Mas a lua não é um sucesso, porque só pode ser entendida se as estrelas também forem inteligíveis, e as estrelas não estão definidas. E assim o que eu produzo não é literatura, mas algo como o retalho do casaco de Trishka. O que fazer? Eu não sei, eu não sei. Devo confiar no tempo, que cura todas as coisas.” (Tradução nossa)

⁹¹ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 17.

⁹² CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 23. “Eu me pergunto qual será sua opinião ao final de minha história. Parece não haver tensão em lugar algum, e a ação parece fluir tranquilamente e com um efeito organizado. A única falha é que escrevi com demasiada pressa.” (Tradução nossa)

elementos do texto devem ser organizados de modo que se possa verificar relações de “conseqüência [*sic*], ou causalidade”⁹³ na narrativa. Contudo, tais relações de conseqüência ou causalidade implicam, necessariamente e em oposição à harmonia ressaltada por Tchekhov, a instauração de uma tensão na narrativa.

Diversamente da estruturação de elementos que não se chocam no céu, Poe adota, décadas antes de Tchekhov, o entendimento de que o texto literário é organizado de modo a, em certo ponto da narrativa, ser interpelado por uma “subcorrente”⁹⁴. Em um primeiro plano do texto, aqui denominado “corrente” em oposição ao termo “subcorrente” utilizado por Poe, encontram-se combinações de elementos e incidentes que constituem o quadro narrativo logo posto à vista. Tais combinações são submetidas a um estado de tensão à medida que a “subcorrente” vem à superfície, confronta-se com a corrente e a esta confere significações que até então não teriam sido apreendidas pelo leitor. Um exemplo dessa dinâmica, ainda que não se refira a um conto, é ofertado por Edgar Allan Poe em sua ponderação sobre versos de “O corvo” em que a ave, interlocutora do eu-lírico, ultrapassa a condição de entidade que invade o quarto e ganha uma carga simbólica que a identifica com dor no peito sentida pelo estudante em razão da ausência de Lenora.⁹⁵

As poéticas do conto levadas a cabo por Poe e Tchekhov distam-se, ainda, no que concerne à seleção de temas. Enquanto poeta, romancista e contista, Edgar Allan Poe explora, segundo observado por Charles Baudelaire, temas que se caracterizam como “(...) bufonadas violentas, puro grotesco, aspirações desenfreadas para o infinito e uma grande preocupação pelo magnetismo”, aspectos que se desdobram no tratamento das “(...) exceções da vida humana e da natureza”⁹⁶. A Tchekhov, em contrapartida, interessa a escrita criativa que articule, a partir de personagens caracterizados à semelhança do homem comum, aspectos tomados por ordinários e usuais. É imperativo atentar, quanto a essa faceta do projeto literário tchekhoviano, que a ocorrência do homem comum não se perfaz à maneira de William Wordsworth, que no despontar do romantismo inglês havia manifestado “(...) simpatia pelos humildes e pelos desvalidos”⁹⁷ – como bem pontua Paulo Vizioli em texto de

⁹³ POE. A filosofia da composição, p. 911.

⁹⁴ POE. A filosofia da composição, p. 920.

⁹⁵ POE. A filosofia da composição, p. 920. Nos termos de Lois Tyson, vale anotar que a tensão, definida em sentido amplo, consiste na conexão de opostos. “Em sua forma mais simples, a tensão é criada pela integração do abstrato ao concreto, por ideias gerais incorporadas em imagens específicas.” TYSON. *Critical Theory Today*, p. 140. (Tradução nossa)

⁹⁶ BAUDELAIRE. O homem e a obra, p. 50, grifo original.

⁹⁷ VIZIOLI. Apresentação, p. 11.

apresentação das *Baladas Líricas* – e expressado, em seu modo de composição, idealizações relacionadas à simplicidade enunciativa de sujeitos do campo.

Ao tratar do homem comum, dispondo-o em posição de destaque no céu pintado a cada conto, Tchekhov procede de modo inverso daquele trabalhado por Wordsworth, visto que uma das finalidades do autor russo consiste em apontar o quanto a vida de seus personagens dista de uma vida considerada ideal. É o que se verifica em carta escrita a A. N. Pleshcheyev em 09 de abril de 1889. Conquanto não defina qual seria a vida ideal, Tchekhov afirma que aquela poderia corresponder a uma experiência de liberdade em face da opressão, dos preconceitos, da ignorância e das paixões.⁹⁸ A importância do comum e do ordinário é também sublinhada por Tchekhov em carta a M. V. Kiselev, datada de 14 de janeiro de 1887. O autor russo assevera que, em uma paisagem textualizada, até mesmo um amontoado de esterco pode ganhar relevo, desde que o autor, em tarefa similar à de um químico, maneje eficazmente os elementos e o tema selecionado.⁹⁹

O cotejo entre alguns dos traços definidores dos projetos de composição de Edgar Allan Poe e de Antón Tchekhov dá ensejo a que a crítica encontre, nas obras dos dois autores, os fundamentos do gênero contístico instalados a partir da primeira metade do século XIX. Segundo pontuado no capítulo anterior, as poéticas do conto desenvolvidas por Poe e Tchekhov motivaram a elaboração de termos como “variante da modernidade ocidental” e “variante da modernidade oriental” do conto, empregados por Charles Kiefer. A partir daqueles termos, Kiefer busca pontuar diferenças entre os contos de Poe, qualificados pelo “final de efeito”, pela “intensidade” e pela “tensão”, e os contos de Tchekhov, nos quais aqueles aspectos cedem lugar à “criação de uma atmosfera”.¹⁰⁰

Também em face dos contos de Poe e de Tchekhov, Ricardo Piglia enumera suas “Teses sobre o conto”, referindo-se ao primeiro autor como o fundador do conto “clássico” e ao segundo como o fundador do conto “moderno”.¹⁰¹ A tese inicial sustentada por Piglia é a de que “um conto sempre conta duas histórias”¹⁰². Clássico ou moderno, o conto se organiza, segundo o raciocínio de Piglia, pela estruturação de dois planos narrativos. O primeiro deles é tornado evidente no relato, ao passo que o segundo é desenvolvido de modo sub-reptício e vem à luz em dadas passagens, estabelecendo zonas de interseção com o primeiro plano.

⁹⁸ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 15.

⁹⁹ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, pp. 275-6.

¹⁰⁰ KIEFER. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, p. 14, nota de rodapé n. 2.

¹⁰¹ PIGLIA. *Teses sobre o conto*, pp. 89; 90.

¹⁰² PIGLIA. *Teses sobre o conto*, p. 88.

Conforme ressalta Piglia, nestas interseções estaria o “fundamento da construção”¹⁰³ do conto. Pode-se notar, por conseguinte, que a tese pigliana de que o conto encerra duas histórias é filiada à perspectiva de Edgar Allan Poe acerca da existência de uma corrente e de uma subcorrente que, ao se encontrarem, ampliam ou ressignificam os sentidos do texto.

Quanto aos termos adotados por Charles Kiefer, é prudente observar que o uso de designações relativas a um modo ocidental e a um modo oriental de elaboração do conto não parece possuir o objetivo de situá-los em espaços geográficos precisos ou de equipará-los a imaginários socioculturais estanques. Aqueles termos se apresentam como indicadores que parecem realçar, sobretudo, as diferenças entre opções estéticas adotadas nos contos de Poe e de Tchekhov. Nesse sentido, embora seja adequada a compreensão de que a obra de Tchekhov instaura uma variante oriental do conto, é pertinente lembrar que o autor russo esteve em alguma medida atento ao que se passava a oeste de seu país, e disso extraiu elementos para a composição de seus textos. Em carta destinada a A. S. Souvorin, datada de 27 de maio de 1891, o contista recusa a hipótese de que teria passado ao largo de expressões culturais do Ocidente:

... By the way, read Grigorovich's letter to my enemy Anna Ivanovna. Let her soul rejoice. "Chekhov belongs to the generation which has perceptibly begun to turn away from the West and concentrate more closely on their own world. ..." "Venice and Florence are nothing else than dull towns for a man of intelligence. ..." "Merci, but I don't understand persons of such intelligence. One would have to be a dull to "turn away from the West" on arriving for the first time in Venice or Florence. There is very little intelligence in doing so. But I should like to know who is taking the trouble to announce to the whole universe that I did not like foreign parts. Good Lord! I never let drop one word about it. I liked even Bologna. Whatever ought I to have done? Howled with rapture? Broken the windows? Embraced Frenchmen? Do they say I gained no ideas? But I fancy did. ...¹⁰⁴

Consideradas as proximidades e as diferenças entre os projetos literários de Edgar Allan Poe e de Antón Tchekhov, quer pela análise de ensaios e de cartas dos próprios autores, quer mediante indicadores encontrados em estudos críticos como os de Charles Kiefer e Ricardo Piglia, pode-se ponderar sobre a maneira como aqueles projetos reverberam na obra

¹⁰³ PIGLIA. Teses sobre o conto, p. 89.

¹⁰⁴ CHEKHOV. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*, p. 45. "... A propósito, leia a carta de Grigorovich para minha inimiga Anna Ivanovna [esposa de Souvorin]. Deixe que seu espírito se regozije. 'Tchekhov pertence à geração que claramente começou a dar as costas ao Ocidente e a se concentrar mais atentamente em seu próprio mundo. ...' 'Veneza e Florença não passam de cidades desinteressantes para um homem de inteligência. ...' 'Merci, mas não compreendo pessoas de tal inteligência. Um homem precisaria ser chato para "dar as costas ao Ocidente" ao chegar pela primeira vez em Veneza ou Florença. Há muito pouca inteligência nisso. Mas eu gostaria de saber quem está se dando ao trabalho de anunciar ao universo inteiro que eu não teria gostado de paragens estrangeiras. Bom Deus! Eu nunca disse uma palavra sobre isso. Gosto até mesmo de Bolonha. O que eu deveria ter feito? Gemido de êxtase? Quebrado as janelas? Abraçado franceses? Eles dizem que eu não recolhi ideias? Mas eu caprichosamente recolhi. ...'" (Tradução nossa; grifo nosso)

de Adolfo Bioy Casares. A leitura dos nove volumes de contos do autor argentino e o subsequente recorte voltado a variadas facetas do insulamento – facetas estas verificadas já nos romances gêmeos – conduzem à verificação de trânsitos entre as diretrizes, nos termos de Ricardo Piglia, do conto clássico e do conto moderno. Estes trânsitos não se dão, note-se, nos limites de um mesmo texto. No panorama de contos casareanos, tais trânsitos, identificados por meio do cotejo entre uma e outra narrativa, deixam-se mostrar pela oscilação entre uma maior preocupação dirigida ao binômio tensão – efeito ou à atmosfera.

Isto posto, retomam-se as considerações sobre o insulamento provisório ou definitivo de narradores-protagonistas casareanos em face da tradição. Na esteira dos raciocínios de Borges e Eliot e das imagens poéticas criadas por Poe e Keats, gravadas no “olho mental” do leitor, a tradição é rastreada por dois modos com que se faz representar: a partir de bibliotecas e de monumentos. Esta sorte de insulamento verificada nos enredos dos romances gêmeos ressoa, conforme enumerado anteriormente, em contos como “El ídolo” (*La trama celeste*, 1948), “La trama celeste” (*La trama celeste*, 1948), “El otro laberinto” (*La trama celeste*, 1948), “El dueño de la biblioteca” (*Una magia modesta*, 1997) e “Una competencia” (*Una magia modesta*, 1997).

“El ídolo”, o primeiro dos contos examinados nesta seção, desenvolve-se segundo premissas do conto clássico. Em seu enredo, verificam-se duas histórias que guardam correspondência com a perspectiva de Edgar Allan Poe a respeito do desenvolvimento de uma corrente e de uma subcorrente que por vezes se cruzam, ocasionam uma tensão e produzem dado efeito – no caso em exame, o efeito de medo. A corrente de “El ídolo” se organiza, de início, pela situação de escrita do narrador-protagonista, um decorador e comerciante de objetos de arte que refere a si mesmo como “el artista”¹⁰⁵ em razão de sua habilidade na ornamentação de ambientes domésticos. Em seu relato, o narrador-protagonista se concentra inicialmente em ponderações relativas a uma viagem feita à Bretanha, região situada no Noroeste da França, onde teria comprado uma série de objetos expostos em um leilão no castelo de Gulniac.

Em seguida, já em Buenos Aires, o personagem discorre sobre a venda de alguns daqueles objetos a Garmendia, um abastado cliente com quem mantém relações amistosas, mas nem sempre leais. Ao relato sobre a compra e venda de objetos de valor estético ou histórico, entremeia-se uma subcorrente que se faz revelar no ato de aquisição, por parte de Garmendia, de um dos objetos arrematados no castelo bretão. Trata-se de um “(...) antigo

¹⁰⁵ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 130.

ídolo celta: una estatua de madera, de menos de cincuenta centímetros de altura, que representa un dios con cabeza de perro, sentado en un trono.”¹⁰⁶ Ao arrematarem, um após o outro, o monumento a um deus que porta uma cabeça de cão desprovida de olhos, o narrador-protagonista e Garmendia cedem à divindade, sem que o saibam, seus próprios olhos e suas almas.

Fazendo-se uso da ideia de subcorrente utilizada por Poe, bem como da noção de corrente que lhe é complementar, é possível afirmar que o enredo de “El ídolo” se organiza a partir da estruturação de dois planos. No primeiro, tem-se a corrente, composta por rotineiras transações comerciais de objetos de arte, por práticas diletantes de colecionismo e pela astuciosa venda de peças cujo valor estético ou histórico nem sempre é claro ao vendedor e ao comprador. Nesse jogo de apostas em objetos antigos, o narrador-protagonista recorre à sagacidade e atesta que “[b]aste apuntar que los objetos que pasan por mis manos adquieren una vida, un poder y acaso un encanto del todo propios.”¹⁰⁷ No segundo, em que se verifica a subcorrente, o conto abrange a subjugação dos dois personagens por uma força espiritual que desconhecem. Os encontros entre corrente e subcorrente, assim como a tensão resultante daqueles encontros, deixam-se verificar especialmente por meio da apresentação de um texto – um poema – no interior do texto redigido pelo narrador-protagonista.

No curso de seu relato, “el artista” rememora, de maneira falha, versos recitados por uma moradora das redondezas de Gulniac pouco antes de sua visita ao castelo. Em um primeiro momento, vem-lhe à lembrança a tradução de uma estrofe que assim transcreve: “Son tus noches perfectas y crueles, / aunque el astro en el agua rutilante / y el mastín celestial te vigile / con los ojos de todos sus fieles.”¹⁰⁸ A falha de memória do narrador e o registro equivocado dos versos servem à construção de impactos gradativamente mais significativos entre corrente e subcorrente do conto. É apenas no dia anterior à perda de sua visão – e quando Garmendia já se encontra acometido pela mescla de cegueira e loucura ocasionada pelo ídolo – que o narrador-protagonista se recorda da versão original do poema. O texto em francês o informa, tardiamente, da perda de visão que lhe sobreviria com a compra do ídolo,

¹⁰⁶ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 117. “(...) um antigo ídolo celta: uma estátua de madeira, de menos de cinquenta centímetros de altura, que representa um deus com cara de cachorro, sentado em um trono.” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. *A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 227.

¹⁰⁷ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 224. “Basta deixar registrado que os objetos que passam por minhas mãos adquirem uma vida, um poder e talvez um encanto totalmente próprios.” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. *A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 224.

¹⁰⁸ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, pp. 115-6. Ari Roitman e Paulina Wacht apresentam a seguinte tradução dos versos em espanhol: “Suas noites são perfeitas e cruéis, / embora o astro na água rutilante / e o mastim celestial te vigile / com os olhos de todos seus fiéis.” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. *A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 226.

uma vez que o cão de madeira apenas logra enxergar se se apropria dos olhos daqueles que domina: “Ah, tu ne vois pas la nuit cruelle / qui brille; cet invisible temple / d’où la [sic] cèleste [sic] chien te contemple / avec les yeux morts de ses fidèles.”¹⁰⁹

Além de ser anunciada pelos versos em francês, segundo os quais o cão enxerga pelos olhos de quem subjuga, a cegueira a que são condenados Garmendia e o narrador-protagonista é sugerida nas passagens do conto em que os personagens mostram certa inabilidade para lidar com a tradição artística que lhes é apresentada. Conquanto enalteça a própria competência como negociante de antiguidades e decorador, o narrador-protagonista demonstra embaraço ao trabalhar em um ambiente onde se encontra uma biblioteca. “El artista” é encarregado da tarefa de harmonizar a sala de estar de Garmendia, vê-se desafiado e não compreende a organização dos livros ali dispostos. O personagem chega a ensaiar uma comparação entre a biblioteca de Garmendia e a de Kant, afirmando que ambas teriam sido constituídas a partir de volumes doados por amigos. Após, porém, abandona reflexões sobre a biblioteca do cliente, justifica que naquele ambiente tudo lhe parecia permanentemente fora do lugar e atesta que somente a estátua do ídolo havia conseguido conferir harmonia ao cômodo.¹¹⁰

No que toca a bibliotecas, o insulamento do narrador-protagonista em face da tradição encontra seu ponto de culminância na passagem em que aquele se põe a escrever o relato derradeiro e se mostra ciente de que, tão logo adormeça, será atacado por Geneviève Estermaría – um súcubo que serve de preposto da divindade sem olhos. No momento em que começa a escrever, o decorador fornece detalhes do cômodo em que se encontra e realça, dentre outros objetos, a presença de uma estátua do deus egípcio Hórus: “Absorto contemplo la infinita blancura de la porcelana de Meissen. El pequeño Hórus, dios de las bibliotecas, que mi corresponsal, el comerciante copto Paphnuti, me envió desde el Cairo, proyecta sobre la pared una sombra definida y severa.”¹¹¹

¹⁰⁹ “Ah, tu não vês a noite cruel / que brilha, esse invisível templo / de onde o mastim celeste te contempla / com os olhos mortos de seus fiéis.” (Tradução nossa) É oportuno observar que Bioy organiza “El ídolo” de maneira bastante similar àquela empregada por Edgar Allan Poe em “The Fall of the House of Usher”. Em ambos os contos, leem-se poemas que sintetizam o enredo do texto maior e que, por isso, são ali cuidadosamente inseridos de modo a funcionarem como uma espécie de *mise en abyme*. A respeito do poema *The Haunted Palace*, disposto em “The Fall of the House of Usher”, cf. PEEPLES, Scott. Poe’s “constructiveness” and “The Fall of the House of Usher”, pp. 189-90.

¹¹⁰ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 112. Cf. BIOY CASARES. O ídolo. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, pp. 223-4.

¹¹¹ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 111. “Absorto, contemplo a infinita brancura da porcelana de Meissen. O pequeno Hórus, deus das bibliotecas, que meu correspondente, o comerciante copta, Paphnuti, me enviou do Cairo, projeta na parede uma sombra definida e severa.” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 223.

Ao início do conto, quando o narrador-protagonista se dispõe a escrever, sublinham-se detalhes do ambiente onde aquele personagem se encontra. Fechado e caracterizado por certa erudição propiciada pelos objetos históricos e de arte ali colocados, o cômodo é observado especialmente segundo o contraste entre a luz refletida na porcelana alemã e a escuridão projetada pela estátua egípcia. A sombra estendida por Hórus ao narrador-protagonista guarda duas possibilidades de significação: a de abrigo e proteção mediante as investidas da outra divindade, o deus celta, ou a de peso e obscuridade recaídos sobre o personagem. O segundo sentido parece prevalecer, porquanto o narrador-protagonista manifesta conhecimento da enorme distância entre seu relato e o relato de um romancista célebre. De qualquer modo, sem que Hórus lhe acene com qualquer sinal de auxílio, “el artista” persiste na decisão de registrar seu relato na iminência da morte:

Con envidia recuerdo que algún famoso novelista, en horas de insomnio, bebía té y escribía dos o tres capítulos de un libro en preparación. 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. Un comienzo parece tan bueno como otro; propongamos éste.¹¹²

É imperativo notar, ainda, que o contraste estabelecido entre claro e escuro em um ambiente cerrado assinala claro intento de diálogo entre o espaço narrado nas passagens de abertura e de desfecho do conto “El ídolo” e o espaço apresentado por Edgar Allan Poe em seu poema “O corvo”. Em “O corvo”, consoante ponderado acima, observa-se a presença metonímica da biblioteca, representada pelos tomos de ciências antigas lidos pelo eu-lírico. Em “El ídolo”, a biblioteca consiste em elemento narrado tanto na passagem relativa às não compreendidas estantes de livros de Garmendia quanto no trecho em que o narrador-protagonista, por meio de seu relato, objetiva construir um repositório das memórias de seus últimos dias de vida. A biblioteca e o monumento encontram seu ápice na apresentação do deus Hórus, figura composta pelo corpo de um homem e pela cabeça de um falcão. Assim como o corvo dos versos de Poe, a divindade egípcia protetora das bibliotecas, parcialmente portadora da natureza de uma ave, contraria as expectativas de conforto e esclarecimento nutridas pelo narrador-protagonista, cabendo a este insistir em uma escrita que se realiza à sombra de uma tradição que não conhece suficientemente.

¹¹² BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, pp. 111-2. “Lembro com inveja que, nas horas de insônia, um famoso romancista tomava chá e escrevia dois ou três capítulos de um livro em preparação. Minha tarefa, mais pessoal, consiste simplesmente em escrever uma história; mas essa história tem, para mim e, quem sabe, para alguns dos meus leitores, uma enorme importância. Um começo parece tão bom como qualquer outro; proponhamos o seguinte.” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. *A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 223.

A presença da tradição – em especial, da tradição literária – é também semeada ao longo de “El ídolo” por meio de referências expressas a autores de língua inglesa. Sem que perceba as sugestões de interlocução com aquele segmento da tradição, “el artista”, ainda em Gulniac, conversa brevemente com um personagem de nome Thompson, que comenta sobre o proprietário do castelo a partir de uma alusão de ordem literária: “–El viejo bardo no olvidaba a su Shelley. En el *Prometeo* se habla de un ‘alado mastín celestial’.”¹¹³ Como observa o professor espanhol Pedro Luis Barcia, Thompson consiste em personagem por meio do qual Adolfo Bioy Casares se reporta a Francis Thompson (1859-1907), poeta inglês que escreveu *The Hound of Heaven* (*O cão do céu*), “(...) en el cual, precisamente, se advierten huellas de Shelley.”¹¹⁴ Outra menção às literaturas de expressão inglesa é feita na passagem em que o narrador-protagonista, de volta a Buenos Aires, limpa os vidros de um relógio inglês que teria pertencido a William Beckford (1760-1844) enquanto recebe a primeira visita de Geneviève Estermaría. Ainda na esteira das considerações de Barcia, cabe notar que Beckford, além de escritor, notabilizou-se pela propriedade de um edifício onde se encontrava “(...) todo tipo de muebles suntuarios y de objetos artísticos.”¹¹⁵

Mesmo tendo conseguido arrematar um objeto que teria sido de William Beckford, “el artista” não vai além da manutenção e limpeza do relógio. Ensaia, assim, um diálogo com objetos do colecionador Beckford, mas não com a obra do autor Beckford, célebre pela publicação, em 1876, do relato gótico *Vathek*. A superficialidade dos conhecimentos do narrador-protagonista é também apontada pela maneira como o personagem confessa receio em relação à escolha de objetos a adquirir. Em face de obras de valor estético ou histórico, aquele lança perguntas acerca da autenticidade das obras e reverbera a dúvida posta pelo eu-lírico de “Ode a uma urna grega” no que concerne à predominância do valor da beleza ou da verdade na obra. Suas dúvidas se fazem perceber no ato de compra de peças no castelo de Gulniac:

A un precio realmente ventajoso conseguí la enorme espada que Alain Barbetorte llevaba al cinto cuando derribó al gigante sajón. Todavía interrumpe la más delicada armonía de mis salones, a la espera de un improbable entendido. También compré un antiguo ídolo celta: una estatua de madera, de menos de cincuenta centímetros de altura, que representa un dios con cabeza de perro, sentado en un trono. Trátase, lo sospecho, de una

¹¹³ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 116. “– O velho bardo não esquecia o seu Shelley. Em *Prometeu* há uma referência a um ‘alado mastim celestial’.” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. *A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 226.

¹¹⁴ BARCIA *apud* BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 116, nota de rodapé n. 40. “(...) no qual, precisamente, observam-se rastros de Shelley.” (Tradução nossa)

¹¹⁵ BARCIA *apud* BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, p. 120, nota de rodapé n. 50.

forma bretona de Anubis. A la testa del dios egipcio –fina, de chacal las veces– la reemplaza aquí la de un tosco perro de guardia.

¿Qué me ocurrió en esta ocasión? ¿Por qué busqué el documento y desdeñé el *potiche*? ¿Por qué preferí el falaz encanto de la historia al genuino de la forma? ¿Por qué compré el San Cirilo y deseché la jarra y la palangana que aguardaban mi ojo avezado entre la borrosa miseria del cuarto de una fámula?¹¹⁶

A dúvida e o receio do decorador e comerciante de antiguidades o tornam distante de personagens como o “náufrago voluntário” de *La invención de Morel*, que se empenha em dialogar com a tradição pela escrita e pelo registro de imagens, e Enrique Nevers, que, em não compreendendo a tradição, passa a interpelá-la e a desafiá-la. Como consequência, a relativa inabilidade do narrador-protagonista de “El ídolo” para interpretar certos objetos e textos dos quais é sistematicamente rodeado se mostra fatal. À semelhança do “náufrago voluntário”, “el artista” escreve e aguarda a morte. Porém, enquanto o fugitivo de *La invención de Morel* logra inserir seu texto e sua imagem na tradição representada por monumentos e pela biblioteca de Morel, “el artista” se resigna, compara sua escrita à de um “famoso romancista” e se declara ciente do menor alcance de seu texto. De toda sorte, ao encerramento demandado pela situação de escrita se segue uma experiência de abertura, caracterizada pela persistência do personagem na tarefa de composição do texto e pela construção, a partir desse mesmo texto, de significações para os episódios vivenciados na Bretanha e em Buenos Aires.

Similarmente ao que se passa em “El ídolo”, destaca-se, no conto “La trama celeste” (*La trama celeste*, 1948), a situação de escrita vivenciada por dado personagem. Destaca-se, também, o esforço despendido por tal personagem no que toca ao entabulamento de diálogos entre seu texto e determinadas facetas da tradição, sendo esta tomada com amplitude ainda maior por abarcar escritos políticos e filosóficos. Trata-se de conto também estruturado à maneira de Poe, apresentando, em sua corrente, o relato oral de eventos fantásticos experimentados por Ireneo Morris, e, em sua subcorrente, os atos de interpretação daqueles eventos, leitura de textos, posterior experiência de escrita e diálogo exitoso com a tradição empreendidos por Carlos Alberto Servian em face da história contada por Morris. Na

¹¹⁶ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, pp. 117-8, grifo original. “Por um preço realmente vantajoso conseguí a enorme espada que Alain Barbetorte tinha no cinto quando derrubou o gigante saxão. Ela ainda interrompe a delicada harmonia dos meus salões, à espera de algum improvável entendido. Também comprei um antigo ídolo celta: uma estátua de madeira, de menos de cinquenta centímetros de altura, que representa um deus com cara de cachorro, sentado em um trono. Trata-se, desconfio, de uma versão bretã de Anúbis. A cabeça do deus egípcio – fina, às vezes de chacal – é substituída aqui pela de um tosco cão de guarda. O que me aconteceu nessa ocasião? Por que busquei o documento e desdeñei o *potiche* [vaso de porcelana]? Por que preferi o falacioso encanto da história ao genuíno da forma? Por que comprei o São Cirilo e desprezei a jarra e a bacia que esperavam o meu olho avezado no meio da miséria imprecisa do quarto de uma fámula?” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I. p. 227.

corrente, deflagra-se o informe de experiências por meio das quais o capitão Morris, um piloto de testes, empreende voos segundo determinado cálculo de coordenadas e acaba por aterrissar em cidades de Buenos Aires cujas existências são paralelas. Os mundos em que aquelas cidades se encontram diferenciam-se, fundamentalmente, pelos impactos da ocorrência ou da não ocorrência de determinados eventos históricos.

Em um mundo, verifica-se a inexistência do País de Gales, bem como de sobrenomes celtas, o que implica a ausência de vias em Buenos Aires como a “pasaje Owen”¹¹⁷ e de sobrenomes como o de Ireneo Morris. Em outro mundo, Buenos Aires sofre influências culturais da antiga cidade de Cartago, que, na Antiguidade, não teria sucumbido às investidas bélicas de Roma. No primeiro mundo referido, Carlos Alberto Servian observa um rigoroso programa de estudos em que não existem textos relativos à mitologia celta, o que lhe permite avançar na leitura de textos políticos e conhecer a obra completa do francês Louis-Auguste Blanqui (1805-1881). No segundo, a existência de textos sobre a mitologia celta atrasa o cronograma de leitura de Servian e impede que este, no momento em que reencontra Ireneo Morris – o filho do velho Morris, seu professor¹¹⁸ – compreenda as alusões ao ainda não lido trabalho de Blanqui, em especial à passagem de *L’Eternité par les astres* (1872) em que o francês aventa a existência de mundos paralelos caracterizados por diferenças em suas cadeias de causalidade.

O reencontro de Ireneo Morris e Carlos Alberto Servian, que se haviam conhecido na juventude, dá-se no mundo em que Servian ainda não havia lido a obra de Blanqui e, por isso, não consegue cogitar de imediato que o relato de Morris se relaciona à hipótese de Blanqui sobre a existência de mundos paralelos. A conversa entre os personagens ocorre na biblioteca do pai de Morris, descrita por Servian como um espaço constituído de uma estante de livros, de bustos representativos de personalidades inglesas e de um quadro que parece ilustrar a morte de um príncipe celta:

Al entrar en ese cuarto me pareció que retrocedía en el tiempo; casi diría que me sorprendió no encontrar al viejo Morris (muerto diez años atrás), aseado y benigno, administrando de manera pausada los *impedimenta* del mate. Nada había cambiado. En la biblioteca encontré los mismos libros y los mismo bustos de Lloyd George y de William Morris, que había

¹¹⁷ BIOY CASARES. La trama celeste. *La trama celeste*, p. 165. “travessa Owen”. Cf. BIOY CASARES. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 259.

¹¹⁸ BIOY CASARES. La trama celeste. *La trama celeste*, p. 165. Na versão traduzida para o português, cf. BIOY CASARES. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 249.

contemplado en mi juventud; en la pared colgaba, como antes, el horrible cuadro de la muerte de un tal Griffith, un personaje de leyenda.¹¹⁹

Recorrendo-se às observações sistematizadas por Pedro Luis Barcia acerca dos contos publicados no volume *La trama celeste*, pode-se perceber que os monumentos contidos na biblioteca do pai de Ireneo Morris aludem a um conjunto de informações voltadas à cultura celta, da qual a Irlanda se constitui como vigorosa herdeira, e à cultura inglesa, com a qual Adolfo Bioy Casares procura dialogar a partir de variadas relações intertextuais. O primeiro busto se reporta à memória do inglês David Lloyd George (1863-1945), personagem histórico que participou do processo de independência da Irlanda em face da Inglaterra. O segundo, à de William Morris, escritor inglês que, como bem pontua Barcia, publica em 1891 o romance *News from Nowhere*, em que se narram, de modo similar ao que seria apresentado em “La trama celeste”, aventuras de um personagem que transita por espaços pertencentes a mundos distintos.¹²⁰ No que toca ao quadro em que Servian avista a “morte de um tal Griffith”, Pedro Luis Barcia sustenta que se trata de obra inventada por Bioy possivelmente em referência a Griffith ap Rhys¹²¹, príncipe do reino de Deheubarth (hoje parte do território do País de Gales) entre os séculos X e XI.

Na passagem em que Morris e Servian entabulam um diálogo no espaço daquela biblioteca, observa-se uma convergência entre a corrente e a subcorrente do conto. Na corrente, desenvolvem-se as aventuras de Morris, que na biblioteca são por este relatadas oralmente. Na subcorrente, fazem-se notar os esforços de Servian para compreender o relato de Morris por meio de diálogos com a tradição, tomada em sentido amplo, representada pela biblioteca e pelos monumentos encontrados na casa do velho Morris e, também, por textos políticos que Servian ainda não havia lido. A partir daqueles esforços, consubstanciados nos atos de escuta, desconfiança e interpretação, seguidos de investigações, leituras e registro escrito do relato de Morris, Servian dialoga com uma passagem de *L'Eternité par les astres*, de Blanqui. Assim procedendo, o interlocutor do piloto de testes extrai uma informação da obra de Blanqui e a ela responde a partir de duas frentes: a primeira consiste na escrita sobre as vivências de Morris e seu cotejo com a hipótese da existência de mundos paralelos; a

¹¹⁹ BIOY CASARES. La trama celeste. *La trama celeste*, pp. 150-1. “Quando entrei no cômodo tive a impressão de retroceder no tempo; quase diria que me surpreendi por não encontrar o velho Morris (morto dez anos antes), asseado e benévolo, administrando de forma pausada os *impedimenta* do chimarrão. Nada tinha mudado. Na estante encontrei os mesmos livros, os mesmos bustos de Lloyd George e de William Morris que eu via na juventude; e na parede, como antes, estava pendurado o horrível quadro da morte de um tal Griffith, um personagem lendário.” Cf. BIOY CASARES. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 251.

¹²⁰ BARCIA *apud* BIOY CASARES. La trama celeste. *La trama celeste*, p. 150, nota de rodapé n. 108.

¹²¹ BARCIA *apud* BIOY CASARES. La trama celeste. *La trama celeste*, p. 150, nota de rodapé n. 108.

segunda reside no ato de fuga do próprio Servian, em um avião pilotado por Morris, rumo a uma possibilidade paralela da cidade de Buenos Aires.

No deslocamento de Servian, verifica-se um movimento semelhante ao do “náufrago voluntário” de *La invención de Morel*, que de início se vê insulado diante de informações que não compreende e em seguida se empenha em interpretá-las e sobre elas discorre. A tais informações, Servian responde tanto pela escrita de um texto quanto por sua própria imersão nos universos sugeridos pela obra política de Louis-Auguste Blanqui e pelo romance de William Morris. Esta imersão se torna possível à medida que Carlos Alberto Servian se desvia do cronograma de leitura estruturado com base nos ensinamentos do velho Morris, o dono da biblioteca que havia sido seu professor e com quem costumava estudar todas as tardes. Dialogando com as lições recebidas, mas mostrando-se independente do percurso intelectual trilhado pelo pai de Morris, Servian antecipa a leitura das obras completas de Blanqui e com estas logra interagir. Sua diligência para interpretar elementos da tradição até então ignorados remetem, com isso, à tese eliotiana de que um texto novo – no caso, não propriamente um texto literário, mas o registro das aventuras de Morris – é escrito mediante um “grande esforço” e a ciência de que os textos já dispostos como monumentos participam da construção do texto novo. É o que ocorre com os escritos de Blanqui, que se fazem ler dentro do texto novo elaborado por Servian.

Cumpra ainda notar que as possibilidades de diálogo entre o escrito de Servian e textos compositivos da tradição são ampliadas no desfecho de “La trama celeste” quando o narrador, presente apenas na moldura do conto, termina a leitura da narrativa de Servian e nela encontra outra via de diálogo com textos pretéritos. O narrador, que ao início do conto recebe o texto deixado por Servian, pontua que se lhe coubesse o registro das aventuras de Morris, optaria por dialogar com a perspectiva de Demócrito, ao invés daquela de Blanqui. Eis, na atitude do narrador, uma postura próxima daquela advogada por Borges em “Kafka e seus precursores”, segundo a qual um leitor atento e preparado pode encontrar em um texto vozes e hábitos até então não percebidos. É do narrador o entendimento de que

[a]legar a Blanqui, para encarecer la teoría de la pluralidad de los mundos, fue tal vez un mérito de Servian; yo, más limitado, hubiera propuesto la autoridad de un clásico; por ejemplo: “según Demócrito, hay una infinidad de mundos entre los cuales algunos son, no tan sólo parecidos, sino perfectamente iguales”(Cicerón, *Primeras Académicas*, II, 18). O sino: “Henos aquí, en Bauli, cerca de Pozzuoli ¿piensas tú que ahora, en un número infinito de lugares exactamente iguales, habrá reuniones de personas con nuestros mismos nombres, revestidas de los mismos honores, que hayan pasado por las mismas circunstancias, y en ingenio, en edad, en

aspecto, idénticas a nosotros, discutiendo este mismo tema?” (Id., id., II, 40).¹²²

Levando-se em consideração as análises a respeito de “El ídolo” e de “La trama celeste”, cabe observar que em ambos os contos encadeiam-se eventos que culminam em um acontecimento de natureza fantástica. Em uma primeira leitura daqueles contos, é significativa a probabilidade de que a instauração do fantástico consista no principal eixo de interpretação dos enredos. Entretanto, uma leitura mais detida permite verificar que aspectos propostos nos romances gêmeos acerca do insulamento despontam novamente nos contos casareanos. Um desses aspectos ganha relevo à medida que personagens de contos, a exemplo do que se passa em *La invención de Morel* e em *Plan de evasión*, transitam por espaços em que há bibliotecas e monumentos. Ademais, encontram-se implicados em situações de escrita, com maior ou menor propriedade para dialogarem com a tradição representada por objetos de arte, por textos literários ou mesmo por escritos políticos.

No conto “El otro laberinto” (*La trama celeste*, 1948), como em “El ídolo” e em “La trama celeste”, observam-se personagens marcados por episódios vividos entre bibliotecas e monumentos. Percebe-se, ainda, um adensamento no que toca à problematização das relações entre escritor e tradição com a qual visa interagir. Um primeiro aspecto a realçar em “El otro laberinto” consiste em que sua organização se dá, de modo similar ao verificado nos dois contos examinados anteriormente, pela observância de diretrizes do conto clássico. Entretanto, o emprego de uma corrente e de uma subcorrente no texto é levado ao extremo, o que acarreta a divisão do conto em uma “Primeira Parte”, em que eventos vividos por Anthal Horvath e por outros personagens são narrados, e em uma “Segunda Parte”, na qual Horvath se põe a escrever um comunicado e, com isso, a ressignificar os episódios contidos na “Primeira Parte”. Como bem observa Pedro Luis Barcia, no conto em exame “[I]a narración está dividida en dos partes: en la primera se

¹²² BIOY CASARES. *La trama celeste*. *La trama celeste*, p. 183, grifo original. “Alegar Blanqui para enriquecer a teoria da pluralidade dos mundos foi, talvez, um mérito de Servian; eu, mais limitado, proporia a autoridade de um clássico; por exemplo: ‘segundo Demócrito, há uma infinidade de mundos, entre os quais alguns são, não simplesmente parecidos, mas perfeitamente iguais’ (Cícero, *Primeiras acadêmicas*, II, 17). Ou: ‘Estamos aqui, em Bauli, perto de Pozzuoli; você acha que agora, em um número infinito de lugares exatamente iguais, haverá encontros de pessoas com os nossos mesmos nomes, cobertas com as mesmas honras, que tenham passado pelas mesmas circunstâncias, e idénticas a nós em engenho, em idade, em aspecto, discutindo este mesmo assunto?’ (id., id., II, 40).” Cf. BIOY CASARES. *A trama celeste*. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, pp. 271-2, grifo original.

presentan los hechos en el dibujo que componen; la segunda contiene el revés de la trama, la concatenación secreta de esos hechos.”¹²³

Ao se examinarem os esclarecimentos constantes do comunicado apresentado na “Segunda Parte” e suas repercussões na interpretação da parte anterior, cabe tomar por foco inicial uma das lembranças pessoais de Horvath a respeito de sua infância e juventude. Disposta na “Primeira Parte” do conto, a memória visitada rapidamente pelo protagonista é esclarecedora por dizer respeito a seus momentos de estudo em companhia do amigo István Banyay, tendo estado ambos sob a tutela do professor Liptay, o diretor da biblioteca da Universidade de Budapeste. A experiência pregressa de estudo, compartilhada pelos três personagens, é respaldada pela autoridade de Liptay e pelo acesso deste às estantes da biblioteca universitária. Além disso, segundo a rememoração de Horvath, o processo de aprendizagem se desenrola sob a aquiescência silenciosa de um busto de Leibnitz:

Pensaba en Banyay. Pensaba en el profesor. Con Banyay y con el profesor había pasado, en la infancia y en la juventud, entre nubes de humo, en un pequeño escritorio, frente a un busto de Leibnitz, momentos de exaltada y generosa alegría, de incondicionada fe en la inteligencia, de la más devota dedicación al estudio y a la colaboración en el estudio.¹²⁴

A recordação do protagonista, já adulto, dá-se na corrente do texto e se compreende na série de eventos concatenados após o retorno de Anthal Horvath a Budapeste, sua cidade natal. Húngaro de poucas posses, o personagem é apresentado no conto como ex-secretário do tio de István Banyay e autor de romances, que parece não mais possuir aquela “incondicionada fé na inteligência”. A volta de Horvath a Budapeste, após anos de estadia a trabalho em Paris e em um período em que nacionalistas almejam a fundação da Hungria, acarreta ao protagonista a vivência de conflitos de ordem pessoal e o envolvimento em conflitos de âmbito coletivo. Em suas reflexões, deixam-se ver dilemas entre as lembranças de Paris, cidade em que se deram seus exercícios de composição literária, e as miradas a Budapeste, que não lhe rendem qualquer argumento para um texto. Em diálogo com amigos de István Banyay, no qual é tratado de modo pouco prestigioso, Horvath comenta sobre seus próximos projetos literários: “–Para el viejo Hellenbroth, tres novelas policiales; para Orbe,

¹²³ BARCIA. Introducción. *La trama celeste*, p. 51. “A narrativa se divide em duas partes: na primeira se apresentam os fatos no desenho que compõem; a segunda contém o avesso da trama, a concatenação secreta daqueles fatos.” (Tradução nossa)

¹²⁴ BIOY CASARES. El otro laberinto. *La trama celeste*, p. 213. “Pensava em Banyay. Pensava no professor. Junto a Banyay e ao professor ele havia passado, na infância e na juventude, entre nuvens de fumaça, em um pequeno escritório, em frente a um busto de Leibnitz, momentos de exaltada e generosa alegria, de fé incondicional na inteligência, da mais devotada dedicação ao estudo e à colaboração no estudo.” Cf. BIOY CASARES. O outro labirinto. *A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 293.

una biografía del poeta inglés Chatterton y una rigurosa novela de peripecias, que se publicará con mi seudónimo.”¹²⁵

Ao longo da “Primeira Parte” do conto, não se anuncia o desenvolvimento de nenhum daqueles projetos. Contudo, na afirmação do protagonista se encontra um dos pontos nodais do comunicado divulgado na “Segunda Parte”. Trata-se de seu interesse pela vida do pré-romântico Thomas Chatterton, que, de acordo com nota de Pedro Luis Barcia, escreveu poemas e os atribuiu a Thomas Rowley, um monge do século XV.¹²⁶ A descoberta da fraude levou Chatterton à desesperação e ao suicídio por ingestão de arsênico. Na “Segunda Parte” de “El otro laberinto”, Anthal Horvath declara ter falseado um manuscrito, a exemplo de Chatterton. Sua confissão de forja de um documento creditado a um autor anônimo do século XVII amplia a significação das tensões semeadas na “Primeira Parte” do texto e, na “Segunda Parte”, acaba por mostrar-se fatal a Horvath. Este, tendo percebido a repercussão do manuscrito falso na vida do amigo István Banyay, aturde-se e opta, como Chatterton, por dar fim à vida mediante o uso de arsênico.

Na “Segunda Parte” de “El otro laberinto”, Horvath explica que, ainda na França, havia se lembrado da obsessão de Banyay por examinar um manuscrito do século XVII, que teria sido encontrado na “posada del Túnel”¹²⁷ dentro do bolso de um homem morto. Cabe esclarecer que o interesse de Banyay por aquele documento em específico se deve ao fato de que sua família, ao início do século XX, reside justamente no edifício onde funcionara a estalagem. É de Banyay a percepção de que o acesso ao manuscrito desaparecido, bem como o contato com uma infinidade de objetos antigos dispostos em um dos cômodos de sua casa – cômodo este que recebe a denominação de “museo”¹²⁸, similarmente a um dos cômodos do edifício construído por Morel em sua ilha –, poderiam lhe propiciar uma relação estreita com o século XVII. Mediante o interesse de Banyay pelo documento e pelo período histórico em que aquele teria sido escrito, Anthal Horvath falseia um manuscrito com o intuito de divertir-se às custas do amigo. Sua brincadeira, porém, assume implicações mais graves por colocar à prova aquela “incondicionada fé na

¹²⁵ BIOY CASARES. *El otro laberinto. La trama celeste*, p. 194. “– Para o velho Hellenbroth, três romances policiais; para Orbe, uma biografia do poeta inglês Chatterton e um rigoroso romance de peripecias, que vai ser publicado com meu pseudônimo.” Cf. BIOY CASARES. *O outro labirinto. A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 279.

¹²⁶ BARCIA. *El otro laberinto. La trama celeste*, p. 194, nota de rodapé n. 235.

¹²⁷ BIOY CASARES. *El otro laberinto. La trama celeste*, p. 187. “posada do Túnel”. Cf. BIOY CASARES. *O outro labirinto. A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 274.

¹²⁸ BIOY CASARES. *El otro laberinto. La trama celeste*, p. 187. Cf. BIOY CASARES. *O outro labirinto. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 274.

inteligência”, nutrida a partir da credibilidade da biblioteca da Universidade de Budapeste e da autoridade de Liptay, seu diretor.

Na “Primeira Parte” do conto, István Banyay encontra o manuscrito falso no acervo da biblioteca universitária com a ajuda do professor Liptay. Na “Segunda Parte”, em contrapartida, Anthal Horvath esclarece que, após seu retorno a Budapeste, havia aproveitado um dos momentos de invigilância dos funcionários da biblioteca para nesta incluir o texto inautêntico. Ao revelar a ousadia de sua ação, o protagonista alude a “A carta furtada” (1844), de Edgar Allan Poe, e afirma ter identificado no texto do autor estadunidense as bases para que o manuscrito falseado fosse descoberto no local dotado de maior obviedade: uma das coleções da biblioteca.

Ao ler-se o comunicado escrito pelo protagonista, verificam-se retroativamente as tensões entre corrente e subcorrente que ocasionam o deslocamento efetivo de Banyay ao século XVII e levam Horvath a decidir pela própria morte. A primeira tensão se estabelece pelo abalo na relação de confiança entre os personagens e pelo descuido de Horvath quanto ao valor da lealdade. Ser leal consistia em modo de agir indispensável tanto entre os dois amigos quanto entre o grupo de nacionalistas, que dependiam de seus vínculos de confiança para deflagrar a independência da Hungria.

A segunda tensão entre corrente e subcorrente é instaurada a partir da tentativa de desestabilização do espaço da biblioteca, local onde estaria enraizada a “incondicionada fé na inteligência”. Tido por seus compatriotas como um “romancista farragoso”, isto é, como um “romancista rebuscado”¹²⁹ e detentor de pouco prestígio em seu país, Horvath avista na elaboração de um manuscrito falso a possibilidade de forjar um diálogo com a tradição representada pelas estantes de livros. Tal diálogo se pretende estabelecer, entretanto, pela tentativa de sabotar o conteúdo da biblioteca. A farsa de Horvath acarreta sua ruína, já que o próprio protagonista é impelido a denunciar seu manuscrito e a condená-lo. O busto de Leibnitz, disposto por tanto tempo em frente aos estudantes, permanece silente às tentativas sorrateiras de interpelação feitas por Horvath. Interessante é que, em “El otro laberinto”, similarmente ao que ocorre com “el artista” no conto “El ídolo”, acentua-se o hiato entre personagem que escreve e monumento representativo de dimensões artísticas, filosóficas e históricas da tradição.

O terceiro ponto de tensão entre corrente e subcorrente de “El otro laberinto” se faz notar no deslizamento dos sentidos de “museu”. Este deslizamento é promovido por

¹²⁹ BIOY CASARES. *El otro laberinto. La trama celeste*, p. 190. Cf. BIOY CASARES. *O outro labirinto. A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 276.

István Banyay, que se serve daquela palavra para se referir ao cômodo de sua casa onde se encontra uma vasta coleção de objetos antigos acumulados por seu tio-avô. A natureza mesma de alguns dos itens da coleção sugere que o “museu” se trata de ambiente que ultrapassa os propósitos de conservação e apreciação, já que cada unidade parece, em verdade, ter a propriedade de criar outros mundos para além daquele em que vivem Horvath e Banyay. Relógios fartos de detalhes revelam “extensos pueblitos, con muñecos y casas”; harmônios se desdobram em “músicas minúsculas y denodadas”; um tabuleiro de xadrez mostra aberturas que “transcribían por símbolos todas las historias y leyendas conocidas sobre el origen del juego”¹³⁰.

No museu, István Banyay não apenas conserva a herança de seu antepassado; cria ali um espaço de interlocução com o século XVII: “(...) quién sabe lo que encuentro detrás de la puerta. Cuando trabajo en mis biografías para la Enciclopedia, imagino que el siglo XVII está en ese cuarto.”¹³¹ Muito além de fomentar uma interação com o passado, Banyay procede à recriação do século XVII ao inserir a si mesmo no período histórico admirado. Nos movimentos de István Banyay – e não nos de Anthal Horvath – identifica-se um diálogo exitoso com unidades de valor estético ou histórico representativas da tradição. Nesse diálogo, a subcorrente de “El otro laberinto”, ao tocar a corrente, assinala uma dinâmica em que, primeiro, o sujeito dialoga com a tradição e nesta consegue provocar alterações. Em seguida, a subcorrente aponta que o ato criativo e a vida fomentam um ao outro e ocasionam, ao final, o desaparecimento da figura do sujeito criador em prol da obra criada – e, no caso, a obra criada se trata de nada menos que um século. Banyay se alinha, assim, ao “náufrago voluntário” de *La invención de Morel* e acaba por projetar, na ação protagonizada por Nicolás Almansa em *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, romance que viria a ser publicado em 1985, uma das formas de interação entre criador e obra criada visitadas por Adolfo Bioy Casares ao longo de sua trajetória literária.

Apresentando um modo de organização em conformidade com aquele proposto por Poe, os contos “El ídolo”, “La trama celeste” e “El otro laberinto” iluminam sentidos atribuídos à biblioteca e ao monumento, bem como à tradição e ao texto novo à medida que

¹³⁰ BIOY CASARES. El otro laberinto. *La trama celeste*, pp. 187-8. “extensas aldeolas, com bonecos e casas”; “músicas minúsculas e impetuosas”; “transcreviam em símbolos todas as histórias e lendas conhecidas sobre a origem do jogo”. Cf. BIOY CASARES. O outro labirinto. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, pp. 274-5.

¹³¹ BIOY CASARES. El otro laberinto. *La trama celeste*, p. 195. “(...) sabe-se lá o que vou encontrar atrás da porta. Quando trabalho nas minhas biografías para a Enciclopedia, sempre imagino que o século XVII está nesse quarto”. Cf. BIOY CASARES. O outro labirinto. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 279.

promovem pontos de tensão entre as correntes e subcorrentes de seus respectivos enredos. Aquelas narrativas se coadunam, por esse motivo, com a perspectiva de Ricardo Piglia acerca do conto a que este se refere como “clássico”: trata-se de texto que, observando as diretrizes ofertadas por Edgar Allan Poe, constrói-se pelo entremear de duas histórias. O conto clássico, de acordo com Piglia, possui “(...) o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra”¹³².

Em contrapartida àquelas visitas feitas ao conto “clássico”, Adolfo Bioy Casares transita por outro modo de fazer literário, o que permite a verificação, no conjunto de suas narrativas breves, daquilo que se toma por uma poética portulana do conto. Recorrendo-se ainda aos termos propostos por Ricardo Piglia, é de se notar que Bioy escreve, também, a partir das premissas do denominado conto “moderno”. Este consiste em relato em que não se verificam tensões entre duas histórias, já que estas são contadas “(...) como se fossem uma só.”¹³³ A designação “conto moderno” empregada por Ricardo Piglia corresponde, reafirma-se, ao que Charles Kiefer compreende ser a “variante da modernidade oriental do conto”. Sob a perspectiva dos dois críticos, esse âmbito da escrita criativa se faz representar pelo exercício de composição consolidado por Antón Tchekhov.

Na obra casareana, o “conto moderno” ou a “variante da modernidade oriental do conto” pode ser verificado em relatos como “El dueño de la biblioteca” (*Una magia modesta*, 1997) e “Una competencia” (*Una magia modesta*, 1997). Em ambos os textos, abordam-se relações travadas entre personagens e bibliotecas – o monumento, nessas narrativas, não desponta. Tais relações se desenvolvem de maneira distinta daquela observada em “El ídolo”, “La trama celeste” e “El otro laberinto”. Há que se lembrar do fato de que nesses textos a biblioteca é apresentada, na corrente, como elemento constitutivo do espaço narrativo, que abriga entre suas paredes, em maior ou menor medida, vivências das personagens. A presença da biblioteca assume maior significação e alcance somente a partir das tensões ocasionadas pelos choques entre corrente e subcorrente dos contos. Nesses choques, a biblioteca passa a remeter à tradição representada pelos livros que guarda em suas estantes e aos desafios que impõe àqueles que desejem dialogar com a tradição.

Nos breves “El dueño de la biblioteca” e “Una competencia”, por outro lado, a apresentação da biblioteca como unidade integrante do espaço narrativo e como imagem

¹³² PIGLIA. Teses sobre o conto, p. 90.

¹³³ PIGLIA. Teses sobre o conto, p. 90.

representativa da tradição se realiza, utilizando-se as palavras de Piglia, em uma só história. Personagens prontamente se veem frente a apanhados de livros, ora com os olhos úmidos de lágrimas¹³⁴, ora com a admiração de quem imagina que, nas estantes, encontram-se revelações sobre o sumo da vida¹³⁵. Com esses atos de observação da biblioteca, abrem-se e encerram-se ambos os contos. Não há nos dois textos aquele “acontecimento extraordinário”¹³⁶ característico do conto à Poe, que adviria da tensão entre corrente e subcorrente. Identifica-se, em verdade, um só plano narrativo em que os personagens miram estantes de bibliotecas e pretendem acessar seu conteúdo. Malgrado suas intenções voltadas à leitura dos livros e ao diálogo com a tradição por eles representada, os personagens se veem implicados em estados de insulamento por estarem diante de textos que sequer conseguem ler, no caso de “El dueño de la biblioteca”, ou que não compreendem nem apreciam como esperavam, como ocorre em “Una competencia”.

Em “El dueño de la biblioteca”, o narrador ouve do padre Bésero a história de um fiel de sua paróquia. O religioso comenta sobre um homem “(...) tan orgulloso como ignorante, [que] a lo largo de los años había reunido una importante biblioteca.”¹³⁷ Contudo, nunca havia conseguido ler seus livros porque, sempre que os abria, deparava-se com páginas em branco. Veja-se que, neste caso, o enredo se concentra em uma aparente falta de habilidade do proprietário da biblioteca para lidar com as informações aportadas pelos inúmeros livros comprados. A dificuldade de acesso ao conteúdo da biblioteca segue sendo problematizada em “Una competencia”. Neste conto, tem-se um protagonista que adquire, mediante o esgotamento de quase toda sua fortuna, a biblioteca de um homem centenário. Este afirma ao comprador esperançoso que em um dos volumes da biblioteca se encontra a solução para o alcance da longevidade. O protagonista compra a biblioteca e aposta em uma promessa libertadora da literatura, ainda que o vendedor não lhe tenha informado em que livro estaria a chave do enigma.

Uma resposta às expectativas dos personagens dos contos “El dueño de la biblioteca” e “Una competencia” poderia ser encontrada na experiência do narrador-protagonista do conto borgiano “A memória de Shakespeare”. O receptor de lembranças do autor inglês, que vêm à tona de modo fragmentado e quase incompreensível, não demora a

¹³⁴ BIOY CASARES. El dueño de la biblioteca. *Una magia modesta*, p. 69.

¹³⁵ BIOY CASARES. Una competencia. *Una magia modesta*, p. 117.

¹³⁶ GOTLIB. *Teoria do conto*, p. 46.

¹³⁷ BIOY CASARES. “El dueño de la biblioteca”. *Una magia modesta*, p. 69. “(...) tão orgulhoso quanto ignorante, [que] ao longo dos anos havia reunido uma importante biblioteca.” (Tradução nossa)

perceber que o diálogo efetivo com a tradição não se realiza pelo simples acúmulo de informações:

Quem adquire uma enciclopédia não adquire cada linha, cada parágrafo, cada página e cada figura; adquire a mera possibilidade de conhecer alguma dessas coisas. Se isso acontece com um ente concreto e relativamente simples, dada a ordem alfabética das partes, o que não acontecerá com um ente abstracto e variável, *ondoyant et divers*, como a mágica memória de um morto?¹³⁸

Uma reação ao insulamento em face da tradição é ensaiada pelo protagonista de “Una competencia”. Ao listar textos e autores como “Sermones y discursos del Padre Nicolás Sancho”, “Esperando a Godot de Samuel Beckett”, “Ser y tiempo de Heidegger”, “La nueva tormenta de Bioy Casares”, “Cartas a un escéptico de Balmes”, “Ulysses de James Joyce”, “El museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández” e “El hombre sin cualidades de Musil”¹³⁹, o personagem exclama que a tarefa de encontrar a resposta desejada será tremendamente difícil e tormentosa: “-¿Serán todos como éstos? ¡Nunca podré leerlos! ¡Prefiero suicidarme!”¹⁴⁰ Na intenção de desistir da compra da biblioteca, tenta comunicar-se com o vendedor e recebe a notícia de que este, tendo adquirido longevidade por meio da leitura do livro redentor, jamais nomeado, foi-se embora para a Europa. O deslocamento do homem centenário rumo ao Velho Continente se investe de forte carga simbólica e sugere que aquele que acessa os volumes da biblioteca e os avalia criticamente logra, como consequência, erguer sua voz em face de uma ambiência cultural hegemônica.

O protagonista permanece em uma periferia literária, sem qualquer orientação quanto ao modo de proceder mediante a imensidão de informações adquiridas. Seu programa de leitura, inicialmente considerado leve, prazeroso e promissor, passa à condição de exercício que lhe demanda sacrifício. “Hoy empieza la gran competencia. Veremos qué llega antes... la revelación del secreto o mi muerte.”¹⁴¹ Eis o modo como o relato é concluído. Seu desfecho soma mais um enigma ao mistério da biblioteca, pois não revela quem teria sido o vencedor da “grande competição”. Encerra-se o conto, mas abre-se ao leitor a possibilidade de indagar sobre quem e em que circunstâncias conseguiria desvendar o segredo da biblioteca e, com isso, aprofundar as sendas de um diálogo com a tradição.

A indagação assume significativa pertinência se considerado que, nos cinco contos abordados ao longo desta seção, seria possível proceder a uma bifurcação quanto à

¹³⁸ BORGES. A memória de Shakespeare, pp. 52-3.

¹³⁹ BIOY CASARES. Una competencia. *Una magia modesta*, p. 117.

¹⁴⁰ BIOY CASARES. Una competencia. *Una magia modesta*, p. 119.

¹⁴¹ BIOY CASARES. Una competencia. *Una magia modesta*, p. 119. “Hoje começa a grande concorrência. Veremos o que chega antes... A revelação do segredo ou minha morte.” (Tradução nossa)

sorte dos personagens. Alguns parecem estabelecer diálogos eficazes com figuras representativas da tradição – como Auguste Blanqui e Leibnitz, cujos texto e monumento, respectivamente, são metonímicos da tradição filosófica. Outros parecem permanecer encerrados quer na escrita de seus textos, quer em experiências de leitura – ou mesmo em meras tentativas de experiência de leitura, como ocorre em “El dueño de la biblioteca”. À primeira vista, uma tal classificação de personagens segundo dois grupos permitiria a inferência de que o primeiro conjunto é designativo de êxito, ao passo que o segundo, composto por subjetividades encerradas, é marcado pela noção de fracasso.

A perspectiva pautada na oposição entre êxito e fracasso, no entanto, não se sustenta. Assumindo-se a premissa de que a experiência de insulamento dos personagens se funda na mesma dinâmica que rege a formação de ilhas, não há que se falar em sucesso ou derrota. Ilhas se formam e interpelam os mares ou rios que as contornam e o continente de onde eventualmente podem ser miradas. Não impõem, como questão maior, o fato de terem vencido a profundidade das águas ou de terem se desgarrado de uma porção mais vasta de terra. Demandam, acima de tudo, respostas sobre quais releituras do espaço e do mapa em que se inserem passam a ser propiciadas por seu aparecimento no horizonte. Em havendo insulamento e em havendo ilhas, instauram-se, conforme as citadas perspectivas de Gilles Deleuze e de Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger, situações de encerramento que sempre se fazem acompanhar de possibilidades de abertura e de recomeço.

De acordo com esse entendimento, vale retornar ao enredo de “El dueño de la biblioteca”. Vale também realçar a proposição geral de que, de maneira imediata, bibliotecas se definem por seu acervo; de maneira mediata, são continuamente significadas pelo olhar de seus usuários. Examinando-se aquele conto, é de se perceber que o olhar de um dono de livros que nada consegue ler acaba por autorizar a reflexão sobre o espaço de uma biblioteca a partir de seus hiatos, isto é, de um repertório que ali não está presente. A identificação de espaços em branco nas estantes e páginas da biblioteca se faz acompanhar, nesse sentido, da potencialidade de que outros modos de ler e avaliar seus volumes sejam empreendidos. Nesse processo, observa-se a formação de um homem-ilha, leitor que em um primeiro momento se vê apartado do conteúdo que deveria se revelar a seus olhos e, em momento posterior, pode perceber que aquela segregação lhe confere a potencialidade de, por meio das lacunas encontradas nas folhas de papel, construir leituras outras das combinações entre espaços em branco e espaços impressos.

A partir do exame do que se faz presente e do que se ausenta na gama de exemplares que possui, o protagonista de “El dueño de la biblioteca” pode vislumbrar os

processos pelos quais a tradição instaura suas séries de textos, bem como as aberturas que certificam àquelas séries a permanente possibilidade de passar por rearranjos. Linha similar pode ser adotada na reflexão sobre “Una competencia”. Quanto a esse conto, cabe recordar que o protagonista adquire uma biblioteca montada conforme os interesses de outro leitor. Pertence ao vendedor a primeira construção das significações atribuídas àqueles livros postos em conjunto, sendo necessário ao protagonista comprador, pelo esforço de sua própria leitura, construir uma segunda rede de conexões e sentidos para a biblioteca que adquiriu.

Esclareça-se que a ponderação sobre os desdobramentos das tarefas de leitura dos protagonistas de “El dueño de la biblioteca” e de “Una competencia” é hipotética, já que ambos os contos possuem final aberto e não informam os rumos tomados no curso daquelas tarefas. Tem-se acesso apenas às dificuldades encontradas pelos dois leitores em face de suas bibliotecas: uma em branco e a outra cifrada. Justamente em virtude da apresentação de dois desfechos abertos, que não dão conhecimento do sucesso ou da derrota definitiva dos personagens leitores, assume-se como razoável, com fundamento na dinâmica de formação de ilhas, que a dificuldade de acesso aos exemplares daquelas bibliotecas seja sucedida de projetos de leitura que visem à superação daqueles obstáculos. É o que se depreende, especialmente, da postura final do protagonista de “Una competencia”. Este se propõe a desvendar o enigma da biblioteca comprada e declara que somente a morte o impedirá de concluir a tarefa. Mais importante que solucionar o segredo contido nas páginas é dar-se conta da lacuna entre si e a biblioteca e se dispor a pensar em modos de transpô-la, recomeçando, em termos outros que não os do vendedor dos livros, uma interlocução com os exemplares comprados.

Há que se observar, ainda, que a apresentação de finais abertos em “El dueño de la biblioteca” e em “Una competencia” aproxima esses textos das diretrizes do conto denominado moderno, associadas por Piglia à escrita de Antón Tchekhov. Os protagonistas são mostrados diante de suas bibliotecas e têm narradas suas dificuldades de leitura, mas o problema por que passam não culmina na resolução de seus impasses. Observando a perspectiva tchekhoviana, os contos pintam quadros que ofertam uma “impressão total” sobre os protagonistas, suas situações aflitivas, suas limitações e seus livros. Antes que se possam estabelecer momentos de tensão advinda dos embates entre homem e página em branco, entre homem e tempo e entre homem e morte, os textos encontram seu ponto final e ali informam a inexistência de uma vitória ou de uma derrota. O que há, permanentemente, é a possibilidade do recomeço e da releitura.

Assim, ao focar em situações de escrita e em processos de leitura experimentados por personagens nem sempre experientes para a consecução daquelas tarefas, Adolfo Bioy Casares propõe uma inflexão no tratamento conferido pela literatura ao temário relativo à ilha e ao insulamento. Toma-os por foco com o propósito de realçar os percalços e as agruras por que passam aqueles que abraçam o desafio solitário de dialogar com a tradição – artística, literária, filosófica ou política, segundo observado nos contos examinados acima. Dos romances gêmeos aos contos, observam-se modulações no trato com a tradição. Em alguns casos, esta é abordada mediante o “grande esforço”, o apagamento da personalidade e o surgimento do texto novo a que se refere Eliot, como verificado em *La invención de Morel*, “La trama celeste” e “El ídolo”. Em outros, a tradição é interpelada por meio de gestos de grande significação simbólica, como a sacudidela na urna romana dada por Enrique Nevers, de *Plan de evasión*, e a assunção do desafio de leitura por parte do protagonista de “Una competencia”, o que implica, nos termos borgianos, uma reivindicação do “direito”¹⁴² ao manuseio da tradição.

Bioy conduz ao enredo de textos literários questões pertinentes à relação entre autor do texto novo e determinada parcela da tradição, conciliando aquelas questões com o insulamento demandado pelas experiências de escrita e de leitura. Paralelamente, nota-se que o autor aponta a si mesmo como um escritor em cuja obra se delineiam constantes esforços de interação com a tradição. Sua experiência de visita aos dois referenciais de composição do conto moderno, compreendida em uma larga caminhada de leitura e de exercícios de escrita criativa, ultrapassa o mero ato de subsunção do texto aos preceitos elaborados por Poe e Tchekhov. Na medida em que opta por apresentar personagens tanto em situações de escrita, circundados por bibliotecas e monumentos, quanto em circunstâncias relativas à leitura e à tentativa de apreensão do conteúdo de volumes de uma biblioteca, o argentino constrói imagens textuais que buscam destacar e problematizar o contato entre a autoridade da tradição e aquele que, com seu texto nascente, de maior ou menor alcance, deseja abordá-la e compreendê-la.

O projeto literário a que Bioy se dedica dá mostras da postura que busca adotar enquanto intelectual latino-americano. Suas opções estéticas parecem colocá-lo no rol de escritores “argentinos e sul-americanos” aos quais Jorge Luis Borges se refere como portadores daquela “irreverência de consequências afortunadas”¹⁴³. Isso porque, se é certo que Bioy visita os dois referenciais de composição do conto moderno, também é sugestivo

¹⁴² BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 272.

¹⁴³ BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 273.

que não se limite a replicá-las ou a elas, simplesmente, adequar seus textos. Utiliza-as, em algumas narrativas, como espaço para a exposição de problemas relativos à situação de escrita e à experiência de leitura. Em enredos de seus contos, Bioy insere subjetividades que, insuladas na escrita de textos ou na leitura penosa de textos alheios, decidem persistir em suas tarefas. A sombra projetada por Hórus, a tutela representada pelo busto de Leibnitz e a dificuldade de acessar o conteúdo de estantes de bibliotecas não os dissuadem de suas escolhas.

O empenho de Bioy para compreender as diretrizes de escrita sustentadas por Edgar Allan Poe e Antón Tchekhov e para utilizá-las em textos nos quais personagens confessam suas limitações de escrita e de leitura, declarando em seguida que não estão dispostos a desistir de suas empreitadas, pode ser avaliado à luz da perspectiva de Silviano Santiago sobre o intelectual latino-americano. Segundo o entendimento de Livia Reis e Eurídice Figueiredo, no artigo *Uma literatura nos trópicos*, publicado em 1978,

ele [Silviano Santiago] denunciava a obsessão pelo estudo das influências, em que se privilegiava a origem, a fonte europeia da literatura periférica. Por outro lado, ele observava que o escritor tinha de aprender primeiro “a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida”, mostrando que o “modelo original” não era o único possível. Ele apontava assim para este entre-lugar em que vivia o intelectual latino-americano, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”.¹⁴⁴

Por não se restringir ao mero ataque, a tese de Silviano Santiago salienta a complexidade do impasse e a inquietude em que o intelectual latino-americano se vê implicado. Participando de etapas do jogo de “assimilação e expressão” iluminado por Santiago, Bioy se mostra propenso à exploração de espaços onde lhe seria possível promover articulações entre textos que lê, advindos do centro e passíveis de releituras e ressignificações, e narrativas que constrói. Sua escrita passa a funcionar, então, à maneira de elo entre esferas do universo literário de expressão inglesa – dentre outros universos, segundo esclarecido acima –, que seguidamente visita, e o contexto argentino e latino-americano em que seu trabalho é desenvolvido. Como consequência, Adolfo Bioy Casares dá sinais de que habita um “entre-lugar” semelhante não apenas àquele apontado por Silviano Santiago em 1978, mas afim, também, ao “entre-lugar” sobre o qual discorre Hugo Achugar em texto publicado em 2011. No ensaio “¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano?”, o professor uruguaio oferta a seguinte resposta ao questionamento feito no título de seu ensaio:

¹⁴⁴ REIS; FIGUEIREDO. *Apresentação*, p. 8.

El entre-lugar como grieta, como rendija, como hendidura es un punto de inflexión, una instalación en el “ni lo uno ni lo otro”, un estar ni aquí ni allá sino en ese quiebre o *bisagra* que une y separa. Es un lugar a la vez estable e inestable, un lugar de difícil o imposible equilibrio, en definitiva se trata de un lugar de elección y por lo mismo no tiene una territorialidad física sino simbólica, ética, política. Un lugar de elección aparentemente libre (...), un lugar elegido por otro o los otros.”¹⁴⁵

A obra de Bioy não se constitui de ensaios teóricos ou de artigos voltados, ostensivamente, a questões ideológicas relativas à condição do intelectual latino-americano. Em compensação, o autor ilumina, no âmbito de sua narrativa ficcional, questões pertinentes à teoria literária que de maneira inarredável dizem respeito ao lugar do intelectual latino-americano e que, também, permitem à crítica literária identificá-lo como “(...) un creador que también es un teórico de la literatura y un crítico agudo.”¹⁴⁶ Ao visitar as diretrizes do conto clássico e do conto moderno, Bioy não objetiva riscar, em sua carta de navegação, uma coordenada que se poderia tomar por porto seguro. O autor põe à vista os percalços e dúvidas suscitadas pelo exercício de deslocamento e pelo traçado de rotas nem sempre seguras. Como quem elabora um mapa portulano, interessa-lhe mais explorar variações nas linhas de rumo que cristalizar fronteiras. Mais que meramente replicar as diretrizes do conto clássico e do conto moderno, Bioy as emprega para, no espaço do texto, explicitar inquietações sobre a condição do autor, do texto novo e do leitor em face do repertório de informações contidas na biblioteca e simbolizadas pela autoridade do monumento. No tratamento de aspectos sobre as relações entre tradição e texto novo, entre autor e texto e entre leitor e texto, Bioy se mostra ciente da impossibilidade de passar ao largo do rol de obras que precedem seu trabalho e que sobre este se projetam, mas, ao mesmo tempo, problematiza tal relação. A disposição inquieta, porém persistente de personagens diante daquelas bibliotecas e monumentos é expressiva de uma tal consciência.

¹⁴⁵ ACHUGAR. ¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano?, p. 16. “O entre-lugar como fenda, como fresta, como rachadura é um ponto de inflexão, uma instalação no ‘nem um nem outro’, um estar nem aqui nem lá, mas nessa quebra ou *dobradiça* que une e separa. É um lugar ao mesmo tempo estável e instável, um lugar de difícil ou impossível equilíbrio, definitivamente se trata de um lugar de escolha e por isso não tem uma territorialidade física, mas simbólica, ética, política. Um lugar de escolha aparentemente livre (...), um lugar escolhido por outro ou por outros.” (Tradução nossa; grifo nosso) A respeito das reflexões de Hugo Achugar sobre o lugar do intelectual latino-americano, cf. também COELHO. Biblioteca, nação, memória e direito da crítica em Hugo Achugar.

¹⁴⁶ KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 10.

3. *El mundo abundante*¹ de Bioy: leituras, estratégias e expressões

3.1 Do que disse o Dr. Johnson: o escritor entre a “assimilação” e a “expressão”

A atenção dispensada por Adolfo Bioy Casares a questões concernentes à tradição literária, bem como às relações entre autor e texto e entre leitor e texto se faz notar para além de romances e contos em que personagens se veem diante de bibliotecas e monumentos. Exemplo significativo disso é verificado no volume *Guirnalda con amores*, publicado em 1959. Aquela peculiar reunião de textos, que se dividem em contos, apólogos e epigramas², além de poemas, apresenta como um de seus temas de relevo a meditação sobre situações de escrita que tomam por foco os processos de leitura que lhes serão subsequentes. No prólogo daquele livro, o autor anuncia interesse em discorrer sobre fatores capazes de assegurar, a alguns textos literários, a travessia no tempo e as atenções dos leitores de um porvir. Ao propor uma ponderação dessa natureza, Bioy recorre ao trabalho do escritor e crítico inglês Samuel Johnson (1709-1784) e se vale dos questionamentos deste no que toca à longevidade de um texto. De acordo com Johnson, os leitores de tempos futuros tenderiam a relegar ao esquecimento as obras extensas e privilegiariam a leitura de textos elaborados segundo o critério da concisão. No prólogo disposto em *Guirnalda con amores*, Bioy indaga:

(...) ¿no dijo el doctor Johnson que para ser leído en un tiempo lejano habría que escribir fragmentos? He aquí sus palabras: *Tal vez un día el hombre, cansado de preparar, de vincular, de explicar, llegue a escribir sólo aforísticamente. Si esperamos entretener lo anecdótico en un sistema, la tarea puede ser larga y da menos fruto.* Evidentemente, hay que ser harto ambicioso para suponer que nuestras dilatadas narraciones (y otras obras sistemáticas) serán favorecidas por espontáneos lectores del futuro.³

¹ Parte do título deste capítulo foi extraída do conto “Un perro que se llamaba Dos” (1967), em que um dos personagens, ao alcançar idade avançada, chega à conclusão de que “(...) o mundo é tão abundante que ninguém tem olhos para tudo.” No original, lê-se: “(...) el mundo es tan abundante que nadie tiene ojos para todo.” Cf. BIOY CASARES. “Un perro que se llamaba Dos”. *El gran serafín*, p. 231. Como se verá, a inferência da personagem se harmoniza com o disposto neste capítulo: diante da impossibilidade – e mesmo da impropriedade – de tudo assimilar, cumpre formular indagações, ensaiar hipóteses, traçar estratégias e aventar possibilidades de trânsito pela porção de mundo – fecunda, mesmo que mínima – avistada por dada subjetividade.

² KOVACCI. *Adolfo Bioy Casares*, p. 10.

³ BIOY CASARES. Prólogo. *Guirnalda con amores*, p. 9, grifo original. “(...) não disse o doutor Johnson que para ser lido em um tempo distante dever-se-ia escrever fragmentos? Eis aqui suas palavras: *Quizá un día el hombre, cansado de preparar, de vincular, de explicar, llegue a escribir sólo aforísticamente. Si esperamos entretener lo anecdótico en un sistema, la tarea puede ser larga y da menos frutos.* Evidentemente, é preciso ser extremamente ambicioso para supor que nossas dilatadas narrações (e outras obras sistemáticas) serão favorecidas por espontâneos leitores do futuro. (Tradução nossa, grifo original)

Assumindo a hipótese aventada por Johnson sobre a escrita de pouca extensão, Bioy realça, em alguns dos contos, epigramas e apólogos que compõem sua pretensamente “despreocupada miscelânea”⁴, o questionamento a respeito de gêneros e de aspectos formais do texto capazes de cativar aqueles “espontâneos leitores do futuro”. A preocupação quanto à dimensão do texto e a sua recepção se verifica à medida que o argentino manifesta interesse em se aproximar de um modo de escrita cogitado por Samuel Johnson, como se verifica no apólogo “Estilos”:

Convendría descubrir el estilo de la prosa de fragmentos. El peligro más débil: la frase telegráfica y aburrir como Bennett en su *Diario*. El peligro más constante: el epigrama; acabar toda oración con una sorpresa, componer libros con frases que no prevén el párrafo: el autor, brillante, irónico, atareado, revela sus lugares comunes (toda idea razonable es o será un lugar común; he aquí el vicio natural del género llamado *de ideas*).⁵

Para tratar de fatores que contribuem para o reconhecimento da qualidade de um texto literário e para sua sagração junto ao leitor, Bioy se respalda em ponderações registradas por uma personagem histórica, reconhecida pelo empenho de sistematização crítica da obra de William Shakespeare e pela elaboração do volume *Lives of the Most Eminent English Poets* (1779-81). É de se observar que o argentino elege de maneira criteriosa a fonte em que busca conselhos, visto que, dos escritos de Johnson, seria possível extrair afirmações alçáveis ao patamar dos argumentos de autoridade. Samuel Johnson, o conselheiro destacado em *Guirnalda con amores*, notabiliza-se como figura de relevo para a edificação do monumento shakespeariano na tradição literária inglesa, bem como para sua repercussão em outras ordens literárias. Observando o trabalho e os pareceres do crítico inglês, Adolfo Bioy Casares mostra conhecimento das dinâmicas por meio das quais uma obra é tornada central em dada tradição literária e realça, além disso, ser pertinente conhecer os atores responsáveis pela configuração daquelas dinâmicas.

⁴ BIOY CASARES. Prólogo. *Guirnalda con amores*, p. 9.

⁵ BIOY CASARES. Estilos. *Guirnalda con amores*, p. 86, grifos originais. “Seria conveniente descobrir o estilo da prosa de fragmentos. O perigo mais débil: a frase telegráfica e entediar como Bennett em seu *Diário*. O perigo mais constante: o epigrama; terminar toda oração com uma surpresa, compor livros com frases que não preveem o parágrafo: o autor, brilhante, irônico, atarefado, revela seus lugares comuns (toda ideia razoável é ou será um lugar comum; eis aqui o vício natural do gênero chamado *de ideias*).” (Tradução nossa) Como observa Fabienne Bradu, o objetivo de Bioy no que toca à escrita de um volume epigramático acabaria sendo de certa maneira concretizado pelo trabalho de Daniel Martino, que, em *ABC de Adolfo Bioy Casares*, de 1991, organiza em tópicos alguns dos temas apresentados na narrativa casareana, assim como questões levantadas pelo escritor durante entrevistas. Cf. BRADU. Adolfo Bioy Casares, p. 38. Deve-se destacar, também, o volume de fragmentos intitulado *De jardines ajenos*, de 1997, em que Adolfo Bioy Casares, com o auxílio de Daniel Martino, reúne excertos de outros autores e expressões que, ao longo dos anos, foram ouvidas em conversas e lidas em jornais ou até mesmo em para-choques de caminhões.

Nesse sentido, se em *Guirnalda con amores* Bioy sublinha a experiência de quem escreve, é de se perceber que também reflete sobre os impactos de atos de leitura empreendidos por sujeitos que tanto sistematizam elementos do texto lido quanto estabelecem importantes balizas para leituras feitas por outros. Com isso, uma vez mais o autor argentino constrói pontes entre sua obra e alguns tópicos e perspectivas mais frequentemente explorados nos espaços da teoria e da crítica literária. Levando-se em conta o trabalho de Samuel Johnson, é válida a constatação de que a abordagem de Bioy, desenvolvida em âmbito literário, vai ao encontro de certas meditações apresentadas pelo estadunidense Harold Bloom em ensaios teóricos e críticos. Não se busca, neste ponto, afirmar que Bioy tenha tomado conhecimento de pesquisas desenvolvidas por Bloom, mas de apontar, em específico, a afinidade entre as perspectivas do escritor e do teórico no que diz respeito à avaliação do impacto dos textos de Johnson. De maneira similar a Bioy, Harold Bloom se reporta a Samuel Johnson e chega a chamá-lo de “meu herói e mentor”⁶. No ensaio “Dr. Johnson e a influência crítica”, publicado no ano de 2011 em *A anatomia da influência*, Bloom menciona a experiência de leitura do crítico inglês e, em seguida, reconhece o impacto daquela experiência sobre seu próprio exame da obra de Shakespeare:

Aos 9 anos de idade, Samuel Johnson lia *Hamlet* pela primeira vez, sentado sozinho na cozinha de sua casa, e, ao chegar à cena da entrada do Fantasma, levantou-se e saiu, “para poder ver gente à sua volta”. Muitos anos depois, em *Observations on Macbeth* (Observações sobre Macbeth), Johnson recordou aquele momento: “Aquele que lê Shakespeare com atenção, olha em volta, alarmado, e começa a se descobrir só.” Aí está a suma de Johnson sobre Shakespeare: aqui estão o autor e seu crítico, que nos fazem tremer como um ser culpado pego em flagrante ao nos depararmos pela primeira vez com a mais vívida imediação que a literatura imaginativa pode nos oferecer.

Para mim, o valor maior de Johnson como crítico literário está em sua recepção de Shakespeare, embora eu considere *Vidas dos poetas ingleses*, um de seus últimos livros, sua obra-prima crítica.⁷

Nas passagens citadas, Bioy e Bloom se atêm a aspectos distintos encontrados na obra de Samuel Johnson, já que o primeiro se concentra em reflexões sobre forma, extensão e gênero literário e o segundo trata de questões sobre a matéria do texto shakespeariano e as reações decorrentes da experiência de leitura. Ainda assim, um e outro são consonantes ao identificarem, em Johnson, uma espécie de leitor exemplar, hábil o bastante para mirar as relações entre tradição e texto novo e, a partir disso, participar das dinâmicas que as configuram e as reorganizam. É de Bioy, como de Bloom, o entendimento de que a obra de

⁶ BLOOM. Dr. Johnson e a influência crítica, p. 11.

⁷ BLOOM. Dr. Johnson e a influência crítica, p. 165.

Samuel Johnson possui, dentre seus objetos de reflexão, os efeitos de textos literários sobre seu leitor e que, ao abraçar tal propósito, sua obra crítica acaba também por produzir reverberações nos inúmeros processos de leitura a que aqueles mesmos textos literários serão submetidos com o passar do tempo. Como consequência, o que “nos faz tremer” não seria apenas o texto shakespeariano, mas a combinação deste com os ecos da leitura sistematizada por um crítico da envergadura de Johnson.

Não obstante esse ponto de convergência, o entendimento de Adolfo Bioy Casares se distancia das linhas que definem o pensamento de Bloom pelo fato de aquele entremear uma observação atenta do que se passa em ordens literárias do centro a movimentos de recuo e avaliação distanciada. O entendimento aqui adotado, de que Bioy guarda em si nuances daquele intelectual latino-americano referido por Silviano Santiago, encontra assim respaldo ao se verificar em sua narrativa oscilações entre a visita ao centro e a experiência da margem, entre “(...) o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”⁸. Segundo essa lógica, o autor argentino se vale dos conselhos de Samuel Johnson, mas, em seguida, apresenta discordâncias parciais e formula uma avaliação própria. Certo é que Bioy valoriza a hipótese de Johnson acerca da narrativa de pouca extensão; porém, destaca que a simples adoção de um estilo breve não consiste em pressuposto de êxito do texto literário. Pelo contrário, como apontado no apólogo “Estilos”, a escrita acentuadamente concisa pode produzir o efeito inverso, resultando em uma maior exposição das fragilidades de determinado trabalho.

A menção ao nome e a conselhos de Samuel Johnson se afigura como maneira de introduzir, novamente, questões aventadas a partir da inclusão de bibliotecas e monumentos nos espaços narrativos dos romances e contos examinados no capítulo anterior. Assim como as bibliotecas e os monumentos identificados naqueles textos, a figura de Johnson concentra e propicia reflexões sobre a relação entre tradição e texto novo e sobre autor, texto e leitor. Com efeito, é de se notar que a retomada dessas reflexões se desenvolve de modo análogo ao verificado naqueles contos. Em ambos os casos, identifica-se a eleição de uma sorte de modelo a contemplar, consubstanciada na biblioteca e no monumento ou no crítico e leitor exemplar. A isso se seguem ponderações sobre os desafios colocados pela apreciação daquele modelo. Como resultado, tem-se, nos contos casareanos, como nos fragmentos de *Guirnalda con amores*, a assunção da premissa de que os processos de escrita e de leitura conduzem a

⁸ REIS; FIGUEIREDO. *Apresentação*, p. 8.

resultados que, embora denotem rastros dos modelos contemplados, manifestam-se como algo diverso.

Neste ponto, é relevante recuperar certa passagem das *Memorias* de Adolfo Bioy Casares. Nesta, mesmo que não trate particularmente de sua escrita, mas da escrita em colaboração com Jorge Luis Borges, Bioy admite a existência de um objetivo inicial de “escrever como” determinado modelo. Entretanto, logo após, dá-se conta da impossibilidade de sustentar um projeto de escrita que não ofereça nada além dos resultados já alcançados pelo modelo observado. Tratar daquela impossibilidade, e mesmo da impropriedade de uma escrita pautada pela perfeita equivalência a um modelo, envolve o reconhecimento da proposição de que, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição, o texto elaborado necessita ir além, aportando o mérito eliotiano da particularidade:

(...) cuando empezamos a colaborar nos sentíamos alineados en una campaña en favor de la trama y de la escritura deliberada, eficaz y consciente. *Íbamos a escribir cuentos policiales clásicos como los de la literatura inglesa hasta los años cincuenta, cuentos en los que había un enigma con resolución nítida, poca psicología, los personajes necesarios y la reflexión apenas indispensable.* Resultó que escribimos de un modo barroco, acumulando bromas al punto que por momentos nos perdíamos dentro de nuestro propio relato, y alguno de los dos preguntaba: “¿Qué es lo que iba a pasar con ese personaje? Qué íbamos [*sic*] a escribir?”. Esto es casi patético porque ambos nos jactábamos de ser muy deliberados. Es como si el destino se hubiera burlado de nosotros.⁹

O destino, que à primeira vista parece escarnecer e zombar do escritor e de seu ofício, aponta para um quadro mais promissor. Neste, avistam-se esforços iniciais por meio dos quais o titular da escrita criativa se debruça sobre determinados modelos com o ímpeto de “escrever como” neles se escreve. Após, observa-se que aquele que se desloca de seu lugar de criação e consegue compreender suficientemente os modelos tomados por ideais ou desejáveis acaba por não retornar ao local exato de seus primeiros esforços. Visita unidades da tradição e, no texto que elabora, acolhe-as em seus próprios termos. Um processo dessa natureza pode ser impulsionado por motivações diversas, que vão da escolha e das modulações de um tópos, como a viagem a ilhas e o insulamento, à retomada e reelaboração de preocupações formais já visitadas por outros escritores e críticos.

⁹ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 112. “(...) cuando comecemos a colaborar nos sentíamos alinhados em uma campanha a favor da trama e da escritura deliberada, eficaz e consciente. *Íamos escrever contos policiais clássicos como os da literatura inglesa até os anos cinquenta, contos nos quais havia um enigma com resolução nítida, pouca psicología, os personagens necessários e apenas a reflexão indispensável.* Resultou que escrevemos de um modo barroco, acumulando brincadeiras a tal ponto que por vezes nos perdíamos dentro de nosso próprio relato, e um dos dois perguntava: o que ia acontecer com esse personagem? O que íamos escrever? Isso é quase patético porque ambos nos gabávamos de ser muito decididos. É como se o destino tivesse zombado de nós.” (Tradução nossa; grifo nosso)

Assim é que o cuidado relativo à forma e à extensão do texto literário manifestado por Adolfo Bioy Casares recupera não apenas os conselhos de Samuel Johnson, mas se volta, por exemplo, a inquietações que já haviam sido postas por escritores como Edgar Allan Poe. Os riscos acarretados pela narrativa de excessiva brevidade e, no polo oposto, pela dilatação acentuada do texto, foram destacados por Poe na segunda resenha sobre o volume *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, referida no capítulo anterior. Naquele texto, de 1842, Poe apresenta sua célebre tese sobre a unidade de efeito ou de impressão, propiciada por escritos cuja leitura seja “feita de uma assentada”¹⁰. A tese seria divulgada novamente em 1846, com a publicação de “A filosofia da composição”, e revisitada em 1847, na terceira resenha de *Twice-Told Tales*. A respeito da extensão do texto, Poe afirma:

Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício, deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa, como o senhor Hawthorne tem aqui demonstrado. (...) A brevidade excessiva degenera em epigramatismo, mas o pecado da extensão excessiva é ainda mais imperdoável. *In medio tutissimus ibis*.¹¹

A avaliação eficaz de preocupações formais como as manifestadas por Samuel Johnson e Edgar Allan Poe acabam por não permitir que Bioy retorne ao ponto onde se encontrava seu estágio inicial de escrita criativa, tampouco o autoriza a se limitar àquele objetivo de “escrever como”. Uma análise continuada sobre o estado do próprio trabalho, pareada a olhadelas à tradição literária e a ponderações críticas, permite que o autor melhor pondere sobre seus primeiros escritos. À medida que expressa os anseios relativos à maneira como deseja escrever, Adolfo Bioy Casares rastreia os vícios de sua produção precoce e projeta para si um caminho diverso daquele traçado inicialmente. É interessante que a mirada cada vez mais crítica à própria trajetória leva o autor a registrar, para além da reflexão sobre o “escrever como”, advertências sobre os percursos a não tomar.

Reportando-se ao conjunto de obras publicadas entre 1929 e 1940, Bioy viria a referir a si mesmo, em ensaio sobre a amizade literária mantida com Jorge Luis Borges, como “(...) un escritor erróneo, incómodamente fecundo.”¹² Em *Guirnalda con amores*, a seu turno, o autor discorre mais de uma vez sobre a precária qualidade de seus primeiros

¹⁰ POE. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, p. 379. A versão consultada foi traduzida por Charles Kiefer, tendo sido disposta pelo escritor gaúcho como Anexo II em seu livro intitulado *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*.

¹¹ POE. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, p. 337.

¹² BIOY CASARES. *Libros y amistad*, p. 172.

trabalhos. Em apólogo intitulado “Un Museo de objetos monstruosos”, encontra-se a afirmação de que é necessário “(...) vivir lejos de las cosas feas, me dije: no tolerar que la perversa curiosidad nos eche en brazos de cualquier mujer *ni que en la lista de obras aparezcan los primeros libros.*”¹³ No mesmo volume, a questão é retomada por meio do apólogo “Biografías Ejemplares”:

Un peligro: el atesoramiento de producciones de juventud. A mí, por lo menos, los defectos de arte que abundan en esas páginas –deficiencia de armonía, equivocación en los énfasis, imposibilidad de terminación– me deprimen. Tal vez reconozca en ellas mis limitaciones permanentes.¹⁴

Pela leitura de textos literários e críticos, o autor se dá conta da impossibilidade e da impropriedade de prosseguir com o objetivo de “escrever como”. Pela avaliação dos próprios textos, apercebe-se das fragilidades de sua produção inicial. Nos dois casos, vivencia situações de término que o impelem a construir outros começos. Estes, conquanto apontem rumos novos, jamais deixam para trás as sinalizações feitas pelo aprendizado das precariedades e das insuficiências. A menção aos contos “El dueño de la biblioteca” e “Una competencia” (*Una magia modesta*, 1997) torna, nesta passagem do estudo, a ser pertinente. Embora não se tenha escritores enquanto protagonistas naqueles contos, observam-se subjetividades às quais são fechadas as possibilidades de relação imediata com os textos que almejam conhecer. As dificuldades interpostas por páginas em branco e por conteúdos de difícil interpretação obstruem caminhos, mas, por isso mesmo, permitem que o acesso às estantes da biblioteca seja cogitado levando-se em conta outros pontos de partida.

O fato de Adolfo Bioy Casares ressaltar em sua ficção aquelas vias fechadas e de sugerir a necessidade de que outros percursos sejam desenhados elucidada, ao menos em parte, a maneira como o “texto novo” se constrói em seu trabalho. Pensado uma vez mais sob a óptica eliotiana, o texto novo ali se edifica pela manifestação de um propósito de se vincular a determinados autores e textos, assim como pelo realce conferido aos impasses acarretados por aquele propósito de vínculo. O texto se consolida a partir de indagações acerca de seu próprio processo de composição, mostra-se associado a esta ou àquela leitura e abarca, em seu corpo mesmo, questionamentos sobre quais resultados, exitosos ou não, podem decorrer daquelas associações.

¹³ BIOY CASARES. Un Museo de objetos monstruosos. *Guirnalda con amores*, p. 37, grifo nosso. “(...) viver longe das coisas feias, me disse: não tolerar que a perversa curiosidade nos jogue nos braços de qualquer mulher *nem que na lista de obras apareçam os primeiros livros.*” (Tradução nossa; grifo nosso)

¹⁴ BIOY CASARES. Biografías Ejemplares. *Guirnalda con amores*, p. 86. “Um perigo: o entesouramento de produções da juventude. A mim, pelo menos, os defeitos de arte que abundam nessas páginas – deficiência de harmonia, equívoco nas ênfases, impossibilidade de conclusão – me deprimem. Talvez reconheça nelas minhas limitações permanentes.” (Tradução nossa)

Nessa linha de raciocínio, uma das particularidades do texto novo verificado no conjunto de trabalhos de Adolfo Bioy Casares consistiria no registro mesmo das dificuldades experimentadas durante o processo de criação, seja pela enunciação atribuída a personagens de romances e contos, seja pela voz do autor em ensaios, epigramas e apólogos. A expressão de tais dificuldades bem poderia implicar fragilidades que comprometessem o resultado do trabalho. O contrário, no entanto, parece ocorrer. Ao expressar um propósito de vínculo e ao abordar os percalços acarretados por aquele propósito, o texto acaba por cunhar uma de suas marcas distintivas. Reconhecendo-se como unidade não equivalente às da tradição mirada e problematizando os vínculos com aquelas unidades, passa a abrigar uma de suas particularidades mais importantes.

Bioy pergunta, conforme exposto acima, se aspectos formais, como a extensão do texto, seriam capazes de assegurar sobrevida a seu trabalho. É possível ensaiar uma resposta levando-se em conta que a vida futura de seu texto, não estando necessariamente garantida pela observância dos quesitos de brevidade ou de dilatação, seja propiciada por outros fatores. Entre estes estaria a recorrente atenção dispensada aos exercícios de vínculo e distinção, de encontro e particularização, de “assimilação e expressão”. A tese de Eliot sobre o processo de elaboração do “texto novo” mediante esforços de vínculo à tradição literária e de distinção em face desta aponta para a razoabilidade da hipótese. Guardada a devida distância da perspectiva de Eliot, pode-se afirmar que a compreensão de Silviano Santiago sobre a dinâmica de “assimilação e expressão” durante a formação do intelectual latino-americano – e, por consequência, de seu texto – também sugere que uma tal resposta seja plausível.

Esse entendimento encontra reforço, ainda, na perspectiva teórico-crítica divulgada pelo argentino Jorge Fonet no estudo intitulado *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Publicada em 2007, a pesquisa de Fonet se volta às leituras e ao processo de composição conduzido por Ricardo Piglia, assim como às relações entabuladas entre a obra deste e a tradição literária, especialmente a argentina. Algumas proposições dispostas no volume possuem caráter geral e, por isso, afiguram-se válidas para além dos limites da narrativa pigliana. Em uma delas, Fonet assevera que um autor, ao dialogar com a tradição literária, deve atentar para que seus escritos não desapareçam no rastro de textos que os antecedem e com os quais buscam se comunicar. De acordo com Fonet,

[e]l gesto de vincularse con una tradición no puede entenderse, de ningún modo, como el acto de diluirse en ella. Por el contrario, supone encontrar un

lugar bien definido y original dentro de ese magma. Supone, incluso, que ese lugar sea móvil; cada nuevo texto agrega lecturas inéditas y, por tanto, nuevos autores y temas con los cuales asociarse.¹⁵

A referência ao estudo de Jorge Fonet torna-se aqui pertinente por três razões em especial. A primeira delas, evidenciada pela passagem destacada acima, caracteriza-se pelo reforço à ideia de que o texto se constrói eficazmente pelo empenho de promoção de diálogos instaurados no espaço da tradição literária e a partir do delineamento de um lugar que lhe seja singular naquele espaço. A segunda razão reside em que esse esforço de conciliação ressaltado por Jorge Fonet, estando presente na obra de Adolfo Bioy Casares, confirma-se como garantidor da atenção futura cogitada pelo autor. Por meio da visita à temática da ilha deserta e ao insulamento que lhe é correlato, bem como pela proposição de modulações em face daquela temática, Bioy alcança um de seus “leitores espontâneos do futuro”, identificado por Fonet como ninguém menos que Ricardo Piglia. Este, tendo lido *La invención de Morel*, reverbera, segundo observa Fonet, elementos do romance casareano na composição de seu *La ciudad ausente*, publicado em 1992:

En *La invención de Morel*, novela de la que es deudora en muchos sentidos *La ciudad ausente*, también aparecen una isla, un museo (con una torre cilíndrica), un inventor, un personaje llamado Fuyita, una máquina creada para duplicar o perpetuar personas, alguien que escribe un informe (o un diario, o unas memorias, como lo llama indistintamente), la imagen de un manicomio, un impreciso decursar [sic] del tiempo, confusión entre sueño y realidad.¹⁶

A terceira razão se encontra nas conexões listadas por Fonet entre os enredos de *La invención de Morel* e *La ciudad ausente*. A enumeração daquelas conexões permite que a obra de Bioy seja observada no quadro mais amplo da tradição, onde, desta vez, torna-se unidade visitada pelo texto novo – no caso, o romance de Piglia. Permite, ainda, que o trabalho de Bioy seja examinado prospectivamente, levando-se em consideração os *topoi* que explora e logra estender ao texto escrito por um de seus “leitores futuros”. A relação apontada por Fonet indica um dos modos como a narrativa casareana viria a participar dos

¹⁵ FORNET. *El escritor y la tradición*: Ricardo Piglia y la literatura argentina, p. 207. “O gesto de se vincular a uma tradição não pode ser entendido, de nenhum modo, como o ato de se diluir nela. Pelo contrário, supõe encontrar um lugar bem definido e original dentro desse magma. Supõe, ainda, que esse lugar seja móvel; cada novo texto agrega leituras inéditas e, portanto novos autores e temas com os quais associar-se.” (Tradução nossa)

¹⁶ FORNET. *El escritor y la tradición*: Ricardo Piglia y la literatura argentina, p. 177. “Em *La invención de Morel*, romance do qual é devedor em muitos sentidos *La ciudad ausente*, também aparece uma ilha, um museu (com uma torre cilíndrica), um inventor, um personagem chamado Fuyita, uma máquina criada para duplicar ou perpetuar pessoas, alguém que escreve um informe (ou um diário, ou umas memórias, como as chama indistintamente), a imagem de um manicômio, um impreciso decurso do tempo, confusão entre sonho e realidade.” (Tradução nossa)

movimentos de constituição e configuração da tradição literária, ofertando, ainda que sem esse objetivo, uma resposta à indagação de Bioy sobre a perduração de sua própria obra.

Cabe notar que a narrativa de Adolfo Bioy Casares repercute na de Piglia não pela mera visita a determinados *topoi*. A escolha de um *tópos*, por si mesma, não propiciaria uma repercussão dessa natureza. O fato de a seleção de Bioy se afigurar exitosa e capaz de reverberar em composições futuras parece decorrer da habilidade do autor para perceber os rendimentos literários e as possíveis ressignificações a que podem ser submetidos os *topoi* relacionados à ilha, à viagem para esse local e à experiência humana do insulamento. Vale notar que Bioy não se concentra propriamente em discorrer sobre aventuras, chegadas e partidas ditosas de uma ilha. Explora ao máximo, em verdade, a experiência humana de encerramento e as possibilidades de abertura e recomeço que dessa experiência passam a ser avistadas. Seu enfoque traz à luz, mais uma vez, a atenção àqueles exercícios de vínculo e distinção, de encontro e particularização, de “assimilação e expressão” abordados na relação entre tradição literária e texto casareano. Alguns de seus protagonistas, quer em *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, quer em importante parte dos contos, fecham-se para o espaço à volta e, feito isso, voltam a construir elos a partir dos textos que desenvolvem. Seus recomeços se fundam no ato de criação pela escrita.

O tratamento conferido por Bioy a vivências transcorridas em espaços narrativos insulares é visto sob aquele prisma ofertado por Gilles Deleuze em seu ensaio “Causas e razões das ilhas desertas” e, também, pela perspectiva proposta em “Les possibilités d’une île. L’utopie vers l’hétérotopie” por Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger. Nos dois ensaios, que subsidiaram reflexões dispostas nos capítulos anteriores, a ilha é relacionada essencialmente a dinâmicas de encerramento e abertura, de segregação e posterior criação de diálogos com o entorno. Contudo, uma ressalva merece ser feita. Se aqueles ensaios – notadamente o de Gilles Deleuze – tornaram-se fundamentais a abordagens que proponham relações entre a natureza da ilha e a condição humana, também é procedente lembrar que a associação entre ilhas e experiências de término e recomeço já havia sido explorada, séculos antes, por Thomas More.

Em *A Utopia*, texto de 1516 em que escrita criativa se mescla a uma sistemática crítica social, política, cultural e religiosa sobre a Inglaterra do século XVI, uma extensão de terra é separada do continente mediante grande esforço físico empreendido por seus habitantes. Com sua segregação do território a que se vinculava, a ilha criada, a partir de então conhecida pelo nome de Utopia, resulta em país consideravelmente diverso do que existe em suas proximidades. Pelo estabelecimento de uma distinção significativa, torna-se

possível à ilha apresentada no texto de More ditar novos termos para se relacionar com o que está em seus arredores. Na passagem referente à definição das fronteiras de Utopia, o narrador registra informações fornecidas pelo personagem Rafael Hitlodeu, religioso que lá teria habitado:

A crer no que dizem, e que, aliás, em parte, é confirmado pela configuração do território, nem sempre a Utopia foi uma ilha. Foi o rei Utopos que dela se apoderou e lhe deu o nome (pois até aí se chamava Abraxa), transformando o povo rude e selvagem que a habitava num povo com uma civilização perfeita, que em muitos pontos ultrapassa a de todos os outros povos. Logo que penetrou na então península e, vencedor, se apoderou dela, ordenou que se cavasse e se cortasse um istmo de quinze milhas de comprimento que ligava a península a outras terras. Assim, o mar cercou a terra da Utopia. Empregou nesta tarefa não só os habitantes da ilha, como os seus próprios soldados, a fim de os primeiros não pensarem que impusera tal trabalho como humilhação e insulto. Tão grande era o número de braços que o trabalho se concluiu com extrema e surpreendente brevidade. De tal modo que nos povos vizinhos, que a princípio zombavam e consideravam vã e louca esta empresa, em breve o deboche se transformou em espanto e em receio.¹⁷

Veja-se que, já em *A Utopia*, os acontecimentos de segregação e fechamento são marcados pela característica da transitividade. O país fundado por Utopos se recolhe, reinventa-se para em seguida estabelecer vínculos, sob novas premissas, com outros espaços e povos. Ao discorrer sobre um lugar imaginado, More objetivou tratar de usos, costumes e normatividades éticas e jurídicas que assinalassem possibilidades a princípio melhores que as verificadas no quadro histórico em que escreve. A referência à constituição de uma ilha lhe serve, assim, como instrumental para a exposição de alternativas ao modo de vida sedimentado na Inglaterra de seu tempo. Daquele instrumental, podem-se extrair rendimentos que provavelmente se estendem para além dos objetivos primeiros do texto de More. Dentre aqueles rendimentos, encontra-se a possibilidade de construção de símiles e metáforas que se reportem à ideia de formação das ilhas.

Sustentar que textos são (como) ilhas e que homens são (como) ilhas implica retomar aquela passagem específica do texto de More em que *Utopia* é criada por um ato de rompimento em relação à península. Implica, também, notar que esse ato de rompimento é sucedido de uma nova leitura da paisagem e da consolidação de novas relações entre territórios. O país de Utopos, após o processo de separação física e a fundação de uma nova ordem política, jurídica e socioeconômica, passa a ser tomado por “(...) civilização perfeita, que em muitos pontos ultrapassa a de todos os outros povos”. Do continente, é avistado com o “espanto” e o “receio” do estrangeiro. A obra de Adolfo Bioy Casares, na qual se colhem

¹⁷ MORE. *A Utopia*, pp. 53-4.

aproximações entre texto e ilha e entre homem e ilha, retoma, a seu modo, essa sorte de esforço voltado à constituição do espaço insular. O texto literário casareano não se esgota nas experiências de chegada à ilha, de exploração de seu espaço e de uma partida celebrada pelos ganhos materiais da expedição. Recobra, quer pelo processo de criação de textos, quer pelo destino de personagens, as situações de fechamento e abertura compreendidas na formação de Utopia.

A escolha de uma temática amplamente visitada, associada a uma abordagem que a adensa em virtude da identificação de metáforas, autoriza afirmar, uma vez mais, que a ideia eliotiana de “texto novo” se realiza no âmbito da narrativa casareana. Segundo apontado anteriormente, o texto de Bioy bem pode ser lido pelo viés de aproximações com romances de aventura como *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, e *A ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells. Cabe, porém, a ressalva de que se a narrativa casareana apenas replicasse elementos daqueles romances, desapareceria fatalmente entre as sombras dos monumentos compreendidos na tradição. Adolfo Bioy Casares acolhe ilhas em sua narrativa, mas a partir delas não “escreve como” os autores que já haviam realçado aqueles espaços narrativos.

Em romances e contos, o argentino trata da viagem à ilha e problematiza a experiência da aventura, mas vai além ao se concentrar em aspectos subjacentes à constituição daquele espaço, ao expandi-los e ao transpô-los até mesmo a textos em que ilhas não se fazem presentes no horizonte. Bioy não cria ilhas pelo esforço físico de seus habitantes, como ocorrido no país de Utopos, mas forma outras ilhas pela elaboração de textos e por outras experiências vividas por suas personagens. O autor visita unidades da tradição, colhe características centrais da temática e, de posse desses elementos, propõe algo diverso. Como consequência, reitera-se, parece procedente o entendimento de que sua obra pode ser lida como um perfazimento da ideia de “texto novo” sustentada por T. S. Eliot. Afigura-se procedente, além disso, a óptica de que o texto novo casareano, uma vez reconhecido e tornado unidade de vulto da tradição literária, ganha fôlego bastante para se projetar sobre futuros textos novos, como verificado por Jorge Fernet no que toca ao trabalho de Ricardo Piglia.

Bioy insere ilhas, especificamente, nos espaços narrativos de *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, os romances gêmeos de 1940 e 1945, e dos contos “El lado de la sombra” (*El lado de la sombra*, 1962) e “De la forma del mundo” (*El héroe de las mujeres*, 1978). O fato de a ilha enquanto elemento espacial se fazer presente em apenas quatro de seus textos, mas de o insulamento persistir, ressignificado, em outras narrativas, sugere que a

temática se encontra distante de um ponto de exaustão. Seja como espaço narrativo, seja como metáfora, a ilha se mostra continuamente pródiga em possibilidades de abordagem, e é significativo que não apenas textos literários como os de Adolfo Bioy Casares apontem nessa direção. Algumas textualidades elaboradas no âmbito da geografia também o fazem. É o que observa Umberto Eco em *História das terras e lugares lendários*, publicado em 2013. Após discorrer sobre espaços insulares como as Ilhas Afortunadas, Atlântida e as ilhas da Utopia, o escritor italiano pontua que, mesmo nos dias atuais, em que a técnica torna viável referenciar cada canto da Terra, a delimitação de ilhas continua a dar ensejo à formulação de esclarecimentos e a novas elaborações cartográficas. Eco lembra que,

Como dizia Plínio (II, 96), certas ilhas flutuam sempre.

Por outro lado, algumas ilhas-fantasma ainda continuaram a surgir também em nosso século e até nos atlas mais qualificados – naturalmente, sempre perto da Terra Austral. É de 2012 a revelação, por parte de pesquisadores da Universidade de Sydney, de que Sandy Island, ilha do Pacífico sul, situada por vários mapas entre a Nova Caledônia e a Austrália, não existe de fato, e que qualquer verificação na área teria mostrado que não só não existe, como também não poderia ter sido coberta pelas águas, dado que o mar ao redor tem profundidade constante de 1.400 metros. Mas casos análogos já tinham acontecido com várias pretensas ilhas, como Maria-Theresa e Ernest-Legouvé (situadas, entre meados do século XIX e início do XX, entre Tuamotu e a Polinésia francesa), Jupiter Reef, Wachusett, Rangitiki, cuja existência ninguém conseguiu provar, mas que alguns mapas ainda registram (Wachusett Reef, por exemplo, ainda constava da edição 2005 do *National Geographic Atlas of the World*).

E assim, coisa que Plínio não poderia prever, também os mapas flutuam sempre.¹⁸

É oportuno observar, embora de passagem, que Umberto Eco ressalta a maleabilidade das representações cartográficas, especialmente daquelas relacionadas a ilhas, e que, em 1994, anos antes da publicação de *História das terras e lugares lendários*, tenha sublinhado, em âmbito literário, uma maleabilidade não menos expressiva. No romance *A ilha do dia anterior*, o autor apresenta uma trama organizada em função do ímpeto de estudiosos, autoridades religiosas, estadistas e navegantes do século XVII de alcançar uma porção de terra onde seria factível calcular as longitudes do globo. Como consequência, seria possível conquistar e melhor conhecer os territórios dominados, assim como atravessar os mares com maior segurança. A ilha, supostamente situada na longitude 180°, é avistada na paisagem pelo protagonista Roberto Pozzo de San Patrizio, que jamais a alcança.

A temática relativa à ilha é dilatada no romance de Eco e ultrapassa a corrida pela conquista daquela porção de terra por tantos cobiçada. Na narrativa, a ideia da ilha serve à construção de metáforas e é relacionada a duas imagens, quais sejam, a de navio e a de mãe.

¹⁸ ECO. *História das terras e lugares lendários*, p. 338.

No primeiro caso, iluminam-se circunstâncias referentes a um naufrágio. O protagonista, tendo sobrevivido à derrocada do *Amarillis*, a embarcação onde viajava, agarra-se a uma tábua que o leva não a terra firme, mas a outra embarcação. Impossibilitado de estar mais próximo da ilha pelos acidentes de relevo sob as águas, o navio *Daphne*, ancorado, torna-se ponto de chegada do nobre San Patrizio: “E orgulho-me, todavia, de minha humilhação, e por estar condenado a tal privilégio, quase desfruto uma salvação odiosa: acredito ser na memória humana o único exemplar de nossa espécie a ter naufragado num navio deserto.”¹⁹ No segundo caso, elabora-se a metáfora de que a ilha é mãe e que, sendo lugar propício ao recomeço, ofereceria oportunidades de compreensão do mundo mediante novos fundamentos:

Se a ilha habitava o passado, aquele era o lugar que ele devia alcançar a todo custo. Naquele tempo, fora dos eixos, ele não devia encontrar, mas reinventar a condição de primeiro homem. Não moradia de uma fonte da eterna juventude, mas fonte em si mesma, a Ilha podia ser o lugar onde toda criatura humana, esquecendo o próprio saber desmedrado, encontraria, como um menino abandonado na floresta, uma nova linguagem capaz de nascer de um novo contato com as coisas. E com isso nasceria uma única, verdadeira e nova ciência: da experiência direta com a natureza, sem que nenhuma filosofia a adulterasse (como se a Ilha não fosse pai, que transmite ao filho as palavras da lei, mas sim mãe, que o ensina a balbuciar os primeiros nomes).²⁰

A narrativa de Umberto Eco se vale da ilha enquanto espaço geográfico que convida personagens a determinarem a movimentação ou a se movimentarem em função do ganho de poder político, da aquisição de conhecimento científico ou da elucidação de valorações postas pelo viés religioso. À ilha da longitude 180° somam-se ilhas metafóricas, que corroboram os pares encerramento-abertura e término-recomeço encontrados quer na obra de Thomas More, quer nos ensaios de Gilles Deleuze e de Doyon-Gosselin e Bélanger. Na aproximação entre ilha e “navio deserto”, transportam-se a este os sentidos de término, clausura e incomunicabilidade, ao passo que na associação entre ilha e mãe retomam-se as facetas da abertura e do recomeço. Em detrimento da autoridade paterna, a que são associadas a cristalização de usos da linguagem e a sedimentação de um modo de organizar os saberes, entrevê-se a possibilidade de “balbuciar”, com o aval materno, novos princípios e bases de relação com o que está à volta.

Como Eco, Bioy explora as potencialidades da temática concernente à ilha e, além de situar esse espaço em sua obra, desenvolve-a pela proposição de metáforas. Se Umberto Eco trabalha certas passagens de *A ilha do dia anterior* a partir de relações entre ilha e navio ancorado e entre ilha e mãe, Adolfo Bioy Casares aproxima a ilha de certos

¹⁹ ECO. *A ilha do dia anterior*, p. 9.

²⁰ ECO. *A ilha do dia anterior*, p. 308.

traços passíveis de ocorrência nas relações humanas. Em sua obra, verifica-se a utilização da perspectiva de que o homem é ilha, continuamente posto à prova por suas próprias fronteiras, por seus limites de comunicação com outras porções de terra, e ao mesmo tempo inventor de modos de refazer contato com aquelas territorialidades.

A linha de raciocínio utilizada na metáfora de que o homem é ilha procura se sustentar, em importante medida, na identificação de similaridades entre os termos ali utilizados. Nesse sentido, a aproximação entre homem e ilha se torna eficaz se, da imagem desta, logra-se estabelecer conexões com a experiência de precariedade nas relações de comunicação e com o sentimento de solidão, desejado ou determinado por circunstâncias alheias à vontade de quem o carrega. É cabível observar, por outro lado, que a construção de nuances daquela metáfora pode se realizar pela identificação de disjunções entre os termos utilizados. De fato, a imagem da ilha é satisfatória quando utilizada para atribuir significações a alguns momentos da experiência humana, mas esses momentos se intercalam a inclinações e interesses voltados ao estabelecimento de trocas sociais.

Levam-se em conta, por isso, os apontamentos de Nicolas Poloni e Zilá Bernd a respeito do verbete “metáfora”, disposto em 2010 no *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Verifica-se, a partir desse texto, que tanto a identificação de similaridades quanto de discrepâncias entre termos é enriquecedora daquela figura de linguagem. Poloni e Bernd aludem a raciocínios como o de I. A. Richards para realçar, de início, a exigência de semelhanças entre os termos empregados em uma metáfora: “I. A. Richards (1893 – 1979) nomeou esses dois termos como *tenor* e *vehicle*, sendo que o primeiro representa a ideia e o segundo a imagem utilizada para a analogia. Após, deve-se estabelecer a semelhança entre os dois termos.”²¹ Os autores do verbete questionam se a premissa de semelhança entre ideia e imagem cobriria o horizonte de uso da metáfora. Ao acolherem uma resposta negativa àquela indagação, passam a tratar da possibilidade de que o resultado estético da metáfora tenha maior alcance pelo realce das distâncias entre os termos empregados: “(...) ao se pensar no uso retórico da metáfora como uma figura de simples ornamentação do texto e, caso se estabeleça um nível para os tipos de metáfora utilizados, poder-se-ia dizer que quanto mais absurdos fossem os termos comparados e postos em semelhança, mais bela seria a metáfora.”²²

É de se notar, sem dificuldade, que a convergência entre a ideia de homem e a imagem da ilha não abarca uma associação de termos que se possa tomar por “absurda”. A

²¹ POLONI; BERND. Metáfora, p. 271.

²² POLONI; BERND. Metáfora, p. 271.

metáfora em questão é, em verdade, visitada com frequência por veicular ao receptor do enunciado, de modo satisfatório, mensagens relativas a situações de solidão ou segregação. A despeito de seu uso recorrente, parece preservar boa fatura estética por sua capacidade de dividir espaço com uma afirmação que se lhe afigura oposta e, ao mesmo tempo, igualmente válida: a de que a natureza humana é gregária. Utilizar a metáfora de que o homem é ilha demanda, desse modo, reconhecer que não o é apenas, tampouco o é sempre. O termo homem-ilha aqui empregado leva em conta, por isso, a natureza suplementar da metáfora de que se origina, assim como a abrangência da experiência humana acarretada por oscilações contínuas entre eventos de separação e reencontro.

A reflexão sobre os homens-ilha constantes da narrativa de Adolfo Bioy Casares se funda, assim, naquele traço de complementaridade que assegura validade e rendimentos a uma metáfora visitada nos domínios da literatura e fora destes. Os textos casareanos que se podem relacionar àquela metáfora não se limitam à apresentação de situações de solidão ou incomunicabilidade. Vão além ao conferirem destaque ao instrumento utilizado pelos denominados homens-ilha em face das circunstâncias de encerramento e abertura, ocaso e recomeço com que são confrontados. Aquele instrumento consiste na linguagem, oral, imagética ou escrita, posta em uso para atestar a separação, mas também para criar, refundar ou reinventar vínculos. É oportuno observar que romances e contos de Bioy ofertam importantes indicadores de que o emprego da linguagem, se restrito às meras finalidades de assimilação e reprodução do que já foi dito, atuado ou escrito, impossibilita a instauração de aberturas e recomeços. Assim é que os processos circunscritos aos objetivos de assimilação e reprodução costumam, na narrativa casareana, ser associados à morte. Exemplos disso podem ser colhidos de *La invención de Morel*, *Plan de evasión* e de contos como “El Nómeno” (*Historias desafortadas*, 1986).

Em *La invención de Morel*, a situação de escrita do “náufrago voluntário” pode ser confrontada com o primeiro processo de gravação de imagens, coordenado por Morel. A escrita no caso em exame não apenas potencializa a fundação de vínculos entre o texto do protagonista-escritor e a tradição literária como possibilita a criação de sentidos para as experiências vividas por aquele personagem após sua chegada à ilha. Em contrapartida a esse esforço de criação pela escrita, tem-se a captação de imagens e a expectativa de cristalização de um conteúdo projetado indefinidamente. Note-se que o cientista grava uma série de imagens com o propósito de imobilizar o significado destas, mesmo que a experiência custe sua vida e a vida de outros. Após o ato de invenção da máquina, seu objetivo passa a residir em uma pretensa perpetuação da realidade, na qual estaria abrigada em segurança a “fantasia

sentimental”²³ assentada em seu amor por Faustine. Dessa maneira, o ato primeiro de criação da máquina e de fomento à linguagem imagética é sufocado pela intenção de capturar um conteúdo e investi-lo de um caráter de irrevogabilidade e totalidade. Um tal caráter é posteriormente contestado, como se depreende do enredo, pela iniciativa de edição de imagens conduzida pelo “náufrago voluntário”.

Em *Plan de evasión*, o ato de criação de significações, proposto pelas cartas de Enrique Nevers e continuamente modulado pelo texto de seu tio Antoine, é posto em contraste com o experimento do governador das ilhas guianenses. Neste, Castel busca estabelecer e reproduzir, sem quaisquer margens à variação, aquilo que compreende ser uma realização do sonho humano de habitar ilhas desertas. De acordo com o cientista, os prisioneiros poderiam habitar celas que os remetessem a espaços desejados pela imaginação humana: “Pueden ser una isla. La fábula de Robinson es una de las primeras costumbres de la ilusión humana y ya *Los trabajos y los días* recogieron la tradición de las Islas Felices: tan antiguas son en el sueño de los hombres.”²⁴ Seu procedimento, porém, submete prisioneiros a sucessivas observações de um conjunto de cores pintadas em cômodos fechados, e a fatigante exposição a um conteúdo inalterado os enreda em processos de loucura e morte.

Em “El Nómeno”, a máquina e sua finalidade de fiel reprodução tornam a ser objetos de abordagem. O conto tem início com a ida de um grupo de amigos ao Parque Japonês, na Buenos Aires de 1919, para conhecerem “un cinematógrafo unipersonal”²⁵ ali instalado temporariamente. O aparelho teria sido concebido para revelar, aos olhos de quem o consultasse, a verdade completa de sua vida. Amenábar, um dos membros do grupo, aceita ser interpelado pelas informações projetadas pelo númeno e, dias depois, põe fim à vida. Segundo lembrado por um de seus amigos, “–Amenábar era el único de nosotros que no se permitía incoherencias.”²⁶ Ao se deparar com a totalidade das informações sobre si mesmo, sem que a partir disso lhe fosse possível cogitar correções, emendas, gretas ou ângulos alternativos de apreciação, Amenábar tem cerceadas as possibilidades de alterar ou recriar sua própria trama. Não vislumbrando a possibilidade de reparar ou extrapolar o quadro projetado pela máquina, resta-lhe apenas a opção pela morte.

²³ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 101. Cf. BIOY CASARES. A invenção de Morel. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 58.

²⁴ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 207, grifo original. “Podem ser uma ilha. A fábula de Robinson é um dos primeiros costumes da ilusão humana e já *Os trabalhos e os dias* recolheu a tradição das Ilhas Felizes: tão antigas elas são no sonho dos homens.” Cf. BIOY CASARES. Plano de fuga. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 179.

²⁵ BIOY CASARES. El Nómeno. *Historias desafortadas*, p. 77. “cinematógrafo unipessoal”. (Tradução nossa)

²⁶ BIOY CASARES. El Nómeno. *Historias desafortadas*, p. 95. “– Amenábar era o único de nós que não se permitia incoerências.” (Tradução nossa)

A perspectiva adotada por Bioy sobre as relações entre homem e máquina não deprecia a existência ou o uso desta. Indaga, antes, sobre as limitações decorrentes de processos de repetição que cerceiam a faculdade de pensar diversamente daquilo que já foi registrado e reproduzido. O elogio dirigido em sua narrativa às possibilidades de criação no âmbito da linguagem, sobretudo da linguagem escrita, pode ser examinado à luz de certa assertiva feita pelo artista contemporâneo Edmond Couchot, citada por Arlindo Machado em 1993 no livro *Máquina e imaginário*. Segundo Couchot, o homem, animal nu, é “(...) desprovido de qualquer outra prótese instrumental que não seja a sua linguagem, a única que fundaria sua humanidade”.²⁷ Ao enfatizar a faceta recriadora e refundadora da linguagem, único aparato que não faltaria ao homem mesmo na mais adversa das condições, Adolfo Bioy Casares reafirma, em âmbito literário, a pertinência de que se proceda de modo distinto da mera assimilação e repetição. O autor reforça, com isso, ter deixado para trás aquele ímpeto inicial, ingênuo e pouco sustentável de “escrever como” já o haviam feito outros escritores.

3.2 Los usos de Bioy: as “leituras estratégicas” e os ingleses

Dada a fragilidade de um percurso criativo restrito a experiências de assimilação e repetição, cumpre ao autor mirar a tradição literária, selecionar aspectos formais e materiais a que procurará dar repercussão em seu texto e combinar particularidades de seu trabalho ao tratamento daqueles aspectos. O reconhecimento das experiências de leitura e das atividades de meditação e deliberação do autor permite que se leve em conta a importância de sua agência no estabelecimento de relações entre tradição e texto novo. Considerando-se que o termo “texto novo” torna aqui a ser utilizado segundo a acepção eliotiana, e que a perspectiva de T. S. Eliot apresentada no ensaio “Tradition and the Individual Talent” perpassa reflexões desenvolvidas ao longo deste estudo, cabe lembrar de que modo a figura do autor é tratada naquele ensaio.

Segundo Eliot, a composição literária alcança um resultado tanto melhor quanto maior for a “maturidade”²⁸ do autor para efetuar as já referidas combinações de “sentimentos, frases e imagens” e quanto menores forem os vestígios de sua subjetividade no texto. Retomada a metáfora da reação química empregada pelo anglo-americano, tem-se que o autor corresponde ao filamento de platina que, operando como catalisador da combinação de

²⁷ COUCHOT *apud* MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 9.

²⁸ ELIOT. *Tradition and the Individual Talent*, p. 53.

oxigênio e dióxido de enxofre, apresenta-se inalterado ao final do processo. O ácido sulfuroso – produto da reação e elemento equiparado ao texto novo – não apresentaria, dessa maneira, traços do filamento de platina que dinamizou a combinação de substâncias. A perspectiva eliotiana é reforçada, ainda, pela metáfora que transfere ao autor a ideia de receptáculo, isto é, de meio onde se dá a confluência de elementos necessários à experiência artística: “The poet’s mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.”²⁹

Em “Tradition and the Individual Talent”, a figura do autor do texto novo é tomada por instância provida de um senso histórico que lhe permite avaliar a um só tempo a “pretericidade” do passado – “the pastness of the past” – e a presença daquele mesmo passado nas linhas de seu texto.³⁰ Este autor, maduro e portador daquele senso histórico, logra herdar a tradição literária se, dentre outros esforços, sacrifica marcas de sua personalidade³¹ porventura manifestadas no texto. Situada no epicentro do modernismo inglês e do *New Criticism*, a compreensão de T. S. Eliot sobre o distanciamento entre o sujeito autor e o texto que escreve se afigura essencial aos estudos críticos e aos estudos sobre o quadro de tendências críticas instauradas no século passado. Ao fomentar a leitura intrínseca do texto literário, a tese sustentada por Eliot propiciou – como também o fizeram, de maneiras distintas, outras escolas consolidadas na primeira metade do século XX – que a

²⁹ ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 55. “A mente do poeta é de fato um receptáculo para capturar e armazenar inumeráveis sentimentos, frases, imagens, que lá permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas.” (Tradução nossa)

³⁰ Em consulta à versão de “Tradition and the Individual Talent” traduzida para o português, verifica-se a opção de Ivan Junqueira por utilizar “caducidade” em correspondência a “pastness”. A palavra caducidade, de acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, consiste em “1 qualidade, estado ou condição de caduco; decrepitude, decadência (de pessoa ou coisa); caduquez 2 idade muito avançada; velhice 2.1 perda parcial da memória ou da lucidez, esp. devido a senilidade 3 JUR estado ou qualidade do que caducou, do que se tornou ineficaz ou sem validade; prescrição (de uma ação), decadência (de um direito), ou a circunstância em que isso se dá”. (grifos originais) A escolha da palavra caducidade parece inadequada em face do texto original se considerado que, sob a óptica de Eliot, o passado jamais entra em estado de decrepitude, ineficácia ou invalidade. Como pontua o autor do ensaio, admite-se a modificação no uso de elementos do passado, mas nunca o abandono completo daqueles elementos: “He [o autor] must be aware that the mind of Europe – and the mind of his own country – (...) is a mind which changes, and (...) this change is a development which abandons nothing *en route*, which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen.” Traduz-se: “Ele [o autor] deve estar consciente de que a mente da Europa – e a mente de seu próprio país – é uma mente que muda, e essa mudança é um desenvolvimento que nada abandona *en route*, que não tira de uso nem Shakespeare nem Homero ou os desenhos rupestres do artista magdaleniano.” Como tradução de “pastness”, dá-se preferência ao neologismo “pretericidade” empregado por André Tessaro Pelinser em reflexão sobre o ensaio de T. S. Eliot. Quanto às referências feitas nesta nota, cf. ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 49; ELIOT. Tradição e talento individual, p. 39; HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 357; PELINSER. “Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamentos e ressignificações”, p. 263.

³¹ ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 53.

análise do texto se liberasse de orientações provenientes da autoridade de seu autor e de interpretações adstritas à biografia deste.

Preservando-se os ganhos auferidos por pontos de vista como o de T. S. Eliot e por balizas de leitura como as advogadas pelo *New Criticism*, é lícito tornar a visitar o lugar ocupado pelo autor e, também, maneiras por meio das quais se dá sua participação na proposição de enlaces entre seu texto e a tradição literária. Uma das formas de proposição daqueles enlaces consiste na indicação de convergências entre leituras feitas pelo autor e projetos literários que desenvolve. Considerando-se essa sorte de enlace, vale recorrer a passagem de *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, de Jorge Fonet, em que este cita o conceito de “leitura estratégica” proposto por Piglia. A leitura estratégica, engendrada pelo autor, residiria na “(...) creación de un espacio de lectura para sus propios textos”³².

É imperativo acessar a fonte consultada por Jorge Fonet para compreender o termo “leitura estratégica”. Trata-se de entrevista concedida por Ricardo Piglia a Sergio Pastormelo, divulgada em 1997 no terceiro número do periódico *Variaciones Borges*, da Universidade de Pittsburgh. Apresentada sob o título “Los usos de Borges”, a entrevista destaca que Jorge Luis Borges, na escrita de ensaios, aponta ângulos a partir dos quais espera que sua obra seja lida. Nos dizeres de Piglia,

Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo él escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los que va a escribir o ha escrito. Un ejemplo es el modo en que Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que fueron best-sellers en su época y que son considerados escritores marginales de la gran tradición de la literatura europea como Conrad, Stevenson, cierto Henry James, Wells, en contra de la tradición de Dostoyevski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central en la discusión sobre la novela y sobre la narración en la literatura contemporánea. ¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial, de Conrad o de Stevenson? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoyevski.³³

³² PIGLIA *apud* FORNET. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, p. 11. “(...) criação de um espaço de leitura para seus próprios textos.” (Tradução nossa)

³³ PIGLIA. *Los usos de Borges*, p. 19. “Parece-me que se pode fazer um percurso pela obra ensaística de Borges para ver como ele escreve sobre outros textos para tornar possível uma melhor leitura dos que vai escrever ou escreveu. Um exemplo é o modo como Borges se conecta com uma tradição menor do romance europeu, defende certos escritores que foram *best-sellers* em sua época e que são considerados escritores marginais da grande tradição da literatura europeia como Conrad, Stevenson, certo Henry James, Wells, contra a tradição de Dostoiévski, Thomas Mann, Proust, que é a vertente central na discussão sobre o romance e sobre a narração na literatura contemporânea. Por que Borges se dedica de uma maneira tão sistemática a valorar os textos do gênero policial, de Conrad ou de Stevenson? Porque quer ser lido a partir desse lugar, e não a partir de Dostoiévski.” (Tradução nossa; grifo nosso)

De acordo com Ricardo Piglia, um autor constrói “leituras estratégicas” à medida que consegue apontar à crítica literária, como ao leitor em sentido amplo, relações de pertinência entre seus escritos e suas trajetórias de leitura. Ao anunciar suas leituras e sobre elas discorrer, o autor sugere associações entre seus próprios textos e textos de outros autores; com isso, advoga por âmbitos de leitura em que seus textos parecem funcionar³⁴ melhor. Em referência a Borges, Ricardo Piglia realça que aquele defendeu sistematicamente seus espaços de leitura, sem o receio de que seus posicionamentos fossem mal recebidos. A construção borgiana de “leituras estratégicas” abrangeu a tese de que “(...) la novela policial era más importante que la novela de Marcel Proust. Pero no importa si tenía razón o no. No importa si era injusto con Marcel Proust. ¿Qué importa eso? Lo que importa es la dirección en que estaba leyendo, en función de qué estaba leyendo.”³⁵

Além de terem consolidado um espaço para a apreciação de sua obra, as “leituras estratégicas” empreendidas por Jorge Luis Borges são emblemáticas, de acordo com o entendimento de Piglia, por terem produzido desdobramentos relativos à apreciação de textos de outros autores. “Y es uno de los acontecimientos más notables de la historia de la crítica el modo en que Borges consiguió imponer esa lectura. El hecho de que hoy todos hablen de Conrad y de Stevenson es algo que nos parece natural, pero lo natural era hablar de Thomas Mann.”³⁶ O exemplo das “leituras estratégicas” de Borges, posto à luz pela reflexão de Ricardo Piglia, indica ser procedente a perspectiva de que não apenas o advento do texto novo opera alterações na disposição dos monumentos constitutivos da tradição literária. Outros fatores e agentes, com maior ou menor impacto, participam da feitura de modificações naquele quadro.

Cumprir pontuar que as referências feitas por Ricardo Piglia às “leituras estratégicas” de Jorge Luis Borges não buscam reconhecer na instância autoral uma autoridade imanente, capaz de condicionar um viés de leitura a sua obra ou de imprimir marcas de subjetividade em seus textos. Interessa ao entrevistado refletir sobre a participação do autor – não mais legítima que as participações de outros agentes – na construção de análises críticas que digam respeito a seus textos e a textos alheios e que, eventualmente, repercutam na maneira como se avaliam unidades pertencentes à tradição literária. Tendo em

³⁴ PIGLIA. Los usos de Borges, p. 19.

³⁵ PIGLIA. Los usos de Borges, pp. 20-1. “(...) que o romance policial era mais importante que o romance de Marcel Proust. Mas não importa se tinha razão ou não. Não importa se era injusto com Marcel Proust. O que isso importa? O que importa é a direção na qual estava lendo, em função de quê estava lendo.” (Tradução nossa)

³⁶ PIGLIA. Los usos de Borges, p. 20. “E é um dos acontecimentos mais notáveis da história da crítica o modo como Borges conseguiu impor essa leitura. O fato de hoje todos falarem de Conrad e de Stevenson é algo que nos parece natural, mas o natural era falar de Thomas Mann.” (Tradução nossa)

vista o fato de que Piglia, na entrevista referida, concentra sua análise nos trânsitos orquestrados por Borges nos domínios da crítica, compreende-se que sua perspectiva não se opõe àquela sustentada por T. S. Eliot em “Tradition and the Individual Talent”. Em verdade, Eliot e Piglia apenas se debruçam sobre questões distintas no que toca à autoria: o primeiro se concentra em esforços e funções desempenhas pelo autor no estágio de criação do texto, ao passo que o segundo aborda movimentos empreendidos pelo escritor-crítico.

Mantendo-se, desse modo, o cuidado na referência a teses que não se chocam e que podem até mesmo ser tomadas por suplementares, cabe visitar mais aspectos concernentes à relação entre a obra de Adolfo Bioy Casares e a tradição literária. A problematização do ato de “escrever como”, posta pelo autor em suas *Memorias*, refere-se de maneira expressa à escrita em colaboração com Jorge Luis Borges e ao projeto de composição de contos policiais à semelhança de textos publicados por autores ingleses até a década de 1950.³⁷ Não obstante a especificidade da alusão feita por Bioy, a impossibilidade de “escrever como” é aqui tomada por questão mais ampla, que atravessa a narrativa casareana e acaba por se tornar fundamental, conforme observado em romances e contos abordados no capítulo anterior e em textos examinados adiante, à configuração do insulamento. Antes de passar à apreciação de outros contos de Adolfo Bioy Casares, é pertinente analisar o modo como o autor, em um de seus ensaios, reporta-se à tradição literária e sugere um espaço de leitura para seus textos.

Em “Ensayistas ingleses”, publicado no volume *La otra aventura*, de 1968³⁸, Bioy delineia parte de suas “leituras estratégicas”. Ao início do texto, o autor trata brevemente da plasticidade do conceito de ensaio. Em seguida, sustenta que a plasticidade identificada naquele conceito é capaz de alterar o conjunto de textos pertencentes ao gênero ensaístico, bem como associar a escrita de determinado ensaísta a textos de precursores até então não aventados. Aludindo a Michel de Montaigne, exemplo maior no âmbito do ensaio, Adolfo Bioy Casares pondera:

En el segundo piso de su decaído castillo, hacia marzo de 1571, Miguel de Montaigne inventó el ensayo. “La palabra es nueva, pero la cosa es vieja”, pocos años después anota, sin embargo, Bacon (*Letters and Live, IV*) y agrega: “Las Epístolas de Séneca a Lucilo son ensayos, vale decir, meditaciones dispersas, aunque en forma de epístolas”. Con este criterio, cabría incluir en el catálogo de los precursores a Jenofonte, a Aristóteles, a Valerio Máximo, a Cicerón, a Plutarco, a Aulo Gelio, a Macrobio: todos

³⁷ BIOY CASARES. *Memorias*, p. 112.

³⁸ Cf. MARTINO. Notas aos textos, p. 671. O ensaio foi publicado originalmente sob o título de “Estudio preliminar” e disposto em 1948 no volume *Ensayistas ingleses*, da coleção “Clásicos Jackson”. Cf. BIOY CASARES. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*, p. 746.

ellos escribieron ensayos, de acuerdo con la calificación de “meditaciones dispersas” o de “composiciones irregulares, no trabajadas” que prefiere Johnson. Pero desde la primavera de 1571, la “nota personal”, la sombra del autor mezclándose con el tema, caracteriza para siempre el género.³⁹

Embora introduza questões complexas, como o são aquelas relativas à definição de um gênero e ao esquecimento ou criação de precursores conforme as alterações sofridas por aquela definição, Bioy não dá seguimento a uma reflexão que delas trate especificamente. Logo após a ponderação inicial, passa a discorrer sobre aspectos gerais, de ordem biográfica e literária, relativos a autores ingleses como Francis Bacon, John Dryden, Jonathan Swift, Richard Steele, Joseph Addison, Samuel Johnson, Samuel Taylor Coleridge, Matthew Arnold, Robert Louis Stevenson e Oscar Wilde. Em face dessa estruturação de “Ensayistas ingleses”, cumpre ter em mente que cada uma de suas partes é ali disposta com um propósito. Nesse sentido, o abandono do disposto ao início do ensaio é apenas aparente. Entre considerações sobre um e outro autor, Bioy permite sejam divisados aspectos que também se fazem presentes em sua obra e, com isso, parece assinalar para o trabalho de autores a quem atribui a condição de precursores. A admissibilidade de aproximações entre seu trabalho e o de alguns autores ingleses consiste, via de consequência, em parcela das “leituras estratégicas” edificadas pelo argentino.

Exemplo disso é encontrado nas passagens do ensaio dedicadas a John Dryden (1631-1700). Em referência a ensaístas ingleses posteriores a Francis Bacon (1561-1626), Bioy resalta a preocupação do poeta-crítico⁴⁰ Dryden no que toca à longevidade de sua obra e, ao citá-lo, observa: “En un admirable Prefacio, [Dryden] comenta: ‘Otro Poeta, en otros Tiempos, se tomará tal vez la misma Libertad con mis Escritos, si viven bastante para merecer Corrección’. Es una esperanza lúcida, modesta, ambiciosa.”⁴¹ A seleção de uma assertiva de Dryden, dentre os tantos enunciados formulados pelo inglês em ensaios, poemas e textos de dramaturgia, é significativa pelo fato de ir ao encontro de questões dispostas por

³⁹ BIOY CASARES. *Ensayistas ingleses*, p. 29. “No segundo andar de seu decaído castelo, por volta de março de 1571, Michel de Montaigne inventou o ensaio. ‘A palavra é nova, mas a coisa é velha’, poucos anos depois anota, contudo, Bacon (*Letters and Live, IV*), e agrega: ‘As Cartas de Sêneca a Lucílio são ensaios, isto é, meditações dispersas, embora em forma de epístolas’. Com esse critério, caberia incluir no catálogo dos precursores Xenofonte, Aristóteles, Valério Máximo, Cícero, Plutarco, Aulo Gélío, Macróbio: todos eles escreveram ensaios, de acordo com a qualificação de ‘meditações dispersas’ ou de ‘composições irregulares, não trabalhadas’, que prefere Johnson. Mas desde a primavera de 1571, a ‘nota pessoal’, a sombra do autor se misturando ao tema, caracteriza para sempre o gênero.” (Tradução nossa)

⁴⁰ CEVASCO; SIQUEIRA. *Rumos da literatura inglesa*, p. 39. Ao se adotar o termo “poeta-crítico”, leva-se em consideração o fato de que, como observam Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira, “Dryden foi também crítico literário, inaugurando na Inglaterra a tradição do poeta que é também grande crítico.”

⁴¹ BIOY CASARES. *Ensayistas ingleses*, p. 32, nota n. 1. “Em um admirável Prefácio, [Dryden] comenta: ‘Otro Poeta, en otros Tiempos, tomará talvez a mesma Libertad com meus Escritos, se viverem o bastante para merecer Corrección’. É uma esperança lúcida, modesta, ambiciosa.” (Tradução nossa)

Bioy em *Guirnalda con amores*, questões estas realçadas na seção anterior. Convém lembrar novamente, de toda sorte, que no prólogo ao volume publicado em 1959, assim como no apólogo intitulado “Estilos”, dão-se a conhecer expectativas similares àquela manifestada por Dryden no que toca às atenções de um leitor futuro. Em ambos os trechos, Bioy se reporta expressamente apenas a recomendações propostas por Samuel Johnson acerca da sobrevivência de um texto em futuros círculos de leitura. Se Johnson – também referido em “Ensayistas ingleses” – acena com respostas à indagação de Bioy, Dryden compartilha de inquietação similar à manifestada pelo argentino em *Guirnalda con amores*.

Observa-se, nesse caso, que a identificação de “leituras estratégicas” na obra casareana pode se dar mediante a identificação de três movimentos. No primeiro deles, Adolfo Bioy Casares cita, no ensaio de 1948, certa assertiva registrada por John Dryden. Em um segundo movimento, a afirmação de Dryden se projeta em indagações dispostas por Bioy em 1959, quando da publicação de *Guirnalda con amores*. Em movimento posterior, percebe-se que as expectativas coincidentes, nutridas por Dryden e Bioy, são revisitadas em alguns dos textos ficcionais deste, publicados antes e após a divulgação de *Guirnalda con amores*. Com efeito, em romances e contos casareanos encontram-se personagens que, implicados no ato de escrita, manifestam o anseio de que seus textos alcancem um leitor futuro. O primeiro exemplo consta do desfecho de *La invención de Morel*, em que o “náufrago voluntário” espera que seu relato chegue a um leitor capaz de ajudá-lo a se juntar a Faustine: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenlos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.”⁴²

O segundo exemplo é encontrado ao final do conto “De los reyes futuros” (*La trama celeste*, 1948). Após entrar em uma quinta na província de Saint-Rémy durante a Segunda Guerra Mundial, o narrador-protagonista é subjugado pelos que ali vivem, anestesiado e sabe que logo será submetido a um experimento científico. Sua última deliberação, posta em prática por algo que denomina uma “vontade superior”, consiste em escrever esclarecimentos destinados a um leitor incerto. Sobre o ato de escrita, o narrador-protagonista pontua:

Estuve un rato echado, perplejo, ocupado en ordenar la respiración, en resignarme, en fortalecer el alma. Recordé que tenía en el bolsillo el lápiz

⁴² BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 155. “Ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.” Cf. BIOY CASARES. *A invenção de Morel. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 85.

que me había regalado Luisa y mi libreta de apuntes. 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. Ha empezado nuevamente el bombardeo. Me faltan fuerzas... De pronto me he sentido muy solo.⁴³

O terceiro exemplo é verificado, a seu turno, no conto “El ídolo” (*La trama celeste*, 1948), objeto de exame no capítulo anterior. Ao início da narrativa, o narrador-protagonista se vê na iminência da morte e encontra na escrita seu último ato. Quando começa a redigir sua história, confessa esperar que um eventual leitor, ainda que de um círculo bastante restrito, dê atenção a suas páginas:

Con envidia recuerdo que algún famoso novelista, en horas de insomnio, bebía té y escribía dos o tres capítulos de un libro en preparación. 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. Un comienzo parece tan bueno como otro; propongamos éste.⁴⁴

No quarto exemplo, extraído do conto “La obra” (*El lado de la sombra*, 1962), a expectativa de que o texto encontre um leitor no porvir é construída de maneira diversa da apresentada em *La invención de Morel*, em “De los reyes futuros” e em “El ídolo”. Nesses casos, os personagens se mostram cientes de sua finitude, mas esperam que o texto se prolongue no tempo. Em “La obra”, por outra parte, opera-se uma inversão quanto às perspectivas de sobrevivência do autor e do texto. O narrador-personagem, caracterizado como romancista despreparado e vaidoso, utiliza a escrita criativa como instrumento para adornar sua personalidade. Mais que a posteridade de sua obra, interessa-lhe a posteridade de seu nome:

Como si no bastaran las promesas del más allá, queremos perdurar en nuestra tierra, tan vilipendiada y tan querida. Casi todo el mundo comparte el afán por sobrevivir en obras, en hijos, de cualquier modo. Sin duda nos mueve un instinto y en ese punto al menos igualamos en inteligencia a dos insectos, la hormiga y la abeja, y a un roedor, el castor o *castor fiber*.
(...)

⁴³ BIOY CASARES. De los reyes futuros. *La trama celeste*, p. 110. “Fiquei deitado por algum tempo, perplexo, ocupado em regularizar a respiração, em me resignar, em fortalecer a alma. Lembrei que tinha no bolso a lapiseira que ganhara de Luisa e a minha caderneta de anotações. Enquanto durasse o efeito da anestesia, eu redigiria este relatório.

E o escrevi com uma rapidez extraordinária, como se uma vontade superior me impulsionasse e me ajudasse. Começou novamente o bombardeio. Não tenho mais forças... De repente me senti muito sozinho.” Cf. BIOY CASARES. Dos reis futuros. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 221.

⁴⁴ BIOY CASARES. El ídolo. *La trama celeste*, pp. 111-2. “Lembro com inveja que, nas horas de insônia, um famoso romancista tomava chá e escrevia dois ou três capítulos de um livro em preparação. Minha tarefa, mais pessoal, consiste simplesmente em escrever uma história; mas essa história tem, para mim e, quem sabe, para alguns dos meus leitores, uma enorme importância. Um começo parece tão bom como qualquer outro; proponhamos o seguinte.” Cf. BIOY CASARES. O ídolo. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 223.

En cuanto a los referidos tomitos [media docena de volúmenes alineados en un anaquel], descuento que me asegurarán un nicho –vivienda poco alegre, pero ¿qué tiene de alegre la posteridad?– en la historia de la literatura argentina. Acaso no figure entre los exaltados ni entre los ínfimos; me conformo con un lugar secundario: en mi opinión, el más decoroso.⁴⁵

O narrador-protagonista de “La obra” age de modo divergente daquela “esperanza lúcida, modesta, ambiciosa” que Bioy encontra nos escritos de Dryden. Destoa, também, das abordagens sobre a vida futura do texto verificadas em *La invención de Morel*, “De los reyes futuros” e “El ídolo”. Nestes, a morte física dos narradores-protagonistas se investe de importante carga simbólica por se relacionar ao processo de despersonalização do sujeito que escreve. Ao se apagarem, os personagens propiciam que seus textos se iluminem. Resta-lhes a expectativa – jamais a certeza – de que seus escritos serão lidos. Em atitude contrária, o narrador-protagonista de “La obra” não autoriza a instauração de um processo de despersonalização e, como consequência, não logra sequer concluir a escrita do romance a que se dedica durante estadia em Mar del Plata.

Partindo-se da associação entre uma assertiva de John Dryden e duas outras, dispostas em *Guirnalda con amores*, é lícito avistar potencialidades de expansão da “leitura estratégica” cunhada por Adolfo Bioy Casares em passagens do texto “Ensayistas ingleses”. Uma potencialidade se deixa perceber se considerado o modo como o ato de escrita e a sobrevida de um texto são trabalhados pelo argentino em âmbito ficcional. A sorte reservada aos quatro personagens acima referidos assinala a atenção de Bioy quanto à relação entre personalidade do autor e composição literária. Ao estabelecer a despersonalização daquele como pressuposto de realização desta, o escritor se mostra afim à compreensão de T. S. Eliot sobre a experiência de “(...) continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”⁴⁶ exigida no curso da tarefa de escrita criativa. De maneira indireta – porquanto não registrada expressamente pelo argentino –, tal convergência de perspectivas acaba por contribuir para o adensamento das “leituras estratégicas” instauradas no âmbito da obra casareana.

⁴⁵ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 111. “Como se não bastassem as promessas do além, queremos perdurar em nossa terra, tão vilipendiada e tão querida. Quase todo mundo compartilha o afã de sobreviver em obras, em filhos, de qualquer maneira. Sem dúvida, somos movidos por um instinto e pelo menos nesse ponto nos igualamos em inteligência a dois insetos, a formiga e a abelha, e a um roedor, o castor-europeu ou *castor fiber*.

(...)

Quanto aos referidos tominhos [meia dúzia de volumes alinhados em uma prateleira], dou por certo que me assegurarão um nicho – moradia pouco alegre, mas o que há de alegre na posteridade? – na história da literatura argentina. Acaso não figure entre os exaltados nem entre os ínfimos; me conformo com um lugar secundário: na minha opinião, o mais decoroso.” (Tradução nossa)

⁴⁶ ELIOT. Tradition and the Individual Talent, p. 53. “(...) contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (Tradução nossa)

Se a referência pontual à obra de John Dryden apresenta rendimentos tão significativos quanto os aqui levantados, pode-se notar que a feitura de comentários breves ao trabalho de Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719) também abre caminho à identificação de matizes das “leituras estratégicas” levadas a cabo por Adolfo Bioy Casares. Ainda em “Ensayistas ingleses”, o autor trata da parceria daqueles escritores na edição dos periódicos *The Tatler*, publicado entre 1709 e 1711, e *Spectator Papers*, divulgado em 1711, 1712 e 1714 na Inglaterra. Bioy lista questões abordadas em *Spectator Papers*, como as relativas a valores e hábitos sociais, e as exemplifica ao citar temas como os prazeres da vida no campo e a estúpida tirania exercida por maridos em face de suas esposas e por pais diante de seus filhos⁴⁷. Em seguida, Bioy alude à qualidade dos textos publicados por Addison e Steele:

[I]a aceptación del *Tatler* y del *Spectator* fue extraordinaria y nadie nega su eficacia en la reforma de las costumbres. Esta buena fortuna puede atribuirse a una coincidencia entre las preocupaciones de los autores y de la época; también, a virtudes literarias: la agilidad con que Addison y Steele proponen los argumentos y, antes de fatigar, los abandonan; el buen manejo de la ironía; la agradable trama de razonamiento y de ficción.⁴⁸

Tratando em linhas gerais da amizade de Addison e Steele, da colaboração destes na edição de jornais e na elaboração de diretrizes de escrita dos textos ali publicados, Adolfo Bioy Casares se revela portador de um conhecimento sistematizado no que toca, pelo menos, à matéria disposta nos números de *Spectator Papers*. A informação ganha relevância por permitir que se considere cabível a hipótese de que Bioy tenha tido acesso ao ensaio N° 419 divulgado em *Spectator Papers*. Embora não mencione aquele ensaio em específico, é lícito supor que Bioy o tenha lido por se tratar de texto avaliado como “fundacional”⁴⁹ no âmbito dos estudos críticos voltados à literatura fantástica.

A hipótese se fortalece em plausibilidade se considerado o importante grau de proximidade entre o conteúdo do ensaio de Joseph Addison e a perspectiva sobre a literatura fantástica sustentada por Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges nos paratextos e na resenha a que se fez menção no primeiro capítulo deste estudo. Trata-se, vale lembrar, do prólogo redigido por Borges para *La invención de Morel*, publicado em 1940, do prólogo elaborado por Bioy para *Antología de la literatura fantástica*, também publicado em 1940, e

⁴⁷ BIOY CASARES. *Ensayistas ingleses*, pp. 37-8.

⁴⁸ BIOY CASARES. *Ensayistas ingleses*, 38. “A aceitação do *Tatler* e do *Spectator* foi extraordinária e ninguém nega sua eficácia na reforma dos costumes. Esta boa sorte pode ser atribuída a uma coincidência entre as preocupações dos autores e as da época; também, a virtudes literárias: a agilidade com que Addison e Steele propõem os argumentos e, antes de cansar, os abandonam; o bom manejo da ironia; a agradável urdidura de razoamento e ficção.” (Tradução nossa)

⁴⁹ SANDNER. *Fantastic Literature: a Critical Reader*, p. 21.

da resenha publicada por Bioy em 1942 sobre os contos borgianos que, em 1941, haviam sido reunidos em *El jardín de senderos que se bifurcan*. Tal proximidade se faz patente uma vez levada em conta a reflexão apresentada por Joseph Addison ao início de seu ensaio N° 419, publicado em 1º de julho de 1712. Na abertura do texto, Addison assevera que

[t]here is a kind of writing wherein the poet quite loses sight of nature and entertains his reader's imagination with the characters and actions of such persons as have many of them no existence but what he bestows on them. Such are Fairies, Magicians, Demons, and departed Spirits. This Mr. Dryden calls "the fairy way of writing," which is, indeed, more difficult than any other that depends on the poet's fancy, because he has no pattern to follow in it and must work altogether out of his own inventions.⁵⁰

A ponderação de Addison, que realça o desafio de um processo de composição descolado de parâmetros ofertados por uma ordem do real, contrasta com a óptica adotada pelo ensaísta na maior parte de seus textos publicados em *Spectator Papers*. Nesses, Addison baliza seu raciocínio pela premissa de que o texto literário, à semelhança da "estatuária" e da "pintura"⁵¹, possui natureza eminentemente representativa. Em contrapartida à maior parte de seus escritos, no ensaio N° 419 o autor faz uma ressalva à cadeia de reflexões até então divulgadas e discorre sobre a elaboração de textos em que o propósito de imitação do real é posto à margem. Resta ao poeta, nesse caso, escrever "inteiramente a partir da sua própria invenção". Buscando uma designação para esse modo de escrita, Addison recorre ao termo "fairy way of writing", isto é, a escrita "à maneira dos contos de fadas", empregado por John Dryden em Dedicatória ao Marquês de Halifax, posta em 1691 ao início da ópera *King Arthur*⁵².

Addison observa, desse modo, que a escrita respaldada unicamente na habilidade de invenção, "mais difícil do que qualquer outra", é capaz de interpor mais desafios ao autor que aquela orientada por variáveis precedentes e externas ao texto. Além de ter se tornado basilar no âmbito dos estudos relacionados à literatura fantástica, a reflexão do setecentista constitui, segundo observado em 2002 por Valdemar de Azevedo Ferreira, professor da Universidade de Lisboa e tradutor de textos de Addison, "(...) um dos textos de mais fundas e

⁵⁰ ADDISON *apud* SANDNER. *Fantastic literature: a Critical Reader*, pp. 21-2. Segundo tradução das professoras portuguesas Alcinda Pinheiro de Sousa e Luísa Maria Rodrigues Flora, "[h]á um tipo de escrita na qual o poeta perde a natureza completamente de vista e ocupa a imaginação dos seus leitores com os caracteres e acções de pessoas tais que muitas delas não têm qualquer existência para lá da que ele lhes confere. São deste tipo as fadas, as bruxas, os mágicos, os demónios e os espíritos dos que já partiram. A isto chama o sr. Dryden a escrita à maneira dos contos de fadas que é, de facto, mais difícil do que qualquer outra que dependa da fantasia do poeta, pois este não tem aqui qualquer padrão a seguir e deve trabalhar inteiramente a partir da sua própria invenção." Cf. ADDISON. Ensaio N° 419. *Os prazeres da imaginação*, p. 85, grifo original.

⁵¹ ADDISON. Ensaio N° 416. *Os prazeres da imaginação*, p. 71.

⁵² SOUZA; FLORA. Nota n. 2. Ensaio N° 419. *Os prazeres da imaginação*, p. 88.

duradouras repercussões no panorama da reflexão estética e teórico-literária do século XVIII nas Ilhas Britânicas.”⁵³

A perspectiva ofertada por Joseph Addison é tributária de um reconhecimento que não a torna relevante apenas aos estudos de literatura fantástica; de maneira mais ampla, a habilidade de “invenção” concernente ao “fairy way of writing” interessa a investigações que, em sede de teoria da literatura, voltam-se à autorreferencialidade do texto literário. Vale reafirmar que o ensaio Nº 419 guarda relações de inarredável afinidade com as teses que viriam a ser sustentadas por Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges nos prólogos e na resenha acima referidos. Cotejando-se o entendimento dos três autores, é de se observar que o apreço de Addison pelo desafio da escrita inteiramente fundada na habilidade de “invenção” bem se coaduna com o elogio feito por Borges à autonomia do texto literário, construído como “artifício verbal”⁵⁴. Harmoniza-se, também, com a valorização de uma literatura liberada de “todo elemento humano”⁵⁵, como quisera Bioy no segundo estágio de sua produção literária.

É necessário, neste ponto, retornar à proposição feita ao início de “Ensayistas ingleses”. Naquela passagem, Adolfo Bioy Casares recorre ao exemplo dos ensaios de Michel de Montaigne para apontar a possibilidade de que precursores sejam reconhecidos ou esquecidos conforme a definição atribuída a um gênero. Tomando-se por procedente a utilização desse raciocínio em relação à literatura fantástica, verifica-se que a definição do fantástico defendida por Borges e Bioy nos prólogos e na resenha mencionados converge para a definição conferida por Joseph Addison ao que denomina “fairy way of writing”. A definição dos limites de um conceito acaba por atestar o ensaio de Addison como peça precursora das perspectivas de Borges e de Bioy quanto ao fantástico. Admitida, então, a possibilidade de que o ensaio de Joseph Addison figure no rol de textos precursores do trabalho de Adolfo Bioy Casares, é imperativo fazer a ressalva de que a afinidade entre um e outro autor quanto ao procedimento de composição literária se expressa essencialmente no segundo estágio da escrita casareana. Isso porque, como exposto no primeiro capítulo deste estudo, aquela concepção sobre a composição desvinculada de “todo elemento humano” acaba por ser revista por Bioy em 1965, quando da publicação de “Postdata” disposto na segunda edição de *Antología de la literatura fantastica*.

⁵³ FERREIRA. Introdução. *Os prazeres da imaginação*, p. 9.

⁵⁴ BORGES. Prólogo, p. 12.

⁵⁵ BIOY CASARES. Prólogo, p. 13.

As passagens de “Ensayistas ingleses” relativas às obras de John Dryden e Joseph Addison mostram que as “leituras estratégicas” de um autor podem ser construídas de maneira não ostensiva. Bioy se dirige ao trabalho de Dryden selecionando, como merecedora de citação direta, uma afirmação de caráter pontual e repercussão à primeira vista restrita. Após, aborda os escritos de Joseph Addison em *Spectator Papers* pela via de afirmações em sua maioria abrangentes. Uma tal organização de “leituras estratégicas”, empreendida por meio de associações que não se revelam patentes à primeira vista, demanda uma avaliação cuidadosa das referências feitas pelo autor, assim como das ampliações a que aquelas referências são susceptíveis. As ampliações e os cotejos propostos acima podem ser utilizados como indicadores de que, na construção de parte de suas “leituras estratégicas”, Bioy se remete a autores como Dryden e Addison não por desejar escrever à semelhança destes, mas por partilhar algumas das inquietações por eles externadas.

Além de serem edificadas a partir de uma comunhão com interesses e preocupações registrados por autores como os citados em “Ensayistas ingleses”, as “leituras estratégicas” em questão se compõem da inscrição de distinções entre o que é lido e o que é escrito por Adolfo Bioy Casares. Nesse sentido, observa-se que paralelamente àquela zona comum de interesses e preocupações subsiste a consciência de que “escrever como” não reside em alternativa adequada. A coexistência de traços de aproximação e marcas de diferença é verificada se levadas em conta as passagens referentes a um terceiro autor mencionado em “Ensayistas ingleses”. Trata-se de Robert Louis Stevenson (1850-1894), a quem Bioy se refere como autor de ensaios “(...) de indispensable doctrina para los escritores: *The Art of Writing; A Note on Realism; A Gossip on Romance; A Humble Remonstrance*. En el penúltimo habla de la necesidad de escenas vívidas, que impresionen *el ojo de la mente*”⁵⁶.

Cabe o parêntese de que a manifestação de estima pela obra de Stevenson não se limita às linhas de “Ensayistas ingleses”. Em páginas de seu diário publicadas no volume *Borges*, Bioy registra conversa em que os interlocutores estabelecem comparações entre a valoração de textos escritos por Goethe e Stevenson:

Sobre Goethe [Borges] observa: “Debió de ser inteligente, pero no conocía los límites de su inteligencia. Se creía capaz de inventar personajes. Nada más estúpido que el final de *Fausto*. La idea del *Wilhelm Meister*, de una república pedagógica, prueba que había algo podrido: *something rotten in Denmark*”. BIOY: “Qué diferente Stevenson. ¿Te acordás del episodio de

⁵⁶ BIOY CASARES. Ensayistas ingleses, p. 59, grifos originais. Stevenson “(...) ensaios críticos de indispensável doutrina para os escritores: *The Art of Writing; A Note on Realism; A Gossip on Romance; A Humble Remonstrance*. No penúltimo, fala da necessidade de cenas vívidas, que impressionem *o olho da mente*”. (Tradução nossa)

Weir of Hermiston em que el Lord Justice abruma al condenado a muerte? Lo que más conmueve al hijo del terrible juez (que asiste al juicio) es que el pobre condenado a muerte lleve una bufanda, para protegerse la garganta, que duele. Qué raro es todo, cómo se establecen las escalas de valores en la literatura del mundo. Pensar que para nadie Stevenson es superior a Goethe. No es que no sea superior: son incomparables. Para todo interlocutor, Goethe es uno de los grandes genios y el otro...”. BORGES: “Tal vez escribir un libro para chicos lo perjudicó”. BIOY: “¿Pero no creés que *La isla del tesoro* es superior a *Fausto*?”. BORGES: “¡Buena, desde luego! ¿Cómo no voy a creer?”. BIOY: “Cuántas delicadezas hay en Stevenson”.⁵⁷

Dentre os textos de Stevenson enumerados em “Ensayistas ingleses”, Bioy confere destaque a “A Gossip on Romance”. Neste ensaio, divulgado em 1882 – mesmo ano da publicação de *A ilha do tesouro* –, Stevenson tece, de um lado, meditações relativas a suas memórias enquanto leitor e, de outro, considerações sobre a experiência de composição literária. Na qualidade de escritor, o escocês busca iluminar a elaboração de textos em que se privilegie a construção de incidentes. Como leitor, enumera algumas das cenas impressas no que, segundo ressaltado anteriormente por meio de referência a ensaio de Alfred J. MacAdam⁵⁸, Stevenson denomina seu “olho mental” – “mind’s eye”: “Crusoe recoiling from the footprint, Achilles shouting over against the Trojans, Ulysses bending the great bow, Christian running with his fingers in his ears”⁵⁹.

Examinando-se a relação entre o conteúdo de “A Gossip on Romance” e alguns dos textos literários escritos por Robert Louis Stevenson, podem-se perceber dois estágios relacionados à perpetuação de imagens no “olho mental” de um leitor. No primeiro estágio, Stevenson destaca cenas que conservaram vivacidade em sua própria memória de leitor; no segundo, o escocês se torna responsável pelo registro de imagens tanto no “olho mental” de leitores de seus textos quanto, até mesmo, nas lembranças daqueles que apenas dispõem de conhecimento indireto de seus trabalhos. Ainda que não se afigure como o primeiro autor a delinear certas cenas, Stevenson guarda o mérito de ter conferido vivacidade às imagens do

⁵⁷ BIOY CASARES. *Borges*, pp. 478-9, grifos originais. “Sobre Goethe [Borges] observa: ‘Deve ter sido inteligente, mas não conhecia os limites de sua inteligência. Achava-se capaz de inventar personagens. Nada mais estúpido que o final de *Fausto*. A ideia do *Wilhelm Meister*, de uma república pedagógica, prova que havia algo podre: *something rotten in Denmark* [algo podre na Dinamarca]’. BIOY: ‘Que diferente Stevenson. Lembra-se do episódio de *Weir of Hermiston* em que Lord Justice oprime o condenado à morte? O que mais comove o filho do terrível juiz (que assiste ao julgamento) é que o pobre condenado à morte usa um cachechol para proteger a garganta, que dói. Que estranho é tudo, como se estabelecem as escalas de valores na literatura mundial. Pensar que para ninguém Stevenson é superior a Goethe. Não é que não seja superior: são incomparáveis. Para todo interlocutor, Goethe é um dos grandes gênios, e o outro...”. BORGES: “Talvez escrever um livro para garotos o tenha prejudicado.’ BIOY: ‘Mas você não acha que *A ilha do tesouro* é superior a *Fausto*?’ BORGES: ‘Bom, sem dúvida! Como não vou achar?’. BIOY: ‘Quantas delicadezas há em Stevenson’.” (Tradução nossa)

⁵⁸ Cf. MAC ADAM. *Borges y Bioy: La invención de Morel*, p. 113.

⁵⁹ STEVENSON. *A Gossip on Romance*, p. 81. “Crusoe recuando diante da pegada, Aquiles bradando contra os troianos, Ulisses vergando o grande arco, Christian correndo com os dedos nos ouvidos”. (Tradução nossa)

pirata que leva um papagaio sobre o ombro, do mapa que conduz aventureiros a um tesouro enterrado, da viagem que colabora para a formação do herói, da ilha que encerra promessas de fortuna e do náufrago que retorna ao país de origem após longo período de afastamento.

Tendo essas imagens impressas em seu “olho mental”, o leitor Adolfo Bioy Casares as utiliza em seu ofício de escritor sem, no entanto, limitar-se a replicá-las. Por vezes, a referência a imagens stevensonianas se dá em episódios em que personagens de contos apenas imaginam um navio no horizonte, sonham com uma aventura jamais desfrutada ou, avistando uma ilha próxima, baixam os olhos e seguem continente adentro. Antes de proceder ao exame de alguns desses enredos, o que ocorrerá no próximo capítulo, cabem algumas considerações sobre aquilo que, ao início deste estudo, foi apresentado sob a denominação de poética portulana do conto. Paralelamente à impossibilidade de “escrever como” e à construção de “leituras estratégicas” referidas neste capítulo, uma reflexão sobre o que aqui se denomina poética portulana do conto serve à compreensão das relações entre tradição literária e texto casareano.

3.3 Crer em mais de um mestre: uma matriz da poética portulana do conto

As discussões propostas na primeira e segunda seções deste capítulo se debruçam sobre aspectos concernentes à relação entre tradição literária e texto novo elegendo, como eixo dessa relação, a figura do autor. Tal eleição permite que se lance luz sobre alguns dos modos como Adolfo Bioy Casares, na qualidade de intelectual latino-americano, promove em sua obra movimentos de assimilação e expressão que se deixam perceber tanto em sua narrativa literária quanto em ensaio onde são identificadas algumas de suas leituras estratégicas. É de se reiterar que essas discussões possuem viés distinto – mas não conflitante – daquelas promovidas no segundo capítulo do estudo. Em um caso, leva-se em conta a agência do autor nos processos de interlocução entre tradição e texto novo. Em outro, orientado precipuamente pela perspectiva de T. S. Eliot, aquela interlocução é observada tomando-se por foco o texto literário propriamente dito, desvinculado da personalidade do autor, ressoante de aspectos da tradição literária e, concomitantemente, portador de dada particularidade.

Apresentando naturezas distintas, mas não divergentes, aquelas discussões aportam elementos proveitosos à retomada de uma das proposições centrais elaboradas nesta

pesquisa: a de que o conjunto de contos publicados por Adolfo Bioy Casares toma corpo, dentre outros fatores, pela adoção de uma poética portulana. Esta poética portulana do conto não se completa pela simples subsunção de cada texto a diretrizes de composição literária postas por Edgar Allan Poe e Antón Tchekhov. Ao trânsito do autor argentino pelas duas possibilidades de escrita, somam-se a utilização de outros aspectos encontrados entre os monumentos da tradição literária e a posterior elaboração de narrativas caracterizadas por certa peculiaridade no tratamento daqueles aspectos.

A explanação sobre o que aqui se denomina poética portulana do conto pode ser iniciada mediante a apresentação de objeções ao disposto em um dos enunciados do *Decálogo do perfeito contista*, divulgado em 1927 por Horacio Quiroga na revista Babel, de Buenos Aires⁶⁰. Trata-se da primeira prescrição apresentada naquele texto, em que o escritor uruguaio dispõe: “I Crê num mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchekhov – como na própria divindade.”⁶¹ De maneira inequívoca, o primeiro item do decálogo denota a importância atribuída por Quiroga à tradição literária⁶². Entretanto, um óbice parece ser interposto à relação entre a tradição e o contista a quem a prescrição se dirige. Tal óbice consiste na aferição de um qualificativo divino a autores cujos textos, advindos de diferentes ordens literárias, integram a tradição. Compreende-se que o estabelecimento de uma relação de equivalência entre mestres e deuses acarreta o inconveniente de que essas entidades e seus textos acabam por se investir de um caráter de intangibilidade. Afinal, uma divindade ergue obras que, via de regra, são tomadas por superiores às daquele que se disponha a ocupar o espaço reservado ao discípulo.

Duas consequências adviriam de uma equiparação de mestres a deuses. A primeira delas, atinente à composição literária, consistiria no atestado prévio de que o texto do discípulo é inferior à obra dos modelos observados. A segunda consequência, relativa à organização das unidades compositivas da tradição literária, corresponderia à impossibilidade de que um texto novo, por sua própria força, viesse a ocasionar rearranjos naquela organização. De acordo com esse viés, a tradição literária não seria reconfigurada pela superveniência de um elemento externo, isto é, de um texto daquele que se coloca como discípulo, mas apenas por um improvável enrijecimento ou enfraquecimento da natureza divina carregada pelo mestre.

⁶⁰ FARACO. Apresentação. *Decálogo do perfeito contista*, p. 7.

⁶¹ QUIROGA. *Decálogo do perfeito contista*, p. 13.

⁶² BRESCIA. *Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento*, p. 69.

Despojando-se o mestre – seja ele Poe, Maupassant, Kipling, Tchekhov ou outro autor – de um estado análogo ao da divindade, avistam-se condições propícias à estruturação da tradição literária nos termos propostos por T. S. Eliot. Vale lembrar que, segundo o anglo-americano, não há pertinência na avaliação da inferioridade ou superioridade do texto novo, mas somente na identificação de traços de maior refinamento ou maior complexidade⁶³ alcançados por aquele à medida que se põe em diálogo com a tradição. Uma vez retomada, com fundamento no raciocínio de Eliot, a possibilidade de interlocução entre tradição e texto novo, visita-se novamente o primeiro preceito do *Decálogo do perfeito contista*. Mais razoável que o ditame de crer em um mestre como na própria divindade parece ser a ideia de crer em mais de um mestre, bem como na possibilidade de as diretrizes por eles postas serem eficazmente utilizadas e reformuladas nos textos de quem se coloque ou seja apontado como sucessor.

Os atos de trânsito compreendidos na poética portulana do conto indicam a inexistência de um modelo ideal delineado por determinado mestre, ou mesmo de uma preferência, por parte de Adolfo Bioy Casares, quanto a diretivas provenientes dos escritos de Edgar Allan Poe ou de Antón Tchekhov. Na narrativa literária casareana, encontram-se referências expressas a um e outro autor, assim como o uso de preceitos constitutivos dos – retornando-se aos termos propostos por Ricardo Piglia – contos clássico e moderno. A primeira referência expressa diz respeito à obra de Edgar Allan Poe e pode ser verificada no conto “El otro laberinto” (*La trama celeste*, 1848), objeto de exame no capítulo anterior. Naquele texto, conforme visto, Adolfo Bioy Casares leva ao limite a organização de uma corrente e de uma subcorrente do conto, já que, além de as construir, enfatiza a existência de ambas por meio da disposição de subtítulos – a “Primeira Parte” correspondente à corrente; a “Segunda Parte”, à subcorrente. Na “Primeira Parte”, narram-se eventos vividos por Anthal Horvath e outros personagens, ao passo que, na “Segunda Parte”, Horvath se põe a escrever um comunicado e, por meio deste, ressignifica a cadeia de eventos apresentados na “Primeira Parte”.

É oportuno recordar que, na “Primeira Parte” do conto, István Banyay, amigo de Horvath, encontra, com a ajuda do professor Liptay, um manuscrito no acervo da biblioteca da Universidade de Budapeste. Banyay e Liptay examinam o documento sem a suspeita de que se trata de uma peça falsa. Na “Segunda Parte”, o comunicado redigido por Anthal Horvath oferta esclarecimentos sobre o documento falseado. Horvath explica que, após seu

⁶³ ELIOT. Tradition and the individual talent, p. 51.

retorno a Budapeste, sua cidade natal, valeu-se de um momento de invigilância dos funcionários da biblioteca para nesta incluir o texto inautêntico e, eventualmente, zombar da crença do amigo Banyay em um manuscrito forjado. Sua ação é comparada a um dos eventos-chave do conto “A carta furtada” (“The Purloined Letter”, 1844), de Edgar Allan Poe, de onde o autor do comunicado teria extraído um dos pilares de sua farsa:

El ingenuo István no encontraría el manuscrito. Lo encontraría el profesor. Horvath recordó que el profesor estaba ordenando los manuscritos, en la Biblioteca de la Universidad; recordó *La carta robada*, de Poe, y supo cuál era el lugar más seguro para esconder el suyo (y para que Liptay lo encontrara). Esa misma noche visitó a Liptay, en su despacho de la Biblioteca; Liptay estaba ausente; en el despacho había tres grandes canastas, donde se amontonaban los manuscritos; nadie notaría que esa noche se había agregado uno más...⁶⁴

As relações entre “El otro laberinto”, de Bioy, e “A carta furtada”, de Poe, estendem-se para além da obviedade na disposição de um objeto em função do qual um enigma é urdido. Em “A carta furtada” também é possível delimitar duas seções, ainda que estas não sejam encabeçadas por subtítulos. Em uma seção, em que se observa a corrente do conto, o Sr. G***, Chefe da Polícia parisiense, expõe informações relativas a um crime para o qual não logra encontrar solução, não obstante a execução de demoradas e criteriosas diligências. Como realçado pelo detetive Auguste Dupin, as medidas adotadas pelo Sr. G*** “(...) eram não somente [*sic*] as melhores de sua espécie, mas foram conduzidas com absoluta perfeição.”⁶⁵ Na outra seção, onde se instaura a subcorrente do conto, Dupin repassa as explicações sobre o crime e o soluciona não com base nas premissas vindas da inteligência limitada do Sr. G***, mas mediante um esforço por raciocinar à maneira do intelecto superior do autor do furto investigado.

Nos pontos em que se operam convergências entre corrente e subcorrente de “A carta furtada”, as possibilidades de interpretação do conto se expandem e buscam enfatizar uma qualidade ali reconhecida em titulares de uma capacidade intelectual acima do comum: a simplicidade. É o que se verifica em uma das explanações de Dupin, que compara a inteligência do autor do crime, assim como a inteligência de quem o soluciona, àquela do jogador veterano que vence em razão da simplicidade de algumas de suas manobras:

⁶⁴ BIOY CASARES. El otro laberinto. *La trama celeste*, p. 226. “Não seria o ingênuo István que iria encontrar o manuscrito. Quem o encontraria seria o professor. Horvath se lembrou de que o professor estava organizando os manuscritos, na Biblioteca da Universidade; se lembrou de *A carta roubada*, de Poe, e soube qual era o lugar mais seguro para esconder o seu (e para que Liptay o encontrasse). Nessa mesma noite foi visitar Liptay, em seu gabinete na Biblioteca; Liptay estava ausente; no gabinete havia três grandes cestas, onde se amontoavam os manuscritos; ninguém perceberia que nessa noite tinham acrescentado mais um...” Cf. BIOY CASARES. O outro labirinto. *A trama celeste. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, pp. 302-3.

⁶⁵ POE. A carta furtada. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 179.

– Há um jôgo [sic] de adivinhação – continuou êle [sic] – que se exerce sôbre [sic] um mapa. Um parceiro, que joga, pede ao outro para descobrir uma dada palavra, um nome de cidade, rio, estado ou império; qualquer palavra, em suma, sôbre [sic] a matizada e intrincada superfície do mapa. Um novato no jogo procura, geralmente, embaraçar seus parceiros dando-lhes os nomes de letras mais miúdas, mas o veterano escolhe palavras de grandes caracteres que se estendem de uma extremidade a outra do mapa. Êstes [sic], como os letreiros e tabuletas de rua, com grandes letras, escapam à observação pelo fato de serem excessivamente evidentes, e aqui a inadvertência física é precisamente análoga à inapreensão moral por meio da qual o intelecto deixa passar inadvertidas aquelas considerações, que são demasiado importunamente e demasiado palpavelmente [sic] evidentes.⁶⁶

Interessante é observar que, também no caso de “El otro laberinto”, os personagens que examinam o documento falsificado são portadores de um intelecto refinado. Acrescenta-se a isso o fato de serem cautelosos quanto à adoção de um método para a condução de suas investigações, como fizera o Sr. G*** no conto de Poe. Como ressaltado por Banyay a Horvath, “[t]ú sabes cómo Liptay ha insistido sobre el método: hay que comprobar todo, hay que desconfiar de todo. En estos últimos días le ha mostrado innumerables veces el manuscrito. Siempre aparecían nuevas dudas.”⁶⁷ Se em “A carta furtada” o choque entre corrente e subcorrente ilumina o traço de simplicidade encontrado em inteligências superiores, em “El otro laberinto” tal choque coloca em evidência os perigos a que, mesmo inteligências de vulto, podem estar susceptíveis. Nos encontros entre corrente e subcorrente, apontam-se os riscos acarretados pela atitude de extremada boa-fé, da parte de Banyay e Liptay, quanto ao conteúdo encontrado no acervo da biblioteca de uma universidade. Apesar do emprego rigoroso de um método de pesquisa, os dois personagens não se veem encorajados a questionar a autoridade da biblioteca e a formular a hipótese de que um texto advindo daquele espaço poderia ser falso.

À referência expressa a Edgar Allan Poe, assim como à existência de pontos de aproximação entre os enredos e a estruturação de “El otro laberinto” e “A carta furtada”, perfila-se na narrativa de Adolfo Bioy Casares uma referência expressa a Antón Tchekhov. No conto “Un buen partido” (*Una magia modesta*, 1997), encontra-se uma epígrafe que homenageia o escritor russo: “A la memoria de Anton Chejov”⁶⁸. O texto possui como protagonista Lorenzo García Gaona, jovem que vive na região sul da província de Buenos Aires em companhia de seu pai, um comerciante abastado. Em sua caracterização,

⁶⁶ POE. A carta furtada. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 183.

⁶⁷ BIOY CASARES. El otro laberinto. *La trama celeste*, p. 204. “Você sabe como Liptay insiste quanto ao método: é preciso verificar tudo, é preciso desconfiar de tudo. Nestes últimos dias lhe mostrei o manuscrito muitas vezes. Sempre surgiam novas dúvidas.” Cf. BIOY CASARES. O outro labirinto. A trama celeste. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 286.

⁶⁸ BIOY CASARES. Un buen partido. *Una magia modesta*, p. 105.

identificam-se como traços centrais uma ligeira deficiência auditiva e uma significativa cupidez. Em diálogo com seu pai, Lorenzo afirma que jamais se casaria com Paula, arrumadeira com quem se encontra envolvido. Como esposa, escolheria Dominga Souto. O pai aplaude a preferência do rapaz por Dominga e arremata sua aprovação com a assertiva de que o encaminhamento de Lorenzo é “[p]erfecto, perfecto.” Não tendo ouvido bem o que seu pai havia dito, o protagonista responde:

–No te oí bien. ¿Has dicho que Dominga Souto es perfecta? No comparto la opinión, padre querido. Encuentro que Dominga es bastante fea y algo boba, a lo que debemos agregar que por un defecto en las cuerdas vocales, o por alguna otra causa, habla de un modo rarísimo. Pero, sobre todas las cosas, yo diría que es una gran señora y que será una esposa envidiada por el vecindario.⁶⁹

Ao final do breve “Un buen partido”, dá-se a conhecer que Lorenzo não foi feliz em seu casamento. À incompatibilidade com a esposa Dominga acrescenta-se o desconforto do personagem em relação à notícia de que Paula, a arrumadeira que desprezara, foi reconhecida como a única herdeira de uma estância das redondezas.

O texto dedicado por Adolfo Bioy Casares à memória de Antón Tchekhov guarda uma significativa semelhança com os denominados “contos de atmosfera” desenvolvidos pelo escritor russo. Como bem lembra Boris Schnaiderman em Prefácio a uma de suas traduções de contos de Tchekhov para o português, este buscou, em seus “contos de atmosfera”, “(...) apresentar uma situação mais que narrar uma história”⁷⁰. De maneira similar, Bioy dispõe em “Un buen partido” sobre motivações e circunstâncias socioeconômicas relacionadas à celebração de um casamento. A mirar-se a experiência de Lorenzo García Gaona e dos personagens que o rodeiam, pode-se perceber o quadro de valores em que aquele se insere. A situação ali emoldurada é regida por preceitos sedimentados em um contexto social de patriarcado. Nesse âmbito, é expressivo que o protagonista se apresente como alguém que possui certa limitação auditiva. A Lorenzo importa dizer, mais que ouvir. Em sua decisão pelo casamento com Dominga Souto, a única voz parcialmente ouvida é a de seu pai. É significativo que Lorenzo, antes de levar em conta a surdez que o acomete, atribua às cordas vocais de Dominga alguma sorte de imperfeição

⁶⁹ BIOY CASARES. Un buen partido. *Una magia modesta*, p. 106. “– Não o ouvi bem. Você disse que Dominga Souto é perfeita? Não compartilho de sua opinião, pai querido. Acho que Dominga é muito feia e um pouco boba, ao que devemos agregar que, por um defeito nas cordas vocais, ou por alguma outra causa, fala de um modo estranhíssimo. Mas, acima de tudo, eu diria que é uma grande senhora e que será uma esposa invejada pela vizinhança.” (Tradução nossa)

⁷⁰ SCHNAIDERMAN. Prefácio, p. 5.

que comprometeria sua fala. Dominga, cujas enunciações são precariamente ouvidas, é perfilada à figura feminina de Paula, que sequer é provida de voz.

As questões assinaladas por Bioy em “Un buen partido” guardam proximidade com o verificado em contos tchekhovianos como “Pamonha” (1883), “Casa-se a cozinheira” (1885) e “A corista” (1886). Nestes, destacam-se experiências de desolação vividas por personagens femininas implicadas, respectivamente, em relações de emprego, matrimônio e em vínculo extraconjugal. Para além da proximidade tornada evidente pela disposição de uma epígrafe laudatória da figura de Antón Tchekhov, encontram-se na narrativa casareana outros textos literários que apontam a inclinação do autor à promoção de interlocuções entre seus contos e os do escritor russo. Um desses textos consiste em “De los dos lados” (*Historia prodigiosa*, 1956), que dialoga claramente com aspectos formais e materiais compreendidos no referido “Casa-se a cozinheira”.

Em “Casa-se a cozinheira”, Antón Tchekhov apresenta cenas da vida de Pielaguiêia, uma trabalhadora doméstica que em pouco tempo se casará. Tais cenas são observadas ora pela perspectiva de um narrador heterodiegético⁷¹, ora pelo olhar do pequeno Gricha, filho dos patrões de Pielaguiêia. Espiando e ouvindo às escondidas, a criança acompanha a chegada de Danilo Siemiônitch, cocheiro que, por força de arranjos de Aksínia Stiepana, a babá de Gricha, e da patroa de Pielaguiêia, é a esta apresentado. A cozinheira não deseja se unir a Siemiônitch, mas acaba por ceder à pressão da babá e de sua patroa. Gricha testemunha as restrições à liberdade sofridas por Pielaguiêia tanto por ação de sua mãe, mulher que tem gosto “em casar todo mundo”⁷², quanto por determinações vindas do cocheiro com quem a cozinheira se casa. De um lado, a patroa de Pielaguiêia afirma a esta que nem mesmo o casamento lhe permitirá dormir fora do emprego; de outro, Siemiônitch chama a si o direito de dispor do ordenado de sua esposa. Compadecido da situação a que se submete Pielaguiêia, Gricha transpõe os limites da cozinha, espaço que até então havia observado por um buraco de fechadura⁷³, e, como pode, manifesta à cozinheira sua solidariedade:

Novo problema para Gricha: Pielaguiêia tinha vivido em liberdade, do modo que mais lhe aprazia, sem prestar contas a ninguém, e, de repente, sem se saber por que, apareceu um homem estranho, que recebeu o direito, advindo igualmente sem se saber de onde, sôbre [*sic*] seu comportamento e sua propriedade. Gricha sentiu-se amargurado. Quis apaixonadamente, até as lágrimas, acarinhar aquela, como êle pensava, vítima da violência

⁷¹ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 274.

⁷² TCHEKHOV. Casa-se a cozinheira. *Contos de Tchekhov*, p. 44.

⁷³ TCHEKHOV. Casa-se a cozinheira. *Contos de Tchekhov*, p. 41.

humana. Tendo escolhido na despensa a maior maçã, esgueirou-se até a cozinha, enfiou-a na mão de Pielaguiêia e voltou correndo, a tôda [*sic*] velocidade.⁷⁴

“De los dos lados”, único conto em que Adolfo Bioy Casares lança mão da perspectiva de uma criança em face dos eventos narrados⁷⁵, dialoga fortemente com o tchekhoviano “Casa-se a cozinheira”. No texto argentino, lê-se sobre alguns dos dias vividos pela pequena Carlota na estância *El Portón*, de seu pai. A menina conta com a companhia de Celia, uma filha de ingleses contratada para desempenhar o trabalho de babá e tutora. Em momentos em que não é assistida por Celia, Carlota – assim como Gricha – se dedica a espiar os espaços acessados por outros adultos da casa, mesmo que saiba da incorreção de seu comportamento:

Cuando Celia y la cocinera se fueron, Carlota bajó de la silla, salió por otra puerta, cruzó el antiguo escritorio de su abuelo, cruzó la habitación en que su madre había muerto, el cuarto de huéspedes, el comedor, con las tablas del piso flojas, el antecomedor y, por una escalera endeble, pintada de rojo, llegó al altillo de la despensa: desde allí, por la rotura de un vidrio de una luneta con vidrios azules, espíó y escuchó, como era su costumbre, a las personas que hablaban alrededor de la mesa de la cocina (la cocinera, la muchacha que lavaba y planchaba, la mucama, el casero). Carlota no ignoraba que estaba cometiendo un acto reprobable, pero ignoraba por qué era reprobable; en cambio podía apreciar sus ventajas: por ese medio sabía más que nadie sobre cada una de las personas de la estancia y había aprendido que aun la gente que nos quiere tiene mala opinión de nosotros.⁷⁶

A exemplo do que ocorre em “Casa-se a cozinheira”, verifica-se em “De los dos lados” a alternância entre o olhar de um narrador que não participa da ação e o ponto de vista da menina Carlota, que estuda os movimentos do pai e de uma possível madrasta, os de Celia e os dos demais empregados. A criança testemunha a chegada de Jim, um jovem inglês que pleiteia a função de mordomo em *El Portón*, assim como seu envolvimento com Celia. Jim cativa a babá com promessas de uma vida melhor, que poderia ser alcançada por meio do

⁷⁴ TCHEKHOV. Casa-se a cozinheira. *Contos de Tchekhov*, p. 46.

⁷⁵ Alude-se a crianças nos contos “Los afanes” (*La trama celeste*) e “De los reyes futuros” (*El lado de la sombra*), mas aquelas integram as memórias dos narradores, já adultos.

⁷⁶ BIOY CASARES. De los dos lados. *Historia prodigiosa*, pp. 154-5. “Quando Celia e a cozinheira se retiraram, Carlota desceu da cadeira, saiu por outra porta, atravessou o antigo escritório do avô, percorreu o quarto em que sua mãe havia morrido, o quarto de hóspedes, a sala de jantar, com as tábuas de piso frouxas, a copa e, subindo por uma frágil escada pintada de vermelho, chegou ao sótão da despensa: dali, por uma rachadura do alçapão de vidros azuis, espionou e escutou, como era seu costume, as pessoas que falavam em volta da mesa da cozinha (a cozinheira, a moça que lavava e passava, a arrumadeira, o caseiro). Carlota não ignorava o fato de que estava cometendo um ato reprovável, mas ignorava por que era reprovável; em compensação, podia apreciar suas vantagens: graças a esse expediente, sabia mais do que todos sobre cada uma das pessoas da fazenda e tinha aprendido que até mesmo quem nos quer bem tem uma opinião negativa de nós.” Cf. BIOY CASARES. Dos dois lados. *História prodigiosa. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 585.

procedimento de “sonambulismo del alma”⁷⁷. O estrangeiro recém-chegado convence Celia de que mais vale a pena passar para “la otra vida”⁷⁸, onde a alma vive desembaraçada do corpo, que permanecer nesta. Após a transição de Jim para um estado puramente anímico, Celia pede que Carlota a auxilie a se submeter à mesma experiência. A criança concorda em participar do procedimento e vê sua babá partir, em busca de Jim, para “la otra vida”.

Em “De los dos lados”, pode-se observar, similarmente ao disposto em “Casa-se a cozinheira”, uma sucessão de eventos que culminam na ruína de certa personagem feminina. Estar ao lado de um companheiro acarreta, tanto para Pielaguiêia quanto para Celia, a extinção da liberdade sobre o corpo e o aniquilamento de qualquer esfera de autodeterminação. A perda da autonomia de Pielaguiêia, consubstanciada na impossibilidade de decidir sobre seu próprio comportamento e sobre seus bens, é perfilada ao “sonambulismo” – “maneira de ser daquele que parece agir mecanicamente, sem consciência do que faz e das razões por que faz”⁷⁹ – experimentado por Celia. Cabe notar que, em “Casa-se a cozinheira”, a desolação a que Pielaguiêia se submete é tomada por fato comum, previsto em relações sociais entabuladas no contexto de uma sociedade patriarcal. Em “De los dos lados”, em contrapartida, Adolfo Bioy Casares opta por atribuir contornos fantásticos à tragédia de Celia, que, encantada por Jim, sacrifica a existência de seu corpo e aceita viver à maneira de um fantasma. A união de um casal, que se poderia tomar por episódio corriqueiro, é nesse caso transformada em acontecimento atípico, dados os efeitos fatais recaídos sobre a jovem Celia.

Os enredos de “Casa-se a cozinheira” e “De los dos lados” são postos em diálogo, ainda, nas passagens em que as crianças de ambos os contos são instruídas a permanecer em seus quartos para estudar. Os textos que devem ler, mas não leem, consistem em *Língua Pátria*⁸⁰, no caso de Gricha, e na história bíblica de Elias⁸¹, no caso de Carlota. Ao se esquivarem de ordens vindas de adultos, tanto Gricha quanto Carlota dirigem esforços ao aprendizado de costumes ou procedimentos perpetrados nos outros cômodos do ambiente doméstico. Gricha se esquiva temporariamente do estudo da língua materna para se familiarizar com os códigos sociais que, na cozinha de sua casa, autorizam a negociação de

⁷⁷ BIOY CASARES. De los dos lados. *Historia prodigiosa*, p. 160. “sonambulismo da alma”. Cf. BIOY CASARES. Dos dois lados. História prodigiosa. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 589.

⁷⁸ BIOY CASARES. De los dos lados. *Historia prodigiosa*, p. 160. “a outra vida”. Cf. BIOY CASARES. Dos dois lados. História prodigiosa. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 589.

⁷⁹ Cf. definição de “sonambulismo” em HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1769.

⁸⁰ TCHEKHOV. Casa-se a cozinheira. *Contos de Tchekhov*, p. 42.

⁸¹ Cf. BIOY CASARES. De los dos lados. *Historia prodigiosa*, p. 154. Na edição em português, cf. BIOY CASARES. Dos dois lados. História prodigiosa. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 585.

direitos e da liberdade de Pielaguêia. Carlota, a seu turno, adia o conhecimento da história de Elias, profeta bíblico que, mediante uma prece, intervém para que a alma do filho da viúva de Sarepta retorne ao corpo⁸². Interessa-lhe, sobretudo, testemunhar o procedimento inverso, por meio do qual sua babá nega o próprio corpo e passa a existir apenas como alma.

Mantendo os livros cerrados, as crianças espreitam compartimentos das casas onde moram. Os adultos presentes naqueles cômodos encenam, para os pequenos, preceitos e valores que atravessam o buraco da fechadura e a rachadura do alçapão, fazendo-se aplicar a todos os que se encontram no ambiente doméstico. O acesso ao que se passa em um lado e em outro franqueia ao leitor a possibilidade de apreender um sentido de integralidade nos enredos de “Casa-se a cozinheira” e “De los dos lados”. Retomando-se o símile do céu utilizado por Tchekhov em cartas a V. G. Korolenko e a A. S. Souvorin, referidas no capítulo anterior, pode-se perceber que Pielaguêia e Celia despontam como luas nas paisagens a que pertencem. Suas posições destacadas se justificam quando comparadas à presença de astros – Gricha e Carlota – que, menos brilhantes, mas não menos perceptíveis ao observador, propiciam a compreensão do horizonte em sua totalidade.

Os cotejos de “El ídolo” com “A carta furtada” e de “De los dos lados” com “Casa-se a cozinheira” lançam ainda mais luz às visitas feitas por Adolfo Bioy Casares aos modos de composição do conto divulgados por Edgar Allan Poe e Antón Tchekhov, bem como a temas por estes abordados. Dessas visitas advêm dois desdobramentos importantes, que indicam que a poética portulana do conto ultrapassa a mera subsunção do texto a um referencial de composição. O primeiro desses desdobramentos consiste em que a opção por transitar entre diretrizes postas por mais de um mestre se revela como fator capaz de propiciar resultados compatíveis com aquela irreverência de consequências afortunadas, referida por Jorge Luis Borges em reflexão sobre as relações entre a tradição literária e o texto de escritores sul-americanos⁸³. O segundo desdobramento, por sua vez, diz respeito à inexistência de um modelo ideal ou superior de composição que se possa seguir.

O conjunto de contos escritos por Bioy aponta que não há que se falar na prevalência de um modelo ou outro; mais que isso, importa alcançar formas eficazes de aproveitamento das diferentes perspectivas de composição que se pretenda explorar. A inferência feita a partir dos trânsitos do argentino pelas diretrizes de Poe e Tchekhov vai de encontro, via de consequência, a entendimentos segundo os quais um modelo teria predominado sobre os demais. Como exemplo dessa sorte de entendimento, cita-se a

⁸² Cf. BÍBLIA SAGRADA. Reis 1, 8-24, p. 382.

⁸³ Conforme assinalado acima, cf. BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 273.

perspectiva sustentada por Ítalo Oglari em 2014, no ensaio intitulado “Efeito e atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades”. Neste, o autor afirma que a forma tchekhoviana de composição teria conseguido se firmar como a ideal:

Assim, permanece, preferencialmente, como modelo ideal, entre todos os escritores posteriores a Poe e a Tchekhov, a estrutura que valoriza a atmosfera: o modelo moderno por excelência criado pelo contista russo, como aponta Charles E. May em “Chekhov and the modern short story”, utilizando como exemplo textos do escritor norte-americano Bernard Malamud, nascido no Brooklyn, Nova York, em 1914, entre tantos e tantos outros.⁸⁴

O ensaio de Ítalo Oglari oferece reflexões bastante esclarecedoras quanto às diferenças de elaboração do conto consolidadas por Poe e Tchekhov. Contudo, diverge-se da passagem em que o autor afirma que o conto moderno escrito à maneira de Tchekhov teria prevalecido sobre a de Poe “entre todos os escritores posteriores”. Levando-se em conta o desenvolvimento do gênero literário na América Latina na segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, identificam-se interlocuções estabelecidas entre escritores do continente e, precisamente, os pilares de composição erguidos por Poe tanto em seus textos literários quanto em seus ensaios. Jorge Luis Borges e Julio Cortázar se reportam expressamente à perspectiva poética de construção do conto, como observa Charles Kiefer em seu livro *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*⁸⁵, de 2011, e como pontua Fabiano Bruno Gonçalves em dissertação defendida em 2006: “na América Latina temos os maiores exemplos de seguidores de Poe em Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, ambos leitores aficionados e também tradutores de Poe”⁸⁶. Em perspectiva similar, Greicy Bellin assinala, em artigo sobre Edgar Allan Poe publicado em 2011:

(...) devemos não só enfatizar a importância de Poe para a formação da literatura de seu país como também reconhecer a relevância de suas contribuições para gerações subsequentes de escritores. Exemplos não nos faltam: Mário de Andrade, Julio Cortázar e até Machado de Assis retomaram, discutiram e reelaboraram a teoria da unidade de efeito.⁸⁷

No panorama literário latino-americano, a gama de contos escritos por Adolfo Bioy Casares reforça a existência de reverberações da poética do conto proposta por Edgar Allan Poe. Além disso, o exame de contos casareanos apresentado neste capítulo e no anterior aponta que mais importante que atestar a prevalência de um modelo ideal é visitar parâmetros distintos e, a partir destes, assinalar que se tratam de alternativas igualmente

⁸⁴ OGLIARI. Efeito e atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades, pp. 51-2.

⁸⁵ KIEFER. A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero, *passim*.

⁸⁶ GONÇALVES *apud* ALVES. Poe: uma história de traduções, inspirações e popularidade, p. 153.

⁸⁷ BELLIN. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção, p. 44.

válidas e passíveis de exploração. O trânsito por diferentes leituras – algumas tornadas “estratégicas” – e possibilidades criativas, aliado a processos de “assimilação” e “expressão”, consiste em maneira por meio da qual é configurada a poética portulana do conto. Consiste, também, em experiência que possibilita a Bioy consolidar, ao menos em parte, sua trajetória como intelectual latino-americano.

4. *No busco aventuras*¹: viagem e insulamento em contos casareanos

4.1 Um Sexta-Feira que se chamava Dos

Os processos criativos a que Adolfo Bioy Casares se dedicou ao longo de décadas expressam a reiterada consideração de que o texto literário, ao mesmo tempo em que desfruta de um estatuto de autonomia, investe-se de caráter relacional, isto é, de uma existência associável à de outros textos, pertencentes ou não ao mesmo gênero literário e vinculados ou não à mesma autoria. Edificada a partir de trânsitos entre gêneros e entre distintas perspectivas de composição, bem como pelo diálogo com o trabalho de outros autores, a obra casareana resulta hábil em acrescentar camadas de complexidade ao insulamento. Um exemplo disso se deixa ver nas interlocuções entre *Robinson Crusoe* e “Un perro que se llamaba Dos” (*El gran serafín*, 1967). Entre aquele romance inglês e este conto argentino, *La invención de Morel* opera à maneira de dobradiça.

Em face do exemplo proposto, é pertinente pontuar que a aproximação de textos pertencentes a gêneros literários distintos implica um exercício de análise diverso daquele preconizado pelo comparativismo tradicional, que, segundo lembra Tânia Carvalhal, concentrava-se preponderantemente no exame de textos cujo gênero se mostrasse comum². Implica, além disso, levar em conta as marcas de historicidade que qualificam os diferentes gêneros literários ao longo do tempo. A esse respeito, o ensaio “A questão dos gêneros”, publicado por Luiz Costa Lima em 1981, acena com ponderações esclarecedoras. Naquele texto, Costa Lima traça um panorama em que busca abranger diferentes acepções relativas aos gêneros literários. Para isso, o autor elege a perspectiva platônica como ponto de partida e se estende até ponderações sustentadas no contexto das tendências críticas do século XX. Em passagens dedicadas ao modo como o formalismo russo se volta à apreciação dos gêneros, Costa Lima ressalta que, especificamente naquela corrente, residiria uma das bases para um entendimento não estacionário, tampouco ontológico, dos gêneros literários. Estaria no formalismo russo um dos fundamentos à compreensão de que

[o]s gêneros, bem como a própria idéia [*sic*] de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança. Assim, opondo-se à caracterização ontológica da literatura, Tinianov escrevia: “As definições de

¹ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 113.

² CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 64.

literatura, que operam com suas manifestações ‘fundamentais’, chocam-se com o *fato literário* vivo” (Tinianov, Y.:1924, 399). Contrapondo-se à tradição clássica, notadamente alemã, que longe estava de extinta (...), Tinianov via a caracterização da literatura como uma constante função histórica. E o mesmo valia para os gêneros, a que o ensaio citado fazia mais ampla referência: “Também o gênero como tal não é um sistema constante, imutável. (...) A experiência ou reconhecimento do gênero se impõe previamente tanto ao produtor quanto ao receptor, pois está entranhada na própria expectativa histórica do fato literário. Como tal, é necessariamente mutável e em consonância quer com os outros elementos constitutivos do fato literário, quer com os elementos de ordem histórica geral”.³

É certo que a reflexão aqui realizada não se respalda no trajeto analítico advogado pelo formalismo russo. De toda sorte, vem a propósito recolher, das teses sustentadas por aquela escola, a exemplo do que faz Luiz Costa Lima, a assertiva de que os gêneros literários se configuram a partir das relações que estabelecem com “(...) o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura.”⁴ O designativo de historicidade atribuído aos gêneros literários se afigura, sob um tal viés, útil à compreensão dos trânsitos promovidos por Adolfo Bioy Casares nos territórios do romance e do conto. Também neste caso – a exemplo do que se dá nas reflexões a respeito da tradição literária –, o argentino conduz, ao cerne da narrativa ficcional, questões caras aos estudos críticos e à teoria da literatura.

Um dos mecanismos utilizados por Bioy para lançar luz sobre a historicidade dos gêneros literários consiste no estabelecimento de sucessivos contrastes e aproximações entre os romances *Robinson Crusoe* e *La invención de Morel*, o que posteriormente vem a repercutir no conto “Un perro que se llamaba Dos”. No romance publicado em 1719, tomado por texto fundador do romance inglês e reconhecido como um dos pilares do gênero romanescos, verifica-se uma preocupação central, consubstanciada na persecução do efeito de autenticidade da matéria narrada. A valorização de um tal efeito se comunica com prioridades à época estabelecidas, em linhas gerais, pelo protestantismo e, de modo mais acentuado, por sua vertente puritana. No contexto do puritanismo inglês, como nas comunidades nascentes da Nova Inglaterra, encorajava-se a escrita de diários de modo a que seu autor pudesse, entrada após entrada, refletir sobre si mesmo. Um registro dessa natureza costumava ser organizado para que o diarista o relesse e, neste exercício, procedesse à avaliação de seu melhoramento espiritual.⁵ Ao puritanismo comprazia a escrita de diários e o acesso a textos cujo conteúdo objetivasse promover a elevação moral dos membros da comunidade. Segundo

³ COSTA LIMA. A questão dos gêneros, pp. 269-70.

⁴ COSTA LIMA. A questão dos gêneros, p. 272.

⁵ BREMER. Puritanism. A Very Short Introduction, pp. 38; 54.

observa Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, cuja primeira versão foi publicada em 1984, coube à tradição puritana incentivar a elaboração de obras “de testemunho e edificação”⁶. Desse rol de obras, excluíam-se as de natureza ficcional. Por consequência, uma narrativa como a do naufrago de Daniel Defoe somente poderia gozar de êxito junto ao leitor se sua elaboração se fizesse respaldar pelo efeito de autenticidade.⁷

A perseguição daquele efeito orienta a matéria do romance desde a seção inicial de *Robinson Crusoe*, onde se lê o prefácio redigido por um suposto editor do manuscrito. Este editor busca certificar o leitor quanto à autoridade narrativa daquele viajante, que discorre sobre suas inúmeras peripécias e infelicidades. Busca, ainda, sublinhar o “propósito religioso” e o caráter de utilidade do texto, sugerindo a combinação de sua faceta de entretenimento à qualidade informativa que se poderia encontrar nas “aventuras de um homem comum”⁸:

The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it: And however thinks, because all such things are dispatch'd, that the Improvement of it, as well to the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same; and as such, he thinks, without farther Compliment to the World, he does them a great Service in the Publication.⁹

Uma vez atribuída credibilidade às experiências contadas por Crusoe, o editor se cala e cede espaço à palavra do narrador-protagonista. Incontestes, a voz e a vontade do personagem atravessam o relato: não se dobram à determinação paterna, na Inglaterra, nem às lágrimas da mãe; não recuam em virtude da viagem mal sucedida na costa inglesa, nem do aprisionamento na costa africana; não se acomodam diante de um quadro financeiro favorável em terras brasileiras; não esmorecem após o naufrágio e a longa estadia na ilha deserta; não permitem, ainda, que se questione seu domínio sobre a totalidade do espaço insular. Robinson Crusoe se assenhora daquela porção de terra e para si reclama a condição de “(...) King and Lord of all this Country indefeasibly, [with] a Right of Possession”¹⁰.

⁶ COSTA LIMA. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, p. 267.

⁷ Como observa Italo Calvino a respeito da primeira edição de *Robinson Crusoe*, publicada em 1719, ali “[n]ão aparecia o nome do autor, pois se devia considerá-lo um verdadeiro livro de memórias escritas pelo naufrago.” Cf. CALVINO. “Robinson Crusoe”, o diário das virtudes mercantis, p. 102.

⁸ DEFOE. Prefácio do Autor, p. 19.

⁹ DEFOE. The Preface. *Robinson Crusoe*, p. 3. “O editor acredita que esta é uma história de fatos verdadeiros; não há nela qualquer aspecto de ficção: e quem imaginar – porque todas essas coisas são discutíveis – que servirá tanto para a distração quanto para a instrução do leitor, que assim seja; e, como tal, acredita o editor estar, sem mais louvores ao mundo, prestando um grande serviço com esta publicação.” Cf. DEFOE. Prefácio do Autor, p. 19.

¹⁰ DEFOE. *Robinson Crusoe*, p. 85. “(...) rei e senhor incontestável daquela terra, com direito de posse”. Cf. DEFOE. *Robinson Crusoe*, p. 162.

A autoridade do inglês é exercida no processo mesmo de narração da própria história, iniciado com o registro de memórias que remetem à sua juventude e concluído com referências ao regresso do personagem ao continente europeu. Essa autoridade narrativa é potencializada pela disposição, ao centro do texto, de um diário mantido pelo narrador-protagonista durante parte de sua estadia na ilha. Crusoé chama a si as funções de autor, leitor, editor e crítico de suas páginas pessoais. Ao comentar sobre o início da escrita de seu diário, o próprio Crusoé se encarrega de censurar a maneira como redigiu as primeiras passagens ali dispostas. Com isso, não pretende corrigir uma informação ou submeter à prova a veracidade de quaisquer de suas afirmações; objetiva, tão somente, lamentar o tom maçante de alguns dos trechos que havia escrito e propor uma nova redação:

And now it was when I began to keep a Journal of every Day's Employment, for indeed at first I was in too much Hurry, and not only Hurry as to Labour, but in too much Discomposure of Mind, and my Journal would ha' been full of many dull things: *For Example, I must have said thus.* Sept. the 30th. After I got to Shore and had escap'd drowning, instead of being thankful to God for my Deliverance, having first vomited with the great Quantity of salt Water which was gotten into my Stomach, and recovering my self a little, I ran about the Shore, wringing my Hands and beating my Head and Face, exclaiming at my Misery, and crying out, I was undone, undone, till tyr'd and faint I was forc'd to lye down on the Ground to repose, but durst not sleep for fear of being devour'd.¹¹

Com fundamento no estudo de Ian Watt sobre a consolidação do gênero romanesco na Inglaterra do século XVIII, pode-se afirmar que a caracterização de Robinson Crusoé resulta, em importante medida, da convergência de hábitos e valores fomentados, de um lado, pelo puritanismo, e, de outro, pelo capitalismo em ascensão. Nos termos de Watt, o personagem de Defoe reúne aspectos do “individualismo puritano”, que indicava “o caminho do homem comum para o céu”¹², e do “individualismo econômico”¹³, que apontava àquele mesmo homem a trilha rumo ao êxito material. Um tal arranjo de traços constitutivos do personagem é realçado, também, por Luiz Costa Lima. Este, no entanto, confere maior ênfase ao fato de que os valores espirituais do personagem, quando aventados, atendem ao propósito

¹¹ DEFOE. *Robinson Crusoe*, p. 60, grifo nosso. “Foi então que passei a manter um diário sobre a minha ocupação do dia-a-dia, se bem que, a princípio, eu me encontrasse um tanto impaciente, não apenas por causa do trabalho, mas também por falta de serenidade mental, e o diário, por causa disso, ficou repleto de coisas tediosas. *Por exemplo, eu devia ter escrito assim:* ‘30 de setembro. Após chegar à praia e ter escapado de afogamento, em vez de agradecer a Deus pela minha salvação, tendo primeiro vomitado uma grande quantidade de água salgada que havia penetrado no estômago, e recuperando-me um pouco, corri pela praia, torcendo as mãos e golpeando a cabeça e o rosto, esbravejando contra a minha infelicidade e berrando que estava perdido, perdido, até que, exausto e debilitado, fui forçado a deitar no chão, para repousar, mas não ousei dormir, por medo de ser devorado”. Cf. DEFOE. *Robinson Crusoe*, p. 117, grifo nosso.

¹² WATT. *A ascensão do romance*, p. 85.

¹³ WATT. *A ascensão do romance*, p. 78.

de justificar ou legitimar as práticas de acúmulo de bens, os frutos do trabalho e o senhorio do náufrago sobre o que está à volta. De acordo com Costa Lima, “(...) a espiritualização dos atos do personagem tem uma função bastante pragmática – é a condição para que se expanda seu domínio da ilha.”¹⁴ Na esteira das considerações de Watt e Costa Lima, o relato dos esforços e empreitadas de Robinson Crusóé pode ser lido como celebração do sujeito e de seus feitos, tendendo estes, no contexto histórico em que Defoe escreveu, a ser estimados como verdadeiros.

Antes de passar a considerações sobre o modo como *La invención de Morel* e, posteriormente, “Un perro que se llamaba Dos” dialogam com elementos verificados no romance de Defoe, vale fazer uma breve referência às repercussões de *Robinson Crusóé* sobre *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, e *A ilha do doutor Moreau*, de H. G. Wells. Nas três obras, dá-se impulso a processos rememorativos que, embora atenuem o efeito de autenticidade da matéria narrada proposto em *Robinson Crusóé*, buscam preservar a autoridade e a credibilidade dos narradores-protagonistas. É de se notar que, no caso de *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, o efeito de autenticidade é problematizado com a afirmação, no Prefácio atribuído a Pym, de que as primeiras páginas sobre suas aventuras haviam sido escritas por um certo “sr. Poe” e publicadas no jornal *Southern Literary Messenger*. Em seguida, ainda no Prefácio, Arthur Gordon Pym esclarece que o público leitor se recusa a aceitar a natureza ficcional do texto sugerida por aquele sr. Poe, o que autoriza Pym a alcançar a inferência de que seu relato merece confiança: “I thence concluded that the facts of my narrative would prove of such a nature as to carry with them sufficient evidence of their own authenticity, and that I had consequently little to fear on the score of popular incredulity.”¹⁵

Se em *Robinson Crusóé* o narrador-protagonista pretende se apresentar como pleno definidor dos sentidos do texto, em *A narrativa de Arthur Gordon Pym* o leitor passa a participar, consoante anotado por Pym, da construção de significações do relato, conferindo um selo de autenticidade àquilo que, a princípio, seria tomado por narrativa ficcional escrita pelo “sr. Poe”. À autoridade conferida ao narrador-protagonista do romance de Poe perfila-se o respaldo conferido ao stevensoniano Jim Hawkins, narrador-protagonista de *A ilha do tesouro*. Suas recordações sobre a aventura experimentada em viagem e durante a frenética

¹⁴ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, p. 278.

¹⁵ POE. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, p. vii. “Disso concluí que os fatos de minha narrativa eram de natureza tal que traziam consigo prova suficiente de sua autenticidade, e que portanto eu tinha pouco a perder no que respeitava à incredulidade popular.” Cf. *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, p. 16.

estadia na ilha contam com a chancela e com o encorajamento de representantes da nobreza e da elite econômica inglesa, como se depreende logo ao início do texto:

Squire Trelawney, Dr. Livesey, and the rest of these gentlemen having asked me to write down the whole particulars about Treasure Island, from the beginning to the end, keeping nothing back but the bearings of the island, and that only because there is still treasure not yet lifted, I take up my pen in the year of grace 17—¹⁶.

A busca do efeito de autenticidade, problematizada por Edgar Allan Poe em *A narrativa de Arthur Gordon Pym* a partir de um ímpeto de ficcionalização do relato atribuído ao leitor, é significativamente amortizada em *A ilha do Dr. Moreau*. Charles Edward Prendick, sobrinho do narrador-protagonista, elabora uma nota introdutória ao manuscrito por este deixado. O herdeiro não busca advogar pela memória do tio, afirmando que os eventos por este registrados teriam de fato ocorrido. Resta-lhe dispor, por isso, da prerrogativa de semear dúvidas e as transmitir ao leitor:

So that this narrative is without confirmation in its most essential particular. With that understood, there seems no harm in putting this strange story before the public in accordance, as I believe, with my uncle's intentions. There is at least this much in its behalf: my uncle passed out of human knowledge about latitude 5° S. and longitude 105 E. [sic], and reappeared in the same part of the ocean after a space of eleven months. In some way he must have lived during the interval.¹⁷

É de se perceber, diante do exposto, que os romances de Daniel Defoe, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson e H. G. Wells guardam em comum, para além da apresentação de espaços narrativos insulares, ponderações relacionadas à impressão de autenticidade do texto e à celebração do pacto ficcional. Pode-se afirmar que essas ponderações se comunicam com a maneira como o gênero romanesco foi gradualmente construído e trabalhado.

Dialogando com o efeito de autenticidade buscado no enredo de *Robinson Crusóe* e, indiretamente, com a ideia de “realismo formal”¹⁸ associada por Ian Watt à ascensão do romance, Adolfo Bioy Casares participa da discussão sobre a historicidade do gênero literário

¹⁶ STEVENSON. *Treasure Island*, p. 13. “O Proprietário Rural, Conde Trelawney, o Dr. Livesey e o resto dos cavalheiros me pediram para escrever o relato completo da história da Ilha do Tesouro, do seu início até o seu final, não deixando nada de fora, exceto a localização da ilha; e isto somente porque ainda lá se encontra parte do tesouro que não foi transportada; assim eu tomo da pena no Ano da Graça de 17—”. Cf. STEVENSON. *A ilha do tesouro*, p. 13.

¹⁷ WELLS. *The Island of Doctor Moreau*, p. vi. “Assim, os fatos principais da narrativa que se segue não têm nenhuma confirmação. Desde que isto fique bem entendido, não vejo nenhum mal em colocá-la à disposição do público, obedecendo assim, segundo creio, às intenções do meu tio. Há pelo menos um fato dando apoio a sua história: ele desapareceu das vistas da humanidade a cerca de 5 graus de latitude Sul e 105 graus de longitude Oeste, e reapareceu naquela mesma região depois de transcorridos onze meses. De alguma maneira ele conseguiu sobreviver durante esse intervalo.” Cf. WELLS. *A ilha do dr. Moreau*, pp. 15-6.

¹⁸ WATT. *A ascensão do romance*, p. 34.

ao apresentar proposições bastante diversas em 1940, quando da publicação de *La invención de Morel*. A reflexão sobre o efeito de autenticidade ali se instaura pela apresentação, no rol de personagens, de um editor que a si arroga a faculdade de comentar o texto escrito pelo narrador-protagonista e de colocar em dúvida as informações por este ofertadas. A partir da relação de divergência entre narrador-protagonista e editor, Bioy confronta a ideia de autenticidade do relato e opera de modo a inibir inclinações ao estabelecimento de correspondências entre o que é redigido pelo “náufrago voluntário” e o que é por este vivenciado nos limites do romance.

A fragilização da autoridade do narrador para expor as próprias experiências é levada ao limite por Adolfo Bioy Casares em 1945, ano de publicação de *Plan de evasión*. Neste romance, verifica-se, a exemplo do observado em *La invención de Morel*, um entrecruzamento das vozes de dois personagens: de um lado, tem-se Enrique Nevers, o protagonista que escreve cartas sobre episódios ocorridos em ilhas venezuelanas; de outro, seu tio Antoine, destinatário que não apenas lê as missivas como também edita as informações enviadas por Nevers. Ocorre que, em *Plan de evasión*, a perspectiva do editor assume tamanha força que não se restringe ao espaço de notas de rodapé acrescidas às cartas do sobrinho. A interpretação de Antoine acerca do conteúdo redigido pelo protagonista acaba por avançar o corpo do romance e por consistir em fonte primeira de acesso à ação transcorrida nas ilhas governadas por Castel. O editor chama a si, desse modo, a função narrativa que em princípio seria desempenhada por Nevers. A esse respeito, Suzanne Jill Levine pontua que

En *Plan*, el papel del “editor” crítico que aparece en *Morel* ha pasado a primer plano. (...) El narrador [Antoine Brissac] “documenta” su propia “edición” de la narración epistolar de Nevers insertando en su propio texto citas de las cartas de Enrique, así como algunos trozos de cartas que les escribió otro sobrino, Xavier Brissac, y también notas y documentos que les había enviado Enrique.¹⁹

Além de sublinhar a sobreposição das funções de narrador e editor desempenhadas por Antoine Brissac, Levine destaca breve passagem de *Plan de evasión* em que a matéria disposta no romance é submetida a diálogo com outro texto e, concomitantemente, distanciada de qualquer outro plano que lhe seja externo. Trata-se de fragmento no qual Antoine Brissac pondera que “[t]al vez Castel fuese una especie de doctor

¹⁹ LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 49. “Em *Plan*, o papel do ‘editor’ crítico que aparece em *Morel* passa ao primeiro plano. (...) O narrador [Antoine Brissac] ‘documenta’ sua própria ‘edição’ da narração epistolar de Nevers insertando em seu próprio texto citações das cartas de Enrique, assim como alguns pedaços de cartas que lhes escreveu outro sobrinho, Xavier Brissac, e também notas e documentos que lhes havia enviado Enrique. (Tradução nossa)

Moreau. Le costaba creer, sin embargo, que la realidad se pareciera a una novela fantástica”²⁰. Ao comentar esse trecho, Levine realça a marca de intertextualidade gravada por Bioy a partir de clara referência ao doutor Moreau pertencente ao universo ficcional de H. G. Wells. À observação de Levine, vale acrescentar que se a associação entre as ilhas de Castel e a ilha do doutor Moreau coopera para o solapamento do efeito de autenticidade dos eventos narrados em *Plan de evasión*, o processo de edição levado a cabo por Antoine o acentua. De maneira esporádica, o editor cita informações contidas nas cartas de Enrique Nevers, mas o faz de modo a enfraquecê-las e a expor suas supostas contradições. Instaura-se no enredo, permanentemente, a dúvida quanto à possibilidade de que Antoine, editor que reivindica a função narrativa, tenha elaborado – e não apenas identificado – incoerências na escrita de Nevers.

Ao conduzir, para o cerne da narrativa, aspectos pertinentes às modulações históricas do gênero romanesco e ao efeito de autenticidade do texto literário, Bioy não apresenta objetos inéditos de discussão. De toda sorte, a maneira como o escritor argentino se dispõe a abordar aqueles aspectos ganha relevo por interpelar elementos consolidados em *Robinson Crusoe* e trabalhados posteriormente em obras como *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, *A ilha do tesouro* e *A ilha do doutor Moreau*. Enquanto nesses romances a autoridade narrativa é delineada à medida que os protagonistas avançam por territorialidades que tomam por desconhecidas, em *La invención de Morel* parte-se de premissa oposta, segundo a qual não há o que desbravar. Tudo está mapeado, registrado, atestado, segundo afirma o “náufrago voluntário” ao manifestar sua intenção de escrever a *Defensa ante sobreviventes* e um *Elogio de Malthus*: “(...) demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, del periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos.”²¹ Em não havendo espaço físico a explorar, resta aos protagonistas casareanos o espaço de criação propiciado pela escrita de textos. Note-se, neste ponto, como Bioy se apropria e confere instabilidade ao espaço narrativo, que, segundo a perspectiva de Ian Watt, afigura-se como um dos pilares sobre os quais o romance havia sido edificado. É de se observar que, nos dizeres de Watt, a ilha teve seu lugar assegurado naquele pilar:

²⁰ BIOY CASARES *apud* LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 75. “Talvez Castel fosse uma espécie de doutor Moreau. Custava a acreditar, contudo, que a realidade se parecesse com um romance fantástico.” Cf. BIOY CASARES. Nota preliminar. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 128.

²¹ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 155. “(...) provarei que o mundo, com o aperfeiçoamento das policías, dos documentos, do jornalismo, da radiotelefonía, das alfândegas, torna irreparável qualquer erro da justiça, é um inferno unânime para os perseguidos.” Cf. BIOY CASARES. *A invenção de Morel*. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 17.

Defoe parece ser o primeiro dos escritores ingleses que visualizou o conjunto da narrativa como se esta se desenrolasse num ambiente físico real. Seu cuidado com a descrição do ambiente ainda é intermitente, mas os detalhes vívidos conquanto ocasionais suplementam a contínua implicação de sua narrativa e nos levam a relacionar muito mais completamente *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders* a seus respectivos meios do que fazíamos com as personagens de ficção anteriores. Essa firmeza da ambientação destaca-se particularmente na maneira como Defoe trata os objetos móveis do mundo físico: em *Moll Flanders* há muito linho e ouro, enquanto a ilha de Robinson Crusoe está cheia de roupas e ferramentas.²²

Em diálogo com unidades da tradição literária que conferem destaque ao espaço narrativo insular, Bioy assinala que os manuscritos redigidos nas ilhas não visam ao propósito de zelar por uma segura correspondência entre o enunciado do narrador e o que é por este observado. Ao contrário, realçam o texto como invenção ideada por Morel e pelo “náufrago voluntário”, por Nevers e Antoine. Mais que à máquina de captação e reprodução de imagens ou que às celas multicoloridas de Castel, reserva-se à escrita de textos um *locus* privilegiado naqueles romances. Não é custoso inferir que o movimento promovido na narrativa casareana se coaduna com a atribuição de maior destaque à situação de escrita, atribuição esta que o professor francês Jean-Yves Tadié pontua no que toca, especificamente, ao romance de aventuras publicado no século XX. Segundo Tadié,

L’aventure est l’essence de la fiction. Des premiers romans grecs jusqu’aux contemporains, elle est présente; l’analyse psychologique ne peut exister sans l’aventure amoureuse, et le document réaliste transforme la grève, ou l’ouverture d’un grand magasin, en événement surprenant. Dans les textes les plus abstraits du XX^e siècle, c’est l’écriture qui devient aventure.²³

Por um lado, o manuscrito presente nos romances gêmeos acena como âmbito propício à acolhida da experiência criativa; por outro, revela-se como esfera onde essa experiência mesma é submetida à prova. Ao propor uma discussão desse viés naqueles romances, como em alguns de seus contos, Bioy expressa inquietações relativas ao foco e à autoridade do narrador, reverberando indagações postas à luz, no último século, em textos teóricos e críticos. A título exemplificativo, é pertinente lembrar que inquietações daquele teor foram visitadas por figuras como Tzvetan Todorov. Segundo observam Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Todorov problematiza, em seu *Estruturalismo e Poética* (1968), a compreensão de que o ponto de vista narrativo não se conserva em “estado puro”: Todorov “(...) desloca a questão da ‘visão’ para a da ‘voz’,

²² WATT. *A ascensão do romance*, p. 28.

²³ TADIÉ. *Le roman d’aventures*, p. 5, grifo nosso. “A aventura é a essência da ficção. Dos primeiros romances gregos até os contemporâneos, ela está presente; a análise psicológica não pode existir sem a aventura amorosa, e o documento realista transforma a greve, ou a abertura de uma grande loja, em evento surpreendente. Nos textos mais abstratos do século XX, é a escritura que se torna aventura.” (Tradução nossa, grifo nosso)

substituindo a idéia [*sic*] de unidade de visão pela de variação dos modos e graus de intervenção do narrador no texto.”²⁴

Mais uma vez, confirma-se a hipótese de que Adolfo Bioy Casares conduz, ao núcleo da narrativa ficcional, ponderações caras aos domínios da teoria literária. Assim o faz de forma meditada, como se pode depreender de trecho de sua resenha sobre *El jardín de senderos que se bifurcan* em que o autor dá vulto à natureza ficcional do texto e, por consequência, põe em xeque o efeito de autenticidade estimado no contexto de ascensão do romance. De acordo com Bioy,

Algunas convenciones se han formado por inercia: es habitual (y, en general, reconfortante) que en las novelas no haya aparato crítico; es habitual que todos los personajes sean ficticios (si no se trata de novelas históricas). Otras convenciones –*la historia contada por un personaje, o por varios, el diario encontrado en la isla desierta*– tal vez fueron un deliberado recurso para aumentar la verosimilitud; *hoy sirven para que el lector sepa, inmediatamente, que está leyendo una novela* y para que el autor introduzca el punto de vista en el relato.²⁵

Nos anos posteriores à publicação dos romances gêmeos, correspondentes ao segundo e terceiro estágios de sua escrita criativa, Bioy segue enfrentando questões colocadas a partir do diálogo com narrativas como as de Defoe, Poe, Stevenson e Wells, e o faz mesmo para além das fronteiras do gênero romanesco. Assim é que, no conto “Un perro que se llamaba Dos” (*El gran Serafín*, 1967), o argentino apresenta “(...) la historia de un Robinson que tuvo por isla una arboleda, un exiguo monte perdido en los campos del sur. Esa historia y algo más.”²⁶ Ao transitar pela seara do romance e dali extrair aspectos a que viria a se dedicar no âmbito do conto – de orientação poeana ou tchekhoviana –, Bioy continua a levar em consideração tanto as nuances por meio das quais o espaço narrativo insular e suas modulações se apresentam no despontar do romance quanto o fato de que a apresentação da ilha em romances como *Robinson Crusoe* se relaciona a um contexto histórico e cultural de louvor ao desbravamento de territórios e ao feito individual.

Em oposição ao herói do texto de Daniel Defoe, o protagonista de “Un perro que se llamaba Dos” não objetiva dominar novos espaços ou auferir vantagens econômicas; em

²⁴ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura, p. 9.

²⁵ BIOY CASARES *apud* LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 101, grifo nosso. “Algunas convenciones se formaron por inercia: é habitual (e, em geral, reconfortante) que nos romances não haja aparato crítico; é habitual que todos os personagens sejam fictícios (se não se trata de romances históricos). Outras convenciones – *a história contada por um personagem, ou por vários, o diário encontrado na ilha deserta* – acaso foram um deliberado recurso para aumentar a verossimilhança; *hoje servem para que o leitor saiba, imediatamente, que está lendo um romance* e para que o autor introduza o ponto de vista no relato.” (Tradução nossa, grifo nosso)

²⁶ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, pp. 224-5. “(...) a história de um Robinson que teve como ilha um arvoredo, um exiguo monte perdido nos campos do sul. Essa história e algo mais.” (Tradução nossa)

verdade, parte de Buenos Aires para o campo no intuito de se recolher e se dedicar à escrita do que o narrador qualifica como “la obra” – uma ideia referida de maneira tão imprecisa que poderia consistir na “redacción de uno o varios volúmenes”, na “concepción de una doctrina” ou no “cultivo de la mente”.²⁷ Analisando-se o encadeamento de eventos expostos nas duas narrativas, identifica-se uma diferença significativa entre a causa do insulamento vivenciado por Crusoé e aquele experimentado por Martín Campbell, protagonista do conto casareano: no romance inglês, a estadia de vinte e oito anos em uma ilha se impõe ao protagonista como resultado de viagem interrompida por uma fatalidade; no conto, diversamente, o insulamento se funda em um ato de vontade.

O contraste entre elementos dispostos em *Robinson Crusoé* e outros constantes de “Um perro que se llamaba Dos” ocorre, ainda, pela fragilização da autoridade do protagonista no que toca à exposição da própria história. Martín Campbell, que pretende dedicar a vida à escrita, não é disposto como titular do relato de seu período de vida no campo. As experiências de Campbell são contadas, sucessivamente, a dois interlocutores. Em um primeiro momento, o próprio Campbell as transmite a Flaco Silva, seu amigo nos tempos de juventude; após, Flaco Silva as relata ao narrador do conto, que, a exemplo do que faz Antoine Brissac em *Plan de evasión*, procede à organização de informações fornecidas por outrem. Como consequência, relativiza-se no conto tanto a autoridade que se poderia encontrar na voz de Martín Campbell quanto uma fiel correspondência entre os eventos ocorridos e a maneira como são editados por um narrador não nomeado.

Durante conversa sobre edições antigas de uma revista intitulada *Plan*, Flaco Silva lê, ao narrador e a outros companheiros, frases contidas em alguns dos textos elaborados por Martín Campbell. Em seus dias de juventude, Campbell havia se destacado entre o grupo de amigos, desejosos de “(...) conocer la causa de las cosas, encontrar el sistema que explique el Universo y aun el arte”²⁸. Dentre as frases escritas por Campbell, Flaco Silva destaca aquela em que o amigo afirma que “[e]l mundo supone a Dios, pero se conduce como si no lo conociera”²⁹. Perguntado pelo narrador sobre o paradeiro de Campbell, Silva informa tê-lo encontrado recentemente durante uma viagem de ônibus,

²⁷ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, p. 225. “a redação de um ou vários volumes”, “a concepção de uma doutrina” ou o “cultivo da mente”. (Tradução nossa)

²⁸ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, p. 223. “(...) conhecer a causa das coisas, encontrar o sistema que explique o universo e mesmo a arte”. (Tradução nossa)

²⁹ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, p. 224. “O mundo supõe Deus, mas se conduz como se não o conhecesse”. (Tradução nossa)

ocasião em que se deparou com “(...) un viejo encurvado, de cara roja y pelo blanco, de tez áspera y rugosa como corteza de árbol”³⁰.

Reportando-se ao diálogo entre Martín Campbell e Flaco Silva e à conversa com este entabulada quando da releitura de textos publicados em *Plan*, o narrador de “Un perro que se llamaba Dos” desenha um panorama da vida do personagem insulado em uma localidade remota. Nesse panorama, entremeiam-se informações sobre a vida na cidade e no campo, sobre a juventude e a velhice e sobre projetos, expectativas e frustrações confessadas por Campbell. Antes de passar à exposição de episódios vividos pelo protagonista na companhia do cachorro Dos, o narrador constrói uma moldura para a matéria relatada, expressa na passagem que aqui se visita novamente: “En resumen tales conversaciones [conversas entre Martín Campbell e Flaco Silva] eran la historia de un Robinson que tuvo por isla una arboleda, un exiguo monte perdido en los campos del sur. Esa historia y algo más.”³¹

O trecho acima merece ser retomado por conter duas questões fundamentais ao exame do conto. A primeira delas é sugerida pelo emprego da locução “en resumen” e da informação de cunho acentuadamente abrangente apresentada logo em seguida. Oferta-se ao leitor, naquela passagem, um estímulo à fruição de uma impressão de totalidade em face do enredo sobre o qual avança. Tal impressão de totalidade não se perfaz pela experiência, por parte do leitor, de determinada “emoção ou elevação” estudada pelo autor do conto. Não se relacionando, nos termos sustentados por Edgar Allan Poe, à produção de dada “emoção ou elevação” quando da experiência de leitura, o conto em exame se mostra afim à perspectiva de Antón Tchekhov a respeito da unidade de impressão. Esta se realiza, conforme aclarado anteriormente, à medida que o leitor logra apreender um sentido de integralidade propiciado pela harmonia entre os elementos compositivos do texto. No caso de “Un perro que se llamaba Dos”, aquele sentido de integralidade se faz assegurar, notadamente, pela alternância entre assertivas que se afiguram como sínteses do enredo e outras voltadas ao detalhamento das vivências de Martín Campbell.

A segunda questão sugerida pelo excerto advém da aproximação das figuras e trajetórias de Martín Campbell e Robinson Crusoe. Segundo o narrador do conto casareano, Campbell faz de um bosque a sua ilha e, durante o longo período de reclusão, objetiva edificar “la obra”. No entanto, de maneira diversa daquela vivenciada por Crusoe, o

³⁰ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, p. 225. “(...) um velho encurvado, de rosto vermelho e cabelo branco, de tez áspera e enrugada como casca de árvore”. (Tradução nossa)

³¹ BIOY CASARES. “Un perro que se llamaba Dos”. *El gran serafín*, p. 224. “Em resumo, tais conversas eram a história de um Robinson que teve como ilha um arvoredo, um exiguo monte perdido nos campos do sul. Essa história e algo mais.” (Tradução nossa)

protagonista do conto casareano não se assenhora do espaço isolado a ponto de ali encontrar uma via de louvor ao feito individual. Conforme assinalado por Flaco Silva ao narrador, Campbell, em sua velhice, só se fazia reconhecer pelos pequenos olhos azuis³², ofuscados pela tez áspera como uma casca de árvore. Com o passar dos anos, o homem-ilha apresentado em “Un perro que se llamaba Dos” não prepondera sobre o ambiente onde se recolhe; antes, é mudado e se torna árvore dentre as tantas outras de seu arvoredo. Cumpre notar que o apagamento da personalidade de Campbell e a mescla de sua figura às árvores de seu bosque são precedidos do projeto do protagonista de, após se insular na quinta conhecida como “El Escondido”³³, entregar-se à atividade intelectual. Seus dias, contudo, são consumidos por dificuldades relativas à consecução de uma série de afazeres. O personagem se vê, por isso, continuamente derrotado pela “(...) dureza de la tierra, de la madera, del hierro”³⁴.

Durante viagem de ônibus, Campbell revela a Flaco Silva que sua única boa lembrança da experiência de insulamento dizia respeito a um cão que lhe fizera companhia durante nove anos e que lhe havia sido presenteado pela filha de um hoteleiro durante estadia em Rauch, pouco tempo antes de sua mudança para “El Escondido”. Segundo esclarece Campbell, “[l]a chica del hotelero lo llamó Dos, porque yo era uno y en el Escondido no habría otro”³⁵. O animal, cujo desenho da pelagem imitava, no focinho, as linhas de um par de óculos, parecia observar Campbell enquanto este falava sozinho. Gradualmente e com notas de crescente complexidade, o cão passou a comentar as observações de seu dono, reservando-se não apenas a função de corroborá-las, mas também a faculdade de quanto a elas dissentir.³⁶

Em ensaio sobre os diálogos que se podem estabelecer entre *Fausto*, de Goethe, e a narrativa casareana, Lisa Block de Behar sustenta que Dos pode ser compreendido como expressão da dualidade existente em Martín Campbell. Em Dos estaria manifestada “(...) una oposición diabólica o un diablo que se desdobra para contraer esa dualidad en sí mismo”³⁷. Embora a linha de raciocínio proposta por Block de Behar se invista de razoabilidade, dá-se preferência a outra via de exame do conto, respaldada na vigorosa interlocução que se pode verificar entre “Un perro que se llamaba Dos” e *Robinson Crusoe*. O diálogo entre as duas

³² BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, p. 225.

³³ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, p. 226.

³⁴ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, p. 227. “(...) dureza da terra, da madeira, do ferro”. (Tradução nossa)

³⁵ BIOY CASARES. Un perro que se llamabado Dos. *El gran Serafín*, p. 228. “A filha do dono do hotel lhe deu o nome de Dos, porque eu era um e em El Escondido não haveria outro.” (Tradução nossa)

³⁶ BIOY CASARES. Un perro que se llamaba Dos. *El gran Serafín*, pp. 229-30.

³⁷ BLOCK DE BEHAR. Nuevas versiones de un pacto fáustico, p. 28. “(...) uma oposição diabólica ou um diabo que se desdobra para contrair essa dualidade em si mesmo”. (Tradução nossa)

narrativas não se resume àquela menção direta ao protagonista do romance de Defoe; em verdade, torna-se mais estreito pelo estabelecimento de uma relação de causalidade que conduz Campbell e Crusoé a caminhos bastante distintos. Em “Un perro que se llamaba Dos”, lê-se sobre uma personagem insulada no campo, que objetiva escrever e edificar “la obra”. Absorto, contudo, em uma série de tarefas manuais, não procede à escrita e se compraz em entabular conversas com Dos, animal de qualidades extraordinárias que lhe replica. Em passagem de Robinson Crusoé, encontra-se referência a um cão que, como outros animais domésticos, sobreviveu ao naufrágio:

(...) I carry'd both the Cats with me; and as for the Dog, he jump'd out of the Ship of himself, and swam on Shore to me the Day after I went on Shore with my first Cargo, and was a trusty Servant to me many Years; I wanted nothing that he could fetch me, nor any company that he could make up to me, I only wanted to have him talk to me, but that he could not do: As I observ'd before, I found Pen, Ink, and Paper, and I husbanded them to the utmost, and I shall shew, that while my Ink lasted, I kept things very exact.³⁸

Note-se, nos dois textos, que a possibilidade de interlocução com um terceiro, ainda que se trate de um cão, é inserida na cadeia de eventos que conduzem ou afastam os protagonistas da situação de escrita. Uma vez confirmado o insulamento pela ausência de comunicação efetiva com uma alteridade, Robinson Crusoé passa à escrita e nela se concentra até que a tinta acabe. Antevista, por outro lado, a perspectiva de discussão em um ambiente a princípio propício ao insulamento, Martín Campbell posterga o projeto de escrita. Sua obra, especialmente a partir da convivência com Dos, torna-se outra. É imperativo recuperar a observação de Campbell acerca do nome do cachorro: o animal se chamava Dos “(...) porque yo era uno y en el Escondido no habría otro”³⁹. Da assertiva, extraem-se duas implicações: a primeira diz respeito ao fato de que, na quinta tornada ilha, não haveria outro homem que não Campbell. A segunda se relaciona à inexistência de uma entidade que se poderia considerar inferior; em não havendo “outro”, abre-se caminho à consolidação de uma relação de igualdade de vozes entre Campbell e Dos.

Se à primeira vista é possível traçar um paralelo entre o *cachorro* Dos e o cão que fizera companhia a Robinson Crusoé, em momento posterior coteja-se o *sujeito* Dos com Sexta-Feira, o nativo de língua cortada submetido ao senhorio do náufrago inglês. Conquanto

³⁸ DEFOE. *Robinson Crusoe*, p. 56. “Os dois gatos eu tinha carregado comigo, e o cachorro pulou do navio comigo por conta própria, nadou para a praia e foi atrás de mim no dia seguinte ao que levei para a terra o primeiro carregamento, e foi um fiel companheiro durante muitos anos; tudo o que eu desejava, ele apanhava para mim, e nunca deixou de me fazer companhia, entretanto o que eu queria mesmo era que falasse comigo, mas isso não era possível. Como citei anteriormente, encontrei pena, tinta e papel, que poupei ao máximo, e devo adiantar que, enquanto a tinta durou, mantive um registro exato”. Cf. DEFOE. *Robinson Crusoe*, p. 111.

³⁹ BIOY CASARES. Un perro que se llamabado Dos. *El gran Serafín*, p. 228.

possuam naturezas obviamente distintas, ambos os personagens têm suas caracterizações elaboradas a partir de um mesmo ponto nodal, qual seja, aquele referente à constituição da subjetividade a partir do domínio da língua. Não é custoso perceber que na raiz da entidade Dos e de Sexta-Feira se encontra o shakespeariano Calibã, que traz à luz, precisamente, a possibilidade de se expressar pelo uso da linguagem verbal ensinada por Próspero e Miranda. Calibã se torna ameaça a seus senhores por manusear a língua e, com ela, manifestar-se em situação de paridade em face do protagonista e de sua filha. Escravizado e impossibilitado de habitar a ilha em comunhão com Próspero e Miranda, resta-lhe fazer uso da língua aprendida com o propósito de amaldiçoá-los:

CALIBAN
 You taught me language, and my profit on't
 Is, I know how to curse. The red plague rid you
 For learning me your language!⁴⁰

Em “Un perro que se llamaba Dos”, Adolfo Bioy Casares dispõe personagens em um espaço insulado, mas procede de maneira significativamente distinta da que se verifica nas ilhas de Próspero e Crusoé. O protagonista Martín Campbell vê seu projeto de escrita atravessado, e não passivamente corroborado, por uma entidade que se apropria da língua e, de simples ouvinte ou servo, chama a si a condição de interlocutora. O convívio com Dos impulsiona em Campbell uma mudança: ao invés de dominar o espaço, o proprietário de “El Escondido” se integra ao que está à volta – a escolha de um sobrenome alusivo às palavras “campo” e “belo” é, aliás, sugestiva do processo por que passa o protagonista. O homem se integra ao ambiente a ponto de lembrar, aos olhos do amigo Flaco Silva, o aspecto de uma casca de árvore.

Ao início do conto, Martín Campbell manifesta o desejo de viver em completa dedicação à escrita. Sua “obra”, entretanto, não é edificada pela elaboração de textos; consolida-se, na verdade, a partir das trocas estabelecidas com Dos. Campbell se desembaraça, assim, da série de relações hierárquicas ilustrada por Crusoé em face de Sexta-Feira e por Próspero em seus embates com Calibã. Eis, nisso, o cerne do – retomando-se o termo eliotiano – “texto novo” de Bioy: em “Un perro que se llamaba Dos”, o argentino dialoga com unidades da tradição literária para, em seguida, acenar com as particularidades suscitadas pela caracterização de Dos. Cabe observar que a fatura do conto se faz perceptível

⁴⁰ SHAKESPEARE. *The Tempest*, p. 58. “CALIBÃ – A falar me ensinastes, em verdade, Minha vantagem nisso, é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem.” Cf. SHAKESPEARE. *A tempestade*, p. 32. A respeito de outras possibilidades de cotejo entre as figuras de Calibã e Sexta-Feira, cf. CALVINO. “Robinson Crusoe”, o diário das virtudes mercantis, pp. 106-7.

não apenas pelo viés proposto por T. S. Eliot quanto à avaliação do texto novo e de suas relações com a tradição literária. É também iluminada pela premissa borgiana de que o texto literário “cria”⁴¹ seus precursores, já que “Un perro que se llamaba Dos” se mostra vigoroso o bastante para propor adensamentos à leitura de textos que lhe são pretéritos.

4.2 Do vaguear de viajantes ineptos

Nos capítulos anteriores, a discussão sobre o insulamento na narrativa ficcional de Adolfo Bioy Casares esteve fundamentalmente associada ora a reflexões sobre a relação entre tradição literária e texto novo, ora a ponderações sobre os diálogos que se podem estabelecer entre tradição literária, autor e leitor. A discussão se valeu, em momento posterior, de considerações sobre o modo como Bioy, ao construir – retomando-se aqui o termo usado por Ricardo Piglia – algumas de suas “leituras estratégicas”, sugere zonas de diálogo entre sua obra e a de outros autores. O conto “Un perro que se llamaba Dos”, examinado na primeira seção deste capítulo, ratifica a procedência das abordagens adotadas anteriormente tanto por evidenciar que o insulamento na obra casareana é trabalhado a partir de diálogos com a tradição literária quanto por explicitar uma das leituras estratégicas de Bioy. Ao incluir uma referência expressa ao protagonista de *Robinson Crusoe*, Bioy advoga por um âmbito de leitura em que a boa fatura estética de seu conto pode ser realçada.

“Un perro que se llamaba Dos” atesta, além disso, que o diálogo entre o texto casareano e as literaturas de expressão inglesa transpõe simples operações de assimilação ou ressonância. Especialmente a partir da caracterização de Dos, Bioy perfaz a nota de particularidade necessária à constituição do que, sob a perspectiva eliotiana, é denominado “texto novo”. A particularidade trabalhada por Bioy é também ilustrativa da observação feita por Jorge Luis Borges quanto à relação entre tradição literária e textos de escritores argentinos e sul-americanos em geral. Vale recordar que, em “El escritor argentino y la tradición”, Borges assinala que as “consequências afortunadas” do texto daqueles escritores não advêm da proposição de temas avaliados como originais, mas da habilidade e “irreverência” no manejo de temas já amplamente explorados em outra ordem literária.⁴²

No conto “La obra” (*El lado de la sombra*, 1962), objeto de breve reflexão no capítulo anterior, o insulamento segue sendo examinado em associação com as relações que

⁴¹ BORGES. Kafka y sus precursores. *Obras completas*, p. 712.

⁴² BORGES. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*, p. 273.

se podem estabelecer entre tradição e processo de composição literária. Convém recordar que o narrador-protagonista de “La obra” é um escritor que se desloca de Buenos Aires a Mar del Plata na expectativa de, em um ambiente afastado e mais tranquilo, encontrar condições favoráveis ao refino de um argumento para o romance que pretende escrever. Ao instalar-se em Mar del Plata, o personagem dá mostras de que, mais que a posteridade de sua obra, interessa-lhe a posteridade de seu nome. O romance a ser escrito ganha, por isso, a qualidade de instrumento utilizado para imortalizar o escritor e lhe garantir um “nicho”⁴³ na história da literatura argentina. Curiosamente, Adolfo Bioy Casares sugere que o narrador-protagonista de “La obra” seria ninguém menos que ele próprio: o personagem é identificado como autor de “(...) la historia de Flora, de Urbina y de Rudolf”⁴⁴, personagens do conto “La sierva ajena”.

Às primeiras páginas do texto, sinaliza-se que o argumento concebido pelo narrador-protagonista resultará fracassado. Já aos primeiros dias de sua temporada no balneário, o escritor reconhece que leva consigo determinadas limitações e condicionamentos ao afirmar que “el viajero es pájaro que viaja con la jaula”⁴⁵. A prolepse é disposta em passagem do conto na qual o personagem visita um armazém em Mar del Plata. Naquele local, o escritor se dá conta de que sua capacidade de apreensão de informações está condicionada à identificação de traços de continuidade entre o espaço de origem e o ambiente novo. Sua percepção se restringe ao reconhecimento de cheiros, sombras e traços femininos similares àqueles com os quais já havia se acostumado em Buenos Aires.

Os condicionamentos talvez pudessem ser superados caso o personagem não postergasse, seguidamente, o trabalho de escrita do romance. Durante a estadia em Mar del Plata, entretanto, o narrador-protagonista abraça o costume de passear à beira da praia, fumar seu cachimbo e tomar doses de rum. Ao fazê-lo, ampara-se no pretexto de estar acumulando informações para “(...) alguna meritoria obra futura”⁴⁶. Além de não se esforçar para ultrapassar as próprias limitações e de adiar o trabalho que o havia motivado ao retiro no balneário, o escritor continua a devanear sobre a glória da obra futura e sobre o louvor à própria personalidade. Sua ambição ganha ares patéticos e é expressa pela imagem que o personagem deseja ver divulgada tão logo publique o livro que sequer começou a ser

⁴³ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 111.

⁴⁴ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 117. Conforme assinalado anteriormente, o conto “La sierva ajena” foi publicado por Adolfo Bioy Casares em 1956, no volume *Historias prodigiosas*.

⁴⁵ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 114. “(...) o viajante é passaro que viaja com a gaiola”. (Tradução nossa)

⁴⁶ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 116. “(...) alguna meritoria obra futura”. (Tradução nossa)

redigido:

Pensé: “Debo comprar una botella de whisky. Con el vaso de whisky en una mano, la pipa y un buen libro en la otra, ¿quién me echa sombra? Completaría el cuadro”, reconocí, “un perro fiel. De todos modos, con o sin perro, antes de volver a Buenos Aires, me fotografiarán en este rincón. Cuando la novela aparezca, lograré que algún librero exponga la fotografía”.⁴⁷

A escrita, conclusão e publicação de um livro por parte do protagonista somente ocorrem com a superveniência de um evento trágico. Trata-se da morte de Viviana Guillot, proprietária do chalé onde o escritor havia se hospedado e uma das poucas leitoras de trabalhos que aquele já havia publicado. Os personagens mantinham conversas amistosas, balizadas pela tímida expressão de mútuo interesse físico e pelos impedimentos decorrentes dos papéis de esposa e mãe desempenhados por “doña Viviana”. Após a morte da mulher admirada à distância, o narrador-protagonista dá início, de fato, ao processo de escrita: “Porque al retratar a la heroína pensaba en Viviana y al explicar el dolor de los héroes refería mi dolor, escribí con elocuencia. A fines del invierno, en Buenos Aires, publiqué el libro; en mi opinión los críticos no lo entendieron debidamente.”⁴⁸ O personagem afirma que somente logrou concluir a escrita do romance, tantas vezes adiada, por ter abandonado a ideia de escrever “ficciones, a la postre mentiras” e por ter passado a relatar o que se refere como “un suceso verdadero”⁴⁹.

O despreparo do escritor já havia sido sugerido pela problemática sobreposição de sua personalidade à qualidade do texto. Ao longo de “La obra”, o diletantismo do protagonista se faz evidenciar pela maneira ingênua com que procede à definição de ficção e pelo entendimento de que seu fracasso se deveu, em parte, ao fato de ter dedicado sua carreira à narração de mentiras. Soma-se, aos equívocos de sua trajetória, a crença de que a experiência de relativo insulamento em Mar del Plata, por si só, poderia lhe garantir a escrita de um romance.

De maneira recorrente, “La obra” alude a um círculo vicioso que implica o narrador-protagonista em dinâmicas iniciadas por grandes expectativas, orientadas por

⁴⁷ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 114, grifo original. “Pensei: ‘Preciso comprar uma garrafa de *whisky*. Com o copo de *whisky* em uma mão, o cachimbo e um bom livro em outra, quem me faria sombra? Completaria o quadro’, reconheci, ‘um cão fiel. De qualquer modo, com ou sem cão, antes de voltar a Buenos Aires serei fotografado neste rincão. Quando a novela aparecer, conseguirei que algum livreiro exponha a fotografia’”. (Tradução nossa)

⁴⁸ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 123. “Porque ao retratar a heroína pensava em Viviana e ao explicar a dor dos heróis relatava minha dor, escrevi com eloquência. No final do inverno, em Buenos Aires, publiquei o livro; em minha opinião os críticos não o entenderam devidamente.” (Tradução nossa)

⁴⁹ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 112. “ficcões, por fim, mentiras”; “um acontecimento verdadeiro”. (Tradução nossa)

limitações e condicionamentos e concluídas pelo fracasso. Desde a epígrafe, composta por verso de Lope de Vega em que se lê “Haciendo torres sobre tierna arena”⁵⁰, verifica-se a assertiva de que a obra não se sustenta por ter sido edificada em solo instável. Aquelas dinâmicas, cultivadas pelo próprio personagem, repetem-se no conto de modo a produzir, junto ao leitor, o efeito de frustração. Levando-se em conta que a construção da narrativa se mostra afim às diretrizes de composição formuladas por Edgar Allan Poe, identifica-se, em um primeiro plano, a concatenação de incidentes relativos à rotina do escritor em Mar del Plata. Em oposição ao primeiro plano, aqui também identificado sob a denominação de “corrente”, faz-se patente uma “subcorrente” que, a pouco e pouco, problematiza a situação de escrita idealizada pelo personagem e a distancia de qualquer possibilidade de interlocução efetivamente proveitosa com a tradição literária.

O efeito de frustração advém em importante medida da inação do narrador-protagonista, que embora almeje publicar a grande obra, serve-se de justificativas para não se dar ao trabalho de escrevê-la. O personagem confessa “(...) idear pretextos para postergar el trabajo”, afirma ter tido ideias e, em seguida, declara que lhe “(...) faltaba la voluntad de pasar todo aquello al papel” e, repetidamente, elabora escusas para “(...) postergar el trabajo para el otro día”⁵¹. As dinâmicas caracterizadas pela criação de expectativas, pela prevalência de limitações e condicionamentos e pelo conseqüente fracasso são reforçadas pelo entendimento do autor, logo ao início de sua estadia em Mar del Plata, de que o viajante é pássaro que viaja com sua gaiola.

A perseguição daquele efeito é potencializada em excerto no qual se verifica maior tensão entre a “corrente” e a “subcorrente” do conto. Trata-se de passagem que, por um lado, apresenta a rotina e os hábitos adquiridos pelo narrador-protagonista em Mar del Plata e, por outro, sublinha a distância entre o projeto de romance daquele escritor despreparado e a tradição literária em cuja esfera gostaria de ver seu nome imortalizado. O narrador-protagonista visita a pequena casa do salva-vidas Atilio Bramante, onde, sob o pretexto de que deseja alugar uma barraca de praia, espera apenas sentar-se e se refazer do cansaço provocado por uma caminhada. Confinado em um espaço que limita o alcance de sua visão e o obriga a se concentrar na figura de seu interlocutor, o escritor repara que Bramante exibe uma cicatriz no rosto e caminha com o auxílio de uma perna de pau. Vê-se motivado,

⁵⁰ LOPE DE VEGA *apud* BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 111. “Fazendo torres sobre tenra areia”. (Tradução nossa)

⁵¹ BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, pp. 116; 118. “(...) idealizar pretextos para postergar o trabalho”; “(...) faltava a vontade de passar tudo aquilo para o papel”; “(...) postergar o trabalho para o dia seguinte”. (Tradução nossa)

diante das características físicas do salva-vidas, a se imaginar “(...) en un barco, en medio del océano; pero no en un barco de ahora, sino en un velero del tiempo de los piratas y los corsarios. Probablemente el cofre con la calavera tenía su parte en la ilusión.”⁵²

Em grande parte do enredo, o escritor se vê encerrado entre quatro paredes, sejam as do chalé alugado ou as do quartinho de Bramante. Fantasia o mar bravio, mas pouco ou nada faz para desbravar espaços que estejam além da faixa de areia na praia. É significativo que Atilio Bramante, personagem que o impulsiona a pensar em aventuras protagonizadas por piratas e corsários, guarde importante semelhança física com Long John Silver, o célebre marujo com uma perna de pau apresentado por Robert Louis Stevenson em *A ilha do tesouro*. A aproximação das figuras de Atilio Bramante e Long John Silver serve à maneira de operador eficiente o bastante para, nos estreitos limites onde se encontra o narrador-protagonista, impulsioná-lo a rememorar um personagem pertencente a dada unidade da tradição literária de expressão inglesa. Cabe lembrar, por oportuno, que Long John Silver consiste em personagem que vive, quer na taverna conhecida pelo nome de “Spy-glass”⁵³, quer nas aventuras em alto-mar, do saldo auferido mediante fraudes e trapanças. Se os atributos físicos de Long John remetem à aparência de Bramante, sua conduta astuciosa o aproxima do escritor despreparado e vaidoso de “La obra”. Assim como Long John Silver, o narrador-protagonista avança pelas vias da artimanha e do esforço mínimo. Crê que, para ter seu nome exposto em estantes de livros e ser agraciado com o reconhecimento de um leitor futuro, basta-lhe louvar a própria personalidade em detrimento da obra que mal conseguiu elaborar. De forma invariável, o fracasso se apresenta como seu ponto de chegada.

Vale observar que, em “La obra”, o insulamento não se perfaz propriamente pela ausência de interlocução com outras personagens. Ainda que tenha se retirado do burburinho de Buenos Aires, o narrador-protagonista trava relações, durante a estadia em Mar del Plata, com Viviana Guillot e Atilio Bramante. As modulações do insulamento se fazem notar, nesse texto, de maneira próxima àquela verificada em alguns dos contos examinados no segundo capítulo deste estudo: o escritor resta permanentemente insulado da tradição literária com a qual gostaria de dialogar e no âmbito da qual pretendia ter o nome gravado. Quando seu romance é de fato concluído, o autor nada expressa aos leitores – os críticos que, segundo o narrador-protagonista, não compreenderam seu trabalho – além de uma mal-formada compreensão sobre o processo de composição literária. É razoável notar, de toda sorte, que se

⁵² BIOY CASARES. La obra. *El lado de la sombra*, p. 116. “(...) em um navio, no meio do oceano; mas não em um navio de agora, senão em um veleiro do tempo dos piratas corsários. Provavelmente o cofre com a caveira tinha seu papel na ilusão.” (Tradução nossa)

⁵³ STEVENSON. *Treasure Island*, p. 47.

por um lado o relativo insulamento em Mar del Plata não garante ao escritor a elaboração de um texto literário exitoso, a experiência ao menos parece servir, como pontua Javier de Navascués, “(...) para que el narrador-protagonista sea más consciente de la futilidad de sus anhelos.”⁵⁴

Diversamente dos contos examinados no segundo capítulo, “Un perro que se llamaba Dos” e “La obra” não apresentam protagonistas cujas situações de escrita se deem em meio a bibliotecas e monumentos. Ambos os contos lançam luz, em verdade, sobre atos de vontade a partir dos quais personagens se afastam do convívio social que lhes é familiar e depositam, na experiência de insulamento, a expectativa de que encontrarão condições ideais à escrita. Como resultado, Martín Campbell e o narrador-protagonista de “La obra” realçam a ocorrência do insulamento como pressuposto de instauração do relato. Distanciam-se para narrar e, ao encontrarem dificuldades para fazê-lo, acabam por problematizar certa experiência encontrada em um dos textos fundacionais do gênero contístico: o *Decameron* (1349-51), de Giovanni Boccaccio. Na obra italiana, o insulamento em relação ao cotidiano de Florença é disposto como condição indispensável para que dez personagens se coloquem a apresentar relatos, diariamente, umas às outras.

Segundo observado pelo professor Maurício Santana Dias em texto introdutório a dez novelas boccaccianas, verifica-se ao início do *Decameron*, quando da opção pelo insulamento levada a cabo pelos dez personagens, a “moldura” em cujos limites as narrativas orais serão apresentadas. Sete damas e três nobres,

(...) acompanhados de sete criados, partem para uma *villa* senhoril afastada da cidade e ali poderão, em alguma medida, reconstituir o modo de vida que levavam até o caos instaurado pela doença [a peste negra]. Em meio ao inferno sombrio de Florença tomada pela peste, abre-se então uma clareira, o *locus amoenus* que tornará possível o esquecimento da morte por alguns dias. [Os dez personagens se orientam por uma série de regras, dentre as quais a que prescreve que] (...) todos, após a sesta da tarde, se reuniram próximos a uma fonte, sob a sombra das árvores, para contar histórias até a hora da ceia.⁵⁵

As experiências de insulamento protagonizadas por Martín Campbell em “Un perro que se llamaba Dos” e pelo escritor diletante em “La obra” bem poderiam conduzi-los a espaços acolhedores e propícios à construção de relatos, similarmente ao que se verifica no *Decameron*. Afinal, como observa Suzanne Jill Levine a respeito da dimensão idealizada com que ilhas e espaços correlatos se apresentam na tradição literária, esses âmbitos acenam,

⁵⁴ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 21. “(...) para que o narrador-protagonista seja mais consciente da futilidade de seus anseios.” (Tradução nossa)

⁵⁵ DIAS. O mundo que Boccaccio inventou, pp. 13-4.

ao menos em princípio, com a promessa de funcionarem ao modo de um “(...) claustro idílico, del mundo perfecto o vientre protector que el hombre busca como refugio frente a los peligros y las ansiedades del mundo real.”⁵⁶ Em panorama sobre um tal espaço insulado e seguro, ao qual se refere pela designação de “ilha de Parte Alguma”, Levine observa que suas reverberações se encontram, por exemplo, nos arcades “prado del pastor” e no “jardín sereno”⁵⁷. Contrariamente, em textos como *La invención de Morel*, a releitura do prado e do jardim associa a ilha à peste e à morte, não obstante a perenidade das imagens gravadas pela máquina. Em *Plan de evasión*, a seu turno, a releitura daqueles espaços é utilizada na delimitação de âmbitos insulares que, embora sejam conhecidos sob o nome de Ilhas da Salvação, “(...) incluyen irónicamente a la isla “del Diablo”; la Arcadia ha sido civilizada bajo la forma de una prisión.”⁵⁸

Assim, mediante procedimento oposto à delimitação de um *locus amoenus* sugerido em obras como a de Giovanni Bocaccio, Adolfo Bioy Casares confere relevo, já em *La invención de Morel*, à ideia de que aquele que busca o insulamento não encontra amparo ou abrigo certos. Antes, passa a transitar por espaços equivalentes a “una ruina incómoda”⁵⁹, a exemplo do que se verifica nas vivências pouco ou nada apaziguadoras do “náufrago voluntário” durante estadia no Museu de Morel. Em semelhante medida, a saída de Buenos Aires, que de início se mostrava promissora a Martín Campbell e ao narrador-protagonista de “La obra”, acaba por não lhes oferecer quaisquer garantias. O insulamento, por si só, não assegura um “mundo perfeito” ou um “ventre acolhedor” àqueles que se dispõem a experimentá-lo.

Alguns textos integrantes da fortuna crítica de Adolfo Bioy Casares salientam aspectos que cooperam para a faceta aflitiva da experiência de insulamento. Em reflexão sobre as práticas de deslocamento verificadas na narrativa casareana, a professora Trinidad Barrera pontua que o recorrente impulso à mudança em direção a novos espaços ali desponta, via de regra, de maneira “febril”⁶⁰. A respeito dessa sorte de trânsito, Javier de Navascués assevera, em referência específica a *La invención de Morel*, que

[e]n realidad, toda la novela es una constante búsqueda de otro mundo donde habitar, otro refugio más satisfactorio que el anterior. Al principio el

⁵⁶ LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 90. “(...) claustro idílico, do mundo perfeito ou ventre protetor que o homem busca como refúgio em face dos perigos e das ansiedades do mundo real.” (Tradução nossa)

⁵⁷ LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 91.

⁵⁸ LEVINE. *Guía de Bioy Casares*, p. 91. “(...) incluem ironicamente a ilha ‘do Diabo’; a Arcádia foi civilizada sob a forma de uma prisão.” (Tradução nossa)

⁵⁹ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 27. “(...) uma ruína desconfortável”. Cf. BIOY CASARES. *A invención de Morel. Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 22.

⁶⁰ BARRERA. *Sueños y fotografía en Bioy*, p. 241.

protagonista huye de la civilización a la isla, luego del Museo a la playa, de ésta otra vez al Museo y, por último, de éste a una dimensión simultánea y nueva de la realidad: aquella que puede compartir con Faustine desligándose de su propia vida.⁶¹

Posteriormente, em análise dedicada ao estabelecimento de cotejos entre o trabalho de Adolfo Bioy Casares e o da escritora mexicana Elena Garro, Javier de Navascués busca apontar “(...) de qué manera, tanto en uno como en otro escritor, comparece un ininterrumpido deseo de fuga de una realidad que se presenta como repudiable y cómo la configuración de espacios aislados se alza como una precaria solución para esta huida sin fin.”⁶² Ao aproximar os textos de Bioy e Garro, Navascués conclui que

el aislamiento no es sólo (ni siquiera) el ingrediente de la felicidad, sino muchas veces la situación excepcional en donde confirmarse o reconocerse como persona. En relatos como “Un león en los bosques de Palermo” [*sic*] o “Clave para un amor” la soledad inesperada a la que se ven abocados los personajes permite entender sus vivencias de forma más nítida. Aislándose, el hombre de Bioy conoce a los demás y se conoce a sí mismo. (...) Aislando a sus personajes en un espacio singular Bioy quiere mostrarlos tal y como son, quitadas las caretas que la convivencia con otros ámbitos nos impone.⁶³

Às ópticas de Trinidad Barrera e Javier de Navascués, pode-se acrescentar o entendimento de que a configuração dos espaços isolados para onde personagens casareanas se dirigem não resulta exclusivamente de propriedades físicas verificáveis em porções de terra rodeadas pelo oceano, em balneários ou em quintas cravadas no campo argentino. Na narrativa de Adolfo Bioy Casares o insulamento decorre, em relevante medida, do modo como os personagens observam e reagem ao espaço físico em que se encontram. A hipótese foi anunciada mediante exemplos ofertados no primeiro capítulo deste estudo, que são, por oportuno, aqui retomados. Apontou-se que, em *La invención de Morel*, o insulamento do “náufrago voluntário” é acentuado pela limitação com que o personagem observa o espaço

⁶¹ NAVASCUÉS. *El esperpento controlado*, p. 32. “Na realidade, todo o romance é uma constante busca de outro mundo onde habitar, outro refúgio mais satisfatório que o anterior. No início, o protagonista foge da civilização à ilha, depois do Museu à praia, desta novamente para o Museu e, por último, deste para uma dimensão simultânea e nova da realidade: aquela que pode compartilhar com Faustine desligando-se de sua própria vida.” (Tradução nossa)

⁶² NAVASCUÉS. Elena Garro y Adolfo Bioy Casares: dos islas en fuga, p. 304. “(...) de que maneira, tanto em um como em outro escritor, comparece um ininterrupto desejo de fuga de uma realidade que se apresenta como repudiável e como a configuração de espaços isolados emerge como uma precária solução para essa fuga sem fim.” (Tradução nossa)

⁶³ NAVASCUÉS. Elena Garro y Adolfo Bioy Casares: dos islas en fuga, pp. 304; 306. “O isolamento não é apenas (nem sequer) o ingrediente da felicidade, mas muitas vezes a situação excepcional em que se confirma ou se reconhece como pessoa. Em contos como “Um leão no bosque de Palermo” ou “Chave para um amor”, a solidão inesperada a que se veem assomados os personagens permite entender suas vivências de forma mais nítida. Isolando-se, o homem de Bioy conhece os demais e conhece a si mesmo. (...) Isolando seus personagens em um espaço singular, Bioy quer mostrá-los como são, tiradas as máscaras que a convivência com outros ámbitos nos impõe.” (Tradução nossa)

insular e as águas à sua volta. Sua percepção do ambiente novo é orientada, significativamente, pelos olhares lançados por Faustine aos domínios da ilha e a elementos distantes na paisagem: “Yo había escalado con urgencia las piedras. La vi: el pañuelo de colores, las manos cruzadas sobre una rodilla, *su mirada, aumentando el mundo*. Mi respiración se volvió irreprímible. Los peñascos, el mar, parecían trémulos.”⁶⁴ Em *Plan de evasión*, por sua vez, Enrique Nevers procede de maneira similar ao fugitivo escondido na ilha de Morel. Seu campo de visão é reduzido pelo desconforto de ter sido enviado, a trabalho e por determinação familiar, para uma ilha que “(...) no es un lugar ameno: en todas partes, *el horror de ver* presidiarios, de mostrarse libre entre presidiarios.”⁶⁵

Nos contos “El lado de la sombra” e “Un viaje o El mago inmortal” (ambos publicados em *El lado de la sombra* no ano de 1962), é possível verificar que o insulamento se origina, de maneira precípua, das articulações entre espaço e olhar. Examinam-se, primeiramente, aspectos constantes do enredo de “El lado de la sombra”. Neste texto, tem-se acesso à perspectiva de um narrador cultivado, que aprecia a leitura de textos literários e, por meio desses, constrói significados para aquilo que vê. Estando em um navio durante viagem turística, a personagem observa a embarcação atracar no porto de uma ilha próxima à costa africana. Ao se deparar com o espaço novo, o narrador atribui a este significados fundados em informações como as dispostas em romances de Joseph Conrad, e, então, oscila entre a alegria e o receio. “Me dije que ni bien desembarcara entraría en el mundo de tales libros y tuve un escalofrío de júbilo y miedo: una gota de cada uno, porque la credulidad no era mucha.”⁶⁶ Ao mesmo tempo em que manifesta a intenção de percorrer o território desconhecido, o narrador hesita descer do navio e se meter no que imagina ser “el infierno de allá abajo”⁶⁷.

No momento em que decide desembarcar, o narrador tem sua visão da paisagem insular comprometida pela forte luz do sol: “Cubriéndome los ojos con una mano, porque

⁶⁴ BIOY CASARES. *La invención de Morel*, p. 42, grifo nosso. “Eu tinha escalado as rochas com urgência. Então a vi: o lenço colorido, as mãos cruzadas sobre um joelho, *seu olhar, aumentando o mundo*. Minha respiração se tornou irreprímível. Os penhascos, o mar, pareciam trémulos.” Cf. BIOY CASARES. A invenção de Morel. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 29, grifo nosso.

⁶⁵ BIOY CASARES. *Plan de evasión*, p. 20, grifo nosso. “A ilha não é um lugar ameno: por todo lado, *o horror de ver* presidiários, o horror de se mostrar livre entre presidiários.” Cf. BIOY CASARES. Plano de fuga. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I, p. 99, grifo nosso.

⁶⁶ BIOY CASARES. El lado de la sombra. *El lado de la sombra*, p. 91. “Disse para mim mesmo que assim que desembarcasse entraria no mundo de tais livros, e tive um arrepio de júbilo e medo: uma gota de cada um, porque credulidade não era muita.” (Tradução nossa)

⁶⁷ BIOY CASARES. El lado de la sombra, p. 91. “lá embaixo”. (Tradução nossa)

afuera la luz era demasiado blanca, pisé tierra firme.”⁶⁸ Em um primeiro momento, a luz intensa impõe restrições ao olhar da personagem; posteriormente, entretanto, as limitações à percepção da paisagem são colocadas pelo próprio narrador, que ao caminhar pela ilha nota apenas os elementos com os quais possui alguma familiaridade. A exemplo do narrador-protagonista de “La obra”, qualifica-se como pássaro que viaja com sua gaiola. O homem visita uma igreja e, atrás do templo, lê epitáfios gravados em lápides de mármore; em seguida, segue um percurso antes feito de bonde. À medida que caminha pela cidade, percebe que seus edifícios vitorianos contrastam com um pavilhão moderno. Neste edifício, visita uma exposição onde, por detrás de uma fachada de vidro, expõem-se sapos, lagartos e cobras embalsamadas. Desprovido de um desejo de descoberta e desbravamento, o narrador confessa preferir o ato de leitura à vivência de uma aventura. Conclui, então, ser-lhe mais vantajoso ler sobre peripécias contidas em uma narrativa como *As minas do rei Salomão* do que protagonizar feitos: “[e]sto no es para mí’, reflexioné. ‘Demasiadas víboras, demasiadas flores, demasiadas enfermedades. Qué miedo si algo lo agarra y uno se queda.’ (...) ‘Lo mejor es volver al barco y tirarme en un diván con la novelita de Rider Haggard que descubrí en el salón de lectura.’”⁶⁹

Antes de retornar ao navio, porém, o narrador se depara com um cinematógrafo, lê o anúncio de *El gran juego*, um filme a que já havia assistido, e opta por vê-lo novamente. Para aguardar o horário da sessão, senta-se em um bar e ali reencontra o inglês Veblen, um velho conhecido caracterizado por certa petulância e esnobismo. Veblen pergunta se poderia lhe contar a série de eventos que o conduziram àquela ilha. Na proposta do inglês, o narrador é contemplado com o que vinha procurando: um relato sobre uma viagem, ao invés da experiência de viagem propriamente dita. É de se perceber que o narrador de “El lado de la sombra” estuda a paisagem a partir de uma memória literária e declara o desejo de encontrar, após o desembarque, o mundo compreendido nas prateleiras dos livros. Tal atitude bem pode ser aproximada de um exercício realizado por dois leitores do romance *O Pêndulo de Foucault*, cujos comportamentos mereceram comentários de Umberto Eco :

(...) dois alunos da École des Beaux-Arts de Paris vieram me mostrar um álbum de fotografias em que reconstituíram todo o trajeto de minha personagem Casaubon, tendo fotografado à mesma hora da noite todos os lugares que mencionei. (...) Não que tivessem acrescentado à sua tarefa de

⁶⁸ BIOY CASARES. *El lado de la sombra*, p. 92. “Cobrindo os olhos com uma mão, porque lá fora a luz era clara demais, pisei terra firme.” (Tradução nossa)

⁶⁹ BIOY CASARES. *El lado de la sombra*. *El lado de la sombra*, p. 93. “‘Isto não é para mim’, pensei. ‘no es para mí’, reflexioné. ‘Muitas víboras, muitas flores, muitas doenças. Que medo de apanhar algo e morrer. (...) ‘O melhor é voltar para o navio e me atirar em um divã com o romancelzinho de Rider Haggard que descobri na sala de leitura.’” (Tradução nossa)

leitores-modelo as preocupações do leitor empírico que quer verificar se meu romance descreve a Paris real. Ao contrário, seu desejo era transformar a Paris “real” num lugar de meu livro e, dentre todas as coisas que poderiam encontrar na cidade, selecionaram somente os aspectos que correspondiam a minhas descrições. Usaram um romance para dar forma àquele universo amorfo e imenso que é a Paris real.⁷⁰ (grifo nosso)

Percorrendo trilha similar à aberta pelos dois estudantes de Belas Artes a que se refere Umberto Eco, o narrador de “El lado de la sombra” se vale de um repertório de leituras para tentar atribuir, ao universo que se lhe apresenta “amorfo”, certo grau de estabilidade quanto a suas significações. Os leitores do romance de Eco decidem, valendo-se de dados ofertados por um texto literário, investir na tarefa de interpretação e subsequente controle de um espaço factual. Em semelhante medida, o narrador do conto casareano estabelece seguidos cotejos entre o lido e o observado, procurando subsumir o espaço da ilha africana aos enredos dos romances que leu. Ao fazer referência às prateleiras da sala de leitura do navio, o personagem reforça o interesse exclusivo no contato com a aventura apresentada no âmbito ficcional ou, quando muito, na exposição oral de peripécias alheias. Por consequência, restringe sua experiência de deambulação ao reconhecimento de elementos que lhe são familiares.

À medida que caminha pela ilha, seu olhar delinea fronteiras dentro das quais se incluem apenas aspectos correspondentes a suas memórias de leitor. O narrador se limita à contemplação de uma igreja, de um cemitério cristão, de animais mortos e catalogados, de edifícios vitorianos e de cartazes afixados na entrada de um cinema, o que acarreta a obliteração de aspectos relativos à geografia física da ilha e a expressões culturais que se mostram distintas das referências que traz consigo. Segundo observa Graciela Scheines a respeito de “El lado de la sombra”, convém ao narrador movimentar-se nos limites daquilo que já conhece:

Si lo conocido, “la imperturbable realidad”, es el orden claro y sereno creado por los juegos cotidianos, es patria humana y puerto seguro, es la zona de ritos otorgadores de protección e identidad; la intemperie, el vacío o la Nada de los existencialistas está representado en la narrativa de este autor por “el lado de la sombra”, “la selva, laboratorio de lo incalculable, “la tierra del destino” a que hace referencia en “El lado de la sombra”. Quienes se alejan del área de los juegos, del orden elaborado y remosado [*sic*] permanentemente por el jugar humano, se exponen al riesgo y la aventura de una vida a la intemperie. Allí, en la tierra de nadie, los juegos habituales no funcionan, se vuelven ineficaces.⁷¹

⁷⁰ ECO. Bosques possíveis, p. 93.

⁷¹ SCHEINES. *El viaje y la otra realidad*. Un ensayo y cinco cuentos, p. 54. “Se o conhecido, ‘a imperturbável realidade’, é a ordem clara e serena criada pelos jogos quotidianos, é pátria humana e porto seguro, é a zona de ritos outorgantes de proteção e identidade; a intempérie, o vazio ou o Nada dos existencialistas está representado

De modo semelhante a contos como “La trama celeste” e “El otro laberinto”, examinados no segundo capítulo deste estudo, “El lado de la sombra” é organizado segundo premissas assinaladas pela já referida perspectiva de Ricardo Piglia como afins ao conto clássico. Em sua “corrente”, fazendo-se aqui uso da óptica de Edgar Allan Poe quanto à elaboração do conto, verifica-se a caminhada do narrador por terra firme e sua reiterada inclinação para, tão logo regresse ao navio, concentrar-se no ato de leitura. Ainda na “corrente”, é conferido destaque ao encontro entre o narrador e o inglês Veblen, e, com isso, lança-se luz ao ato de narrar. É de se notar que, em um primeiro momento, o insulamento em uma ilha africana é potencializado pelo olhar do narrador, que reduz o espaço à percepção de elementos próximos daqueles encontrados em textos literários. Uma tal inclinação ao encerramento é seguida de um estágio de abertura, consubstanciado no exercício de narrar empreendido pelo amigo Veblen. A partir do relato deste, abrem-se ao narrador outras possibilidades de significação do espaço visitado. O insulamento, desse modo, é operado em consonância com as proposições de Gilles Deleuze e as de Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger, visto que, entre os estágios de encerramento e abertura apresentados no conto, identificam-se laços de recomeço e recriação⁷² cujos fios bem podem ser constituídos pelo processo mesmo de narrar uma história.

Na “subcorrente” de “El lado de la sombra”, dá-se a conhecer a história contada pelo inglês: trata-se do envolvimento deste com Leda, uma mulher casada. O relacionamento às ocultas tem início na Inglaterra e encontra refúgio na cidade francesa de Évian. Sua interrupção ocorre quando Veblen, perturbado pela desconfiança de que Leda o trai, deixa Évian sem se despedir da mulher. O afastamento definitivo de Veblen é posteriormente motivado por sua ruína financeira e pela expectativa de que, mediante sua partida para o exercício da função de diretor de um museu na ilha africana, possa se recuperar economicamente. Após sua viagem para a África, o inglês recebe a notícia de que Leda foi atropelada e morta em um acidente ocorrido em Londres.

A tensão entre a “corrente” e a “subcorrente” do conto se faz verificar nas passagens em que Lavinia, a gata de Leda, promove zonas de interseção entre os domínios da história narrada por Veblen e o âmbito em que o relato é apresentado. Conforme esclarecido por Veblen, o animal doméstico foi levado para Évian, onde os amantes se encontraram

na narrativa desse autor pelo ‘lado da sombra’, ‘a selva, laboratório do incalculável’, ‘a terra do destino’ a que faz referência em “El lado de la sombra”. Aqueles que se distanciam da área dos jogos, da ordem elaborada renovada permanentemente pelo jogar humano, expõem-se ao risco e à aventura de uma vida sob a intempérie. Ali, na terra de ninguém, os jogos habituais não funcionam, tornam-se ineficazes.” (Tradução nossa)

⁷² DOYON-GOSSELIN; BÉLANGER. Les possibilités d’une île. L’utopie vers l’hétérotopie, p. 2.

durante curto período, e morreu em decorrência de um incêndio no hotel onde o casal havia se hospedado. Ainda segundo Veblen, a gata lhe aparece novamente quando um incêndio tem lugar na ilha africana. A repetição do fenômeno físico que resulta na morte de Lavinia se afigura, de acordo com o entendimento do inglês, como oportunidade para o ressurgimento do animal. O retorno de Lavinia à vida rende a Veblen a esperança de que Leda também vença a morte e volte a seu convívio.

É pertinente observar que, ao início “El lado de la sombra”, a caminhada temerosa do narrador é apresentada de modo a produzir, quando da leitura do conto, o efeito de frustração. Não encontrando no espaço insular a segurança das páginas dos romances, o narrador se acanha e refuta a possibilidade de vivência das próprias peripécias. O efeito de frustração é sublinhado, adiante, na exposição feita por Veblen e em uma de suas observações finais sobre o relacionamento fracassado: “De la muerte me devuelven la gata de mi amante, no a mi amante. ¡A mí tan luego me conmovía el mito de Orfeo! Por lo menos con Orfeo la crueldad no se agravó del sarcasmo.”⁷³ É razoável observar que o efeito de frustração somente é atenuado pelo ato de narrar levado a cabo por Veblen. Isso porque o narrador, não manifestando o desejo de viver suas próprias aventuras, deseja se recolher à leitura de *As minas do rei Salomão*, romance pertencente às literaturas de expressão inglesa; na impossibilidade temporária de se abrigar na leitura do texto de Rider Haggard, satisfaz-se com o relato ofertado por outro inglês. As observações de Veblen sobre seu encontro com o narrador e sobre a história que passará a expor sugere que o ato de narrar, ainda que não pela via do texto escrito, é conservado ao centro da narrativa casareana:

–Parece novela, ¿no es cierto? ¿Quieres que te diga qué me pasó?
 –Naturalmente, *Inglés*.
 –Entonces –continuó–, como en las novelas, me pides una copa y yo te cuento la historia mientras me emborracho.⁷⁴

As modulações do insulamento, de toda sorte, fazem-se verificar em contos nos quais o ato de narrar, seja pela situação de escrita, seja pela oralidade, não desponta. Exemplo disso é encontrado no conto “Un viaje o El mago inmortal” (*El lado de la sombra*, 1962), em que também se apresenta um protagonista submetido à experiência de uma viagem. Nesse texto, além de se relacionar à ação de deslocamento propiciada pela viagem, o insulamento é

⁷³ BIOY CASARES. El lado de la sombra. *El lado de la sombra*, p. 109. “Da morte me devolvem a gata de minha amante, não minha amante. Comovia-me justamente o mito de Orfeu! Pelo menos com Orfeu a crueldade não foi agravada pelo sarcasmo.” (Tradução nossa)

⁷⁴ BIOY CASARES. El lado de la sombra. *El lado de la sombra*, p. 96, grifo original. “– Parece romance, não é verdade? Quer que eu te conte o que me aconteceu?”

– Naturalmente, *Inglés*.

– Então – continuou –, como nos romances, você pede uma bebida para mim e eu te conto a história enquanto me embebedo.” (Tradução nossa; grifo original)

construído pela maneira como o protagonista observa e reage às informações encontradas no espaço visitado. A personagem anseia afastar-se de seu cotidiano e usufruir da viagem; porém, pelas limitações com que observa o ambiente que não lhe é familiar, acaba por se revelar inepto a desvendar e interagir com o espaço onde espera viver aventuras.

Em contos como “Clave para un amor” (*Historia prodigiosa*, 1956) e “El gran Serafín” (*El gran Serafín*), personagens se deslocam e se isolam por terem sido incentivados, segundo circunstâncias distintas, a acreditar que no insulamento se encontra a chave para um enigma ou a oportunidade de expurgar os próprios males. Em “Un viaje o El mago inmortal”, por sua vez, o narrador-protagonista segue viagem motivado pela possibilidade de viver aventuras, e abre o texto aconselhando o leitor a viajar sozinho:

Para alcanzar la muerte no hay vehículo tan veloz como la costumbre, la dulce costumbre. En cambio, si usted quiere vida y recuerdos, viaje. Eso sí, viaje solo. Demasiado confiado juzgo a quien sale con su familia, en pos de la aventura. Dentro del territorio de la Republica (estamos de acuerdo) *todo se da*; pero si puede vaya por el agua, a otro país. Imíteme quien se anime; como yo, bese anteayer a *la Gorda*, a los chicos y con el pretexto de que la compañía lo manda, parta al infinito azul...⁷⁵

Em um navio, o narrador se dirige ao Uruguai. Na embarcação, reconhece uma vedete e planeja se aproximar da mulher. Contudo, é acometido por fortes enjoos e passa toda a viagem recolhido, lendo um exemplar de *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara, que *la Gorda* havia colocado em sua mala. A referência à figura do *diablo cojuelo*, que na obra de Velez de Guevara abre horizontes ao personagem que o liberta e permite que este conheça o que se passa na privacidade alheia, consiste em antecipação do que se passará ao longo da viagem empreendida pelo narrador-protagonista de “Un viaje o El mago inmortal”. Desprovido do auxílio de uma criatura sobrenatural, o olhar do viajante casareano é limitado, fator que o isola do espaço que gostaria de desbravar.

Em sua primeira manhã no Uruguai, o narrador-protagonista comparece à empresa onde deveria se apresentar e é prontamente liberado. Pelo resto do dia, vê-se livre para viver as aventuras sobre as quais tanto comentara. Apesar disso, passa o dia com sono, come demasiadamente, observa mulheres, não toma qualquer iniciativa, segue para o hotel onde está hospedado e se deita às dez da noite. À uma hora da manhã, é despertado por ruídos produzidos por um casal no quarto ao lado. Irritado, o narrador perde o sono e planeja

⁷⁵ BIOY CASARES. Un viaje o El mago inmortal. *El lado de la sombra*, p. 145, grifos originais. “Para alcançar a morte não há meio tão veloz como o costume, o doce costume. Por outro lado, se você deseja vida e lembranças, viaje. Isso sim, viaje sozinho. Julgo ser demasiado crédulo quem sai com sua família atrás de uma aventura. Dentro do território da República (estamos de acordo) *acontece de tudo*; mas, se puder, vá por água a outro país. Quem se animar, imite-me; como eu, beije anteontem *la Gorda*, os meninos e, sob o pretexto de que companhia o manda, parta ao infinito azul...” (Tradução nossa; grifos originais)

algo contra o casal; passa a noite em claro, encerrado entre quatro paredes. Pela manhã, nutre apenas um desejo: ver a mulher que tanto barulho fizera de madrugada. Para sua surpresa, sai do quarto um homem de nome Merlín, um “(...) anciano diminuto, flaco y gris, imberbe de puro viejo, que representaba mil años y estaba completamente solo.”⁷⁶ A “magia do mundo”⁷⁷, a que o narrador-protagonista se refere com entusiasmo ao início da viagem, acontece para em um espaço que não aquele onde se encontra. Limitado à observância de hábitos e a uma rotina da qual não consegue se desvincular, o personagem se mostra inepto à descoberta de novas camadas e sentidos na cidade uruguaia para onde viaja.

Em “Un viaje o El mago inmortal”, o insulamento advém, preponderantemente, da falta da habilidade do narrador-protagonista para lidar com a experiência que escolheu abraçar, e é apresentado a partir de inflexão que ressalta como o espaço narrativo é construído subjetivamente. O olhar do personagem ergue limitações entre o espaço percorrido e as percepções e costumes que carrega consigo. Adolfo Bioy Casares abre caminho, desse modo, à reflexão de que o espaço narrativo, não se esgotando na identificação de espacialidades “concretas”, estrutura-se segundo a proposição de que espaços podem ser “subjetivos”. A oposição entre as duas esferas é comentada por Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Maria Pessoa de Oliveira, que observam que

(...) a literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na concretude dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação direta, estritamente direta, com o mundo que está à nossa volta.⁷⁸

O insulamento resultante da construção de espaços subjetivados e das restrições postas pelo olhar do personagem encontra sua culminância em “El navegante vuelve a su patria” (*Una muñeca rusa*, 1990). Trata-se de conto em que o narrador-protagonista se apresenta como um indiano que, cansado, adormece em um vagão de metrô em Paris. Durante um sonho, o indiano se atém a observar um cambojano que, viajando no mesmo vagão, dorme com a cabeça recostada no vidro de uma das janelas. Segundo o narrador-protagonista, “[s]u pelambre, tan abundante como sucia, deja ver un redondel calvo y arrugado; la barba es rala y de tres o cuatro días. Dormido sonrío, mueve los labios rápida y

⁷⁶ BIOY CASARES. Un viaje o El mago inmortal. *El lado de la sombra*, p. 150. “(...) anciano diminuto, flaco e cinzento, desbarbado de tão velho, que representava mil anos e estava completamente só.” (Tradução nossa)

⁷⁷ BIOY CASARES. Un viaje o El mago inmortal. *El lado de la sombra*, p. 145, tradução nossa.

⁷⁸ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura, p. 69.

suavemente, como si en voz baja mantuviera una amena conversación consigo mismo.”⁷⁹ Ao estudar os traços do cambojano, o indiano manifesta profundo desprezo, a ponto de afirmar que mesmo que tivesse nascido no norte da Europa, o cambojano seria sempre visto “(...) como a un representante de la escoria del mundo”⁸⁰. Em seguida, o indiano é despertado por um compatriota e, em companhia deste, desce do vagão. Ocorre que seu compatriota é cambojano. Ao final, o narrador-protagonista para em frente a um espelho na estação de metrô e se dá conta de que são seus os traços do cambojano que havia menosprezado em sonho. O navegante volta a sua pátria, mas não a reconhece. Apenas sorri ao pegar-se “hablando solo, como un imbécil.”⁸¹

No oitavo de seus nove volumes de contos, Adolfo Bioy Casares continua a transitar entre as diretrizes do conto clássico e do conto moderno, corroborando o que aqui se toma por sua poética portulana. Em “El navegante vuelve a su patria”, Bioy explora, a exemplo do fizera Antón Tchekhov⁸², possibilidades que aproximam o texto de aspectos formais verificáveis em um *sketch*. Por meio da apresentação de breve cena, o argentino confere primazia à “criação de uma atmosfera” em detrimento da “intensidade” e da “tensão” na trama⁸³. Emolduram-se no conto alguns instantes de curta viagem feita por um personagem que, tendo calibrado seu olhar segundo critérios identitários que não os seus, acarreta a própria segregação em relação ao meio onde se encontra. O cambojano que sonha ser indiano e limita sua avaliação a parâmetros europeus não logra examinar satisfatoriamente as marcas de distinção que poderiam apontar particularidades e valorizá-las em face de um espaço cultural hegemônico. Por consequência, o protagonista é assaltado pela estupidez acusada no sorriso que leva no rosto e não logra ensaiar uma resposta eficaz à situação de estranhamento pela qual é interpelado.

Em “El navegante vuelve a su patria”, o insulamento se caracteriza pela extremada restrição do protagonista, que, não compreendendo sua singularidade em relação às subjetividades e ao espaço por onde viaja, repele-a. Limita-se ao estágio de encerramento e não passa à experiência de abertura que lhe poderia ser propiciada. Ao invés de utilizar

⁷⁹ BIOY CASARES. El navegante vuelve a su patria. *Una muñeca rusa*, p. 47. “Sua cabeleira, tão abundante como suja, deixa ver uma circunferência calva e enrugada; a barba é rala e de três ou quatro dias. Adormecido, sorri, move os lábios rápida e suavemente, como se em voz baixa mantivesse uma amena conversa consigo mesmo.” (Tradução nossa)

⁸⁰ BIOY CASARES. El navegante vuelve a su patria. *Una muñeca rusa*, p. 48. “(...) como um representante da escória do mundo.” (Tradução nossa)

⁸¹ BIOY CASARES. El navegante vuelve a su patria. *Una muñeca rusa*, p. 48. “(...) falando sozinho, como um imbecil.” (Tradução nossa)

⁸² KIEFER. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, p. 44, nota de rodapé n. 23.

⁸³ KIEFER. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, p. 14, nota de rodapé n. 2.

elementos do olhar alheio como ferramentas para o adensamento de uma mirada própria e, a partir desta, elaborar significações a respeito do ambiente em que transita, deixa-se minar pela valoração do outro. Deseja ser igual, desse modo, levando em conta um critério de igualdade que não faz mais que excluí-lo. Não desbrava; vagueia por percursos de uma grande cidade que, por não reconhecê-lo, resulta-lhe deserta. Levando-se em conta a produção contística de Adolfo Bioy Casares e suas recorrentes reflexões sobre as possibilidades de interlocução entre tradição literária e texto novo e entre tradição literária, autor e leitor, não é custoso inferir, do enredo de “El navegante vuelve a su patria”, certa problematização das relações entre voz autoral emanada de uma periferia – cambojana, indiana, latino-americana – e expressões da tradição pertencentes ao centro. Reitera-se, a partir daquele conto, que o esforço por se estabelecer somente como igual, isto é, como mero reprodutor do que já se mostra elaborado, não implicaria outra coisa senão, à semelhança do que ocorre com o protagonista do conto, uma precária e “amena conversa” do autor “consigo mesmo”⁸⁴.

⁸⁴ BIOY CASARES. El navegante vuelve a su patria. *Una muñeca rusa*, p. 47.

Considerações finais

O estudo aqui desenvolvido possuiu, como objetivo geral, examinar a ocorrência do insulamento em contos de Adolfo Bioy Casares, observando-se tal ocorrência segundo as diferentes modulações com que o insulamento se apresenta. Para isso, procurou-se visitar, no primeiro capítulo, textos representativos dos percursos da crítica literária voltada à obra do escritor argentino. Assim procedendo, sublinhou-se a preponderância de textos analíticos que, ao serem traçados em face da narrativa casareana, dedicaram-se precipuamente a considerações sobre o fantástico e a autorreferencialidade do texto literário. Ao se mapear trajetos da crítica, demonstrou-se que o insulamento é, seguidas vezes, apresentado como aspecto acessório ou subsidiário ao despontar do fantástico e ao caráter autorreferencial do texto. Uma vez visitados textos integrantes da fortuna crítica em questão, sustentou-se a pertinência de que o insulamento fosse tratado como ponto nodal na obra casareana e como elemento passível de ser estudado por si mesmo.

No segundo capítulo, procedeu-se ao exame de uma das modulações do insulamento, verificadas inicialmente nos romances *La invención de Morel* e *Plan de evasión*. Tal modulação, que manifesta desdobramentos significativos em contos casareanos, constitui-se a partir de situações de escrita titularizadas por personagens apresentados mediante caracterizações diversas. Orientados por motivos e circunstâncias distintas, aqueles personagens se encerram na composição de textos e, a partir destes, procuram instaurar estágios de abertura que se consubstanciam na formulação de sentidos para os contextos em que estão implicados e para os episódios que vivenciaram. Vale lembrar que o insulamento exigido pela situação de escrita procurou considerar os diálogos empreendidos entre, de um lado, textos redigidos por personagens casareanas e, de outro, textualidades previamente existentes. Para tanto, contou-se com o respaldo teórico de três ensaios, que também foram visitados nos capítulos posteriores: “Tradition and the Individual Talent” (1919), de T. S. Eliot, e “Kafka y sus precursores” (1952) e “El escritor argentino y la tradición” (1953), ambos de Jorge Luis Borges. Procurou-se iluminar a maneira como, por meio de situações de escrita presentes nos romances gêmeos e em contos, Adolfo Bioy Casares aborda, em âmbito ficcional, questões postas por T. S. Eliot e Jorge Luis Borges nos domínios do ensaio.

É imperativo reiterar que, em razão do enfoque em contos casareanos, compreendeu-se ser necessário ponderar sobre procedimentos de composição adotados pelo escritor argentino em face daquele gênero literário. Daquela ponderação decorre, conforme

anunciado na seção introdutória e apontado ao longo do estudo, um dos resultados da pesquisa. Tal resultado consiste na verificação de que Bioy construiu sua longa trajetória como contista a partir de sucessivas visitas a dois referenciais amplamente reconhecidos como os fundamentos do conto moderno. Na leitura dos volumes de contos publicados entre 1948 e 1997, é de se perceber que o escritor se valeu tanto de premissas de composição do conto sustentadas por Edgar Allan Poe quanto da perspectiva de escrita proposta por Antón Tchekhov. Nas múltiplas visitas a um referencial e a outro, Bioy amplia possibilidades de apresentação de questões relativas ao insulamento e desenvolve o que aqui se reputou tratar-se de uma “poética portulana do conto”. A proposição de que o conto casareano se constitui a partir de uma poética portulana procura, assim, considerar os exercícios de trânsito empreendidos pelo escritor em face de possibilidades distintas de composição literária. Assim, diversamente do recomendado na primeira prescrição disposta por Horacio Quiroga em seu *Decálogo do perfeito contista*, Bioy não elege um mestre. Antes, opta por traçar sua narrativa a partir de exercícios de deslocamento entre premissas formuladas por Poe e Tchekhov, nas quais se identificam os referenciais do conto moderno e que, como observa Charles Kiefer, consistem nas variantes da modernidade ocidental e oriental do conto, respectivamente.

Se no segundo capítulo apresentam-se questões relativas ao insulamento decorrente de situações de escrita, bem como reflexões sobre o diálogo entre tradição literária e texto novo, opera-se no terceiro capítulo uma ampliação de perspectiva. Para além de considerações específicas sobre o texto literário casareano, procedeu-se a ponderações relacionadas à agência do escritor Adolfo Bioy Casares no estabelecimento de interlocuções entre sua narrativa e determinadas facetas da tradição literária. Em seguida, assinalou-se que essas interlocuções repercutem na composição do conto a que se dedica o argentino e na maneira como o insulamento ali emerge. Levando-se em conta algumas das leituras de Bioy, comentadas pelo próprio escritor em textos como “Ensayistas ingleses”, levantam-se subsídios à interpretação de modulações do insulamento em sua narrativa e à reflexão quanto ao emprego de aspectos relacionados à tradição literária na construção daquelas modulações. No quarto capítulo, por fim, ajustou-se o foco no exame de contos em que o insulamento resulta de ações de deslocamento espacial. Tal exame buscou apontar relações estabelecidas entre a narrativa casareana e textos pertencentes às literaturas de expressão inglesa.

Considera-se pertinente, nas linhas de encerramento deste estudo, retornar a ponderações acerca da apresentação de bibliotecas e monumentos na narrativa casareana. Dispostos em ambientes insulados, as bibliotecas e os monumentos sobre os quais se lê nos

romances gêmeos e, posteriormente, em contos como os aqui examinados assinalam um aspecto basilar. Este aspecto reside em que, na narrativa casareana, a ilha e os espaços narrativos de significação análoga abrigam textualidades que se revelam já principiadas. Um tal raciocínio se coaduna com algumas das ponderações desenvolvidas pelo professor francês Michel Lafon. Cabe lembrar que, em ensaio lido durante a atribuição do título de doutor *honoris causa* a Adolfo Bioy Casares, referido no primeiro capítulo deste estudo, Lafon sugere que a ilha constante da obra do escritor argentino se afigura como resultado de um paradoxo. Apresenta-se, a um só tempo, como tábula rasa e como lugar que, por ter sido destacado em uma gama de textos desde a *Odisséia*, resulta habitado por estes. Com efeito, conforme o exame dos romances *La invención de Morel* e *Plan de evasión* e o posterior exame de contos casareanos, o espaço insular ali presente autoriza a alusão inicial a terras virgens; não demora, porém, a se revelar atravessado por uma série de registros e memórias anteriores às escritas dos personagens que o alcançam.

Ao entendimento sustentado por Michel Lafon, acrescenta-se que o traçado dos espaços narrativos insulares e a exposição de experiências de insulamento se mostram afins à também visitada premissa deleuziana de que, apenas em tese, uma ilha pode ser tomada por deserta. Adotando-se essa linha de raciocínio, é de se perceber que aquele que ingressa as espacialidades circunscritas do universo casareano, apresentadas como porção de terra cercada de águas ou arranjada sob a forma de quinta, balneário remoto ou cômodo fechado, depara-se com camadas de texto sugeridas por um poema (e.g., “El ídolo), por um monumento (e.g., “El otro laberinto”) ou por estantes repletas de livros (e.g., “Una competencia”). Com resultados diversos, aquelas camadas de texto se deixam expressar por meio das leituras a que procedem alguns dos personagens ou, na maioria dos casos, a partir dos conteúdos que virão a ser redigidos por protagonistas casareanos.

Em exercícios de escrita e em experiências de leitura, aqueles personagens engendram dinâmicas comparáveis à narrada por Thomas More a propósito da constituição da ilha que recebeu o nome de *Utopia*. Ao movimento primeiro de segregação, segue-se o reconhecimento e a interpretação de elementos já existentes naquele território e, ainda, o estabelecimento de relações com o entorno mediante a proposição de novas premissas. A partir de movimentos de encerramento e abertura, de término e recomeço, forjam-se homens-ilha exemplificados por Carlos Alberto Servian, protagonista de “La trama celeste”. Ao vivenciar o insulamento demandado pela situação de escrita, Servian não permite que sua experiência se restrinja à elaboração de um texto apartado do que está à volta ou alheio a outros textos. O recolhimento do protagonista compreende, para além do estágio de

encerramento associado à composição textual, um processo de abertura consubstanciado no diálogo que o texto escrito busca empreender com determinada faceta da tradição.

Não à revelia, o estudo procurou conciliar a reflexão sobre ilhas e insulamento em contos de Bioy ao emprego metafórico de elementos mais frequentemente associados às Ciências da Terra. A abordagem voltada a ilhas e a suas ressignificações em âmbito ficcional foi aliada ao entendimento de que os exercícios de interpretação aqui propostos se assemelham a procedimentos cartográficos, considerados em seu caráter múltiplo e suplementar. Se não advogam por trajetos definitivos, aqueles procedimentos sugerem linhas de rumo à leitura dos contos selecionados. À alusão a procedimentos cartográficos, soma-se a adoção da perspectiva de que o relato casareano, reitera-se, pode ser lido como decorrência do que se compreende como uma poética portulana do conto. Ao não se filiar a um mestre e ao não se ater à réplica do que já está posto nas prateleiras de bibliotecas e no contorno de monumentos, Bioy funda seus contos em sucessivas práticas de trânsito entre possibilidades estéticas.

As inquietações entre diretrizes de composição literária suscitadas pela poética portulana parecem contribuir para a construção de uma das idiossincrasias verificadas na obra casareana: em enredos de contos, identificam-se não apenas situações de escrita vividas por personagens insulados – nem sempre preparados para a tarefa abraçada –, mas também as agruras e dúvidas levantadas no curso daquelas situações. A partir de seus homens-ilha, que se encerram na redação de textos e, cada qual a seu modo, ensaiam aberturas por meio da escrita de significações de mundo, Bioy alude ao desafio de percorrer terras já visitadas sem pisar as mesmas marcas encontradas na areia. Se é certo que o autor expõe o imperativo de que tais marcas sejam consideradas, também enfrenta a necessidade de proposição de percursos distintos. Eis um dos elementos impulsionados pela irreverência de Bioy. As consequências afortunadas de sua obra, sua invenção, parecem assegurar ao escritor aqueles ansiados “leitores del futuro” aos quais se refere em *Guirnalda con amores*.

Referências

ACHUGAR, Hugo. ¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano? In: REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice (orgs.). *América Latina: integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago, Chile: Usach, 2011.

ADDISON, Joseph. Os prazeres da imaginação. In: *Cadernos de Anglistica*. n. 4. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa; Edições Colibri, 2002. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5064/1/0972-772-312-8_00001_00108.pdf>. Acesso em 27 fev. 2015.

ALFARO, Gustavo. El diablo cojuelo y la picaresca alegorizada. In: *Romanische Forschungen*. v. 83. n. 1. Frankfurt: Vittorio E. Klostermann. 1971. Disponível em <<http://www-jstor-org.ez27.periodicos.capes.gov.br/stable/27937735>> Acesso em 03 mai 2016.

ALVES, Francisco F. de Sousa. Poe: uma história de traduções, inspirações e popularidade. In: *Tradterm*. v. 26. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/113340/111296>>. Acesso em 01 fev 2016.

ALVES-BEZERRA, Wilson. Adolfo Bioy Casares tem obra revisitada no ano de seu centenário. *Jornal O Globo*. Publicado em 06 de dezembro de 2014. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/adolfo-bioy-casares-tem-obra-revisitada-no-ano-de-seu-centenario-14749625>>. Acesso em 29 dez 2014.

ANNICK, Louis. Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. In *Nueva Revista de Filología Hispánica*. v. 49. n. 2. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001. Disponível em <http://bibliocodex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/Y2JBHGQJTXHKSK18TVEAXKKUEBLUMG.pdf> Acesso em 30 jan 2014.

BARCIA, Pedro Luis. Introducción biográfica y crítica. In: BIOY CASARES, Adolfo. *La trama celeste*. Edición, Introducción y Notas de Pedro Luis Barcia. Clásicos Castalia. Madrid: Castalia, 2011.

BARRERA, Trinidad. Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares. In: VENTURA, Enriqueta Morillas (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Colección Encuentros. Serie Seminarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

_____. Sueños y fotografía en Bioy. In: *Rassegna iberistica*. v. 37. n. 102. Veneza: Ca'Foscari, 2014. Disponível em <

<http://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2014/102/>> Acesso em 27 dez 2014.

_____. Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir. *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. v. 58. n. 159. abr.-jun. Pittsburgh: Universidade de Pittsburgh, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. O homem e a obra. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. org. e anotado por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Il. Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: GB; Companhia Aguilar Editora, 1965.

BELLIN, Greicy. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. In: *Anuário de Literatura*. vol. 16. n. 2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n2p41/19809>>. Acesso em 02 abr. 2016.

BÍBLIA SAGRADA. A.T. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e atual. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. 309 p.

BIOY CASARES, Adolfo. *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé, 1959.

_____. *La invención de Morel*. 5. ed. Buenos Aires: Emecé, 1972.

_____. *Historias de amor*. Buenos Aires: Emecé, 1972.

_____. *El héroe de las mujeres*. Buenos Aires: Emecé, 1978.

_____. *Memorias*. Colección Andanzas. Barcelona: Tusquet, 1994.

_____. *Selected Stories*. Translation into English by Suzanne Jill Levine. Introduction by Suzanne Jill Levine. New York: New Directions Books, 1994.

_____. *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. 2. ed. Buenos Aires : Emecé, 1992.

_____. *Memorias*. 1. ed. Colección Andanzas. Barcelona: Tusquet, 1994.

_____. *El lado de la sombra*. Colección Grandes Escritores Argentinos y Latinoamericanos. Barcelona, Buenos Aires: RBA Editores, Editorial Planeta Argentina, 1995.

_____. *El gran serafín*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. *De jardines ajenos*. 6. ed. Buenos Aires: Tema, 1999.

_____. *Plan de evasión*. 6. impresión. Buenos Aires: Emecé, 2000.

_____. Libros y amistad. In *La otra aventura*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2004.

_____. *Histórias fantásticas*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Una magia modesta*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2009.

_____. Prólogo. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. 6. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

_____. Postdata. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. 6. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

_____. *De las cosas maravillosas*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

_____. *La trama celeste*. Edición, Introducción y Notas de Pedro Luis Barcia. Clásicos Castalia. Madrid: Castalia, 2011.

_____. *Borges*. Edición minor. Edición al cuidado de Daniel Martino. Barcelona: Backlist, 2011.

_____. Prólogo. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Post-Scriptum. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I. Org. Daniel Martino. Trad. Sergio Molina et. al. São Paulo: Globo, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. Nuevas versiones de un pacto fáustico. In: In: TORO, Alfonso de; REGAZZONI, Susanna. *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.

BLOOM, Harold. Dr. Johnson e a influência crítica. In: _____. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BONAVIDES, Paulo. *Ciência Política*. 10. ed. rev. atual. São Paulo: Malheiros, 2000. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 05 set 2012.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones. Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. El arte narrativo y la magia. In: _____. *Discusión. Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. El escritor argentino y la tradición. In: _____. *Discusión. Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. A memória de Shakespeare. In: _____. *A memória de Shakespeare*. 2. ed. Trad. Luís Manuel Bernardo; Luís Alves da Costa; Lima de Freitas; Serafim Ferreira. Lisboa: Vega, 2002.

_____. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. 6. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

_____. Borges e o conto. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. Anexo V. Transcrição de Américo Cristófal. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011. pp. 369-380.

BRADU, Fabienne. Adolfo Bioy Casares. Una muñeca rusa. In: *Letras Libres*. n. 177. México: Editorial Vuelta, 1991. Disponível em <http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_9344_3222.pdf> Acesso em 05 dez. 2013.

BREMER, Francis J. *Puritanism. A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.

BRESCIA, Pablo. Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento. In: *Perífrasis*. Revista de Literatura, Teoría y Crítica. vol. 5. n. 9. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014. Disponível em <https://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=183%3Aasedios-a-la-forma-teorias-clasicas-y-nuevas-del-cuento-pablo-brescia-university-of-south-florida-&catid=38%3Aindice&lang=es>. Acesso em 20 mai 2015.

CALOIRO ET OLIVA, Placido. *Atlante nautico*. Miniatura su pergamena. 1646. 1 mapa: 453 x 292 mm. Disponível na página oficial da Fondazione Musei Civici Venezia <<http://www.archiviodelacomunicazione.it/Sicap/Disegni/101758/?WEB=MuseiVE>> Acesso em 30 nov 2015.

CALVINO, Italo. “Robinson Crusoe”, o diário das virtudes mercantis. In: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMURATI, Mireya. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. O mundo de Morel. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: *Via Atlântica*. n. 9. jun. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

CASTRO, Juan de. De Eliot a Borges: tradición y periferia. In: *Revista Iberoamericana*. v. 7. n. 26. pp. 7-18. Pittsburgh University, 2007. Disponível em <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_26/26_Castro.pdf>. Acesso em 08 mar. 2014.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da literatura inglesa*. Série Princípios. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993.

CHEKHOV, Antón. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*. Selected and Edited by Louis S. Friedland. New York: Dover, 1966.

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

COELHO, Haydée Ribeiro. Biblioteca, nação, memória e direito da crítica em Hugo Achugar. IN: ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da. *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João del Rei: UFSJ, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Vida de Edgar Allan Poe. In: _____. *Obra crítica*. Vol. 2. Edición de Jaime Alazraki. Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana. Madrid: Alfaguara, 1994. pp. 289-365.

_____. Algunos aspectos del cuento. In: _____. *Obra crítica*. Vol. 2. Edición de Jaime Alazraki. Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana. Madrid: Alfaguara, 1994. pp. 367-385.

COSTA LIMA, Luiz. A questão dos gêneros. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 1. Seleção, introd. e rev. técnica Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CURIA, Beatriz. *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1986.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Oxford World's Classics. Edited with an Introduction by Thomas Keymer. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

_____. *Robinson Crusóé*. Trad. Domingos Demasi. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: _____. Ed. preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DIAS, Maurício Santana. O mundo que Boccaccio inventou. In: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*: 10 novelas selecionadas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DICIONÁRIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Real Academia Española*. Disponível em <<http://lema.rae.es/drae/>>.

DINIZ, Leticia Fernandes Malloy. A América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais (1986-1987). In: *Anais do Jalla Brasil 2010*. p. 1087-1092. IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana. América Latina, integração e interlocução. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2010.

DOYON-GOSSELIN, Benoit; BÉLANGER, David. Les possibilités d'une île. L'utopie vers l'hétérotopie. *Temps Zéro. Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires*. abr. n. 6. Laval: Département des littératures de l'Université Laval, 2013. Disponível em http://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/956/t0_6_doyon_gosselin_belanger.pdf Acesso em 22 mai 2013.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In : _____. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

_____. *A ilha do dia anterior*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

_____. *História das terras e lugares lendários*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. In: _____. *The Sacred Wood*. Essays on Poetry and Criticism. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.

_____. *Ensaio*. Trad. Introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FERNANDES, Ronaldo. Literatura venezuelana, hoje. In: *Minas Gerais. Suplemento Literário*. v. 21, n. 1028. Belo Horizonte, 1986.

FERREIRA, Valdemar de Azevedo. Introdução. In: ADDISON, Joseph. Os prazeres da imaginação. In: *Cadernos de Anglistica*. n. 4. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa; Edições Colibri, 2002. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5064/1/0972-772-312-8_00001_00108.pdf>. Acesso em 27 fev. 2015.

- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FRIEDLAND, Louis S. Introduction. In: CHEKHOV, ANTON. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*. Selected and Edited by Louis S. Friedland. New York: Dover, 1966.
- GALLAGHER, D. P. The novels and short stories of Adolfo Bioy Casares. *Bulletin of Hispanic Studies*. v. 52(3). Liverpool: Liverpool University Press, 1975. Disponível em <http://liverpool.metapress.com/content/a3167r9158358521/> Acesso em 19 abr. 2014.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Coleção Vega Universidade. Lisboa: Vega, 1995.
- GONÇALVES, Fabiano Bruno. Tradução, interpretação e recepção literária: manifestações de Edgar Allan Poe no Brasil. 141 p. *Dissertação*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Manuscrito.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. Série Princípios. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HERNÁNDEZ, Alberto. Oficio de isla. In: *Ciudad Letralia*. Tierra de Letras. Cagua: Editorial Letralia, 2010. Disponível em < <http://www.letralia.com/ciudad/hernandez/100714.htm> > . Acesso em 30 abr. 2014.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JITRIK, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Claves del Bicentenario. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.
- JOSEF, Bella. A invenção de Morel: nova visão do universo. In: *Minas Gerais. Suplemento Literário*. v. 22. n. 1065. Belo Horizonte, 1987.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.
- KOVACCI, Ofelia. *Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- LAFON, Michel. Extranéité et étrangeté dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares tentative de définition d'une écriture fantastique. *Les Cahiers du GEF*. n. 4. Grenoble, 1993.
- _____. Hoy, en esta isla. Discours de réception d'Adolfo Bioy Casares à l'Université Stendhal de Grenoble, à l'occasion de son Doctorat « honoris causa » (09 novembre 1993). *Sociocriticism*. vol. VIII, 2. n. 16. Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1994.

LEÓN, Anabel Gutiérrez. Come en casa Borges. ¿Qué come en casa Borges? In: *Ogigia*. Revista electrónica de estudios hispánicos. n. 14. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.

LEVINE, Suzanne Jill. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: La Utopía como Texto. *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. vol. XLIII. n. 100-101. jul-dez. Número especial dedicado a Jorge Luis Borges. Pittsburgh: Universidade de Pittsburgh, 1977.

_____. *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MAC ADAM, Alfred J. Adolfo Bioy Casares: The Lying Compass. *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason*. The University of Chicago Press, 1977.

_____. Borges y Bioy: La invención de Morel. In: TORO, Alfonso de; REGAZZONI, Susanna. *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.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

MARCHESE, Angelo. Las estructuras espaciales del relato. In: *Semiosis*. n. 10. jan.-jun. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias; Universidad Veracruzana, 1983.

MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

_____. Notas aos textos. In: *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I. Org. Daniel Martino. Trad. Sergio Molina et. al. São Paulo: Globo, 2014.

MATAMORO, Blas. *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975.

_____. Fantasmas argentinos. In: VENTURA, Enriqueta Morillas (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Colección Encuentros. Serie Seminarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

MEEHAN, Thomas C. Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares. In *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Providence: Comisión Editorial del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas; Madrid: Ediciones Istmo, 1986.

MORE, Thomas. *A Utopia*. Coleção A obra-prima de cada autor. Trad. Maria Isabel Gonçalves Tomás. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. 253 p. *Tese*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Manuscrito.

- MURRY, John Middleton. *Studies in Keats*. New York: Haskell House Publishers, 1972.
- NAVASCUÉS, Javier de. *El esperpento controlado*. La narrativa de Adolfo Bioy Casares. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1995.
- _____. Elena Garro y Adolfo Bioy Casares: dos islas en fuga. In: BAY, Carmen Alemany; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (ed.). *La isla posible*. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Alicante, 1998.
- OGLIARI, Ítalo. Efeito e atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades. In: *Cenários*. Revista de Estudos da Linguagem. n. 9. Porto Alegre: UniRitter, 2014.
- PAZ, Octavio. La máscara y la transparencia. In: *Corriente alterna*. México, D.F.: Siglo XXI, 2000.
- PEEPLES, Scott. Poe's "constructiveness" and "The Fall of the House of Usher". In: HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. p. 178-190. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PELINSER, André Tessaro. Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamento e ressignificações. 2015. 348 p. Tese. UFMG: Belo Horizonte, 2015. Manuscrito.
- PIGLIA, Ricardo. Los usos de Borges. Entrevista realizada por Sergio Pastormelo. In: *Variaciones Borges*. n. 3. University of Pittsburgh, 1997. Disponível em <<https://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-3>>. Acesso em 26 abr 2016.
- _____. O último conto de Borges. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Novas teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. New York: Harper & Brothers, 1838. Disponível em <<https://archive.org/details/narrativgord00poerich>>. Acesso em 09 set 2014.
- _____. A filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. org. e anotado por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Precedido de estudos biográficos e críticos de Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes. Il. Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: GB; Companhia Aguilar Editora, 1965. p. 911-920.
- _____. *A narrativa de A. Gordon Pym*. Prefácio F. M. Dostoiévski. Coleção Prosa do Mundo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. Anexo II. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011. pp. 333-347.

_____. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. Anexo III. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011. pp. 349-368.

_____. Resenha de E. A. Poe's *Tales, Aristidean*, outubro de 1845. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. Anexo IV. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011. pp. 369-380.

POLONI, Nicolás A. F.; BERND, Zilá. Metáfora. In: BERND, Zilá [et al.] *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. Org. Sergio Faraco. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice. Apresentação. In: REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice (orgs.). *América Latina: integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago, Chile: Usach, 2011.

RUIZ, Bernardo. *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*. Acompañado de la Correspondencia entre Adolfo Bioy Casares y Alfonso Reyes del Archivo de la Capilla Alfonsina. México, D.F., nov. 1974.

SÁINZ DE MEDRANO, Luis. Cien años de literatura fantástica. In: VENTURA, Enriqueta Morillas (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Colección Encuentros. Serie Seminarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

SANDNER, David. *Fantastic Literature: a Critical Reader*. Westport; London: Praeger, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: *Contos de Tchekhov*. Panorama do conto universal. vol. 2. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

SCHEINES, Graciela; BIOY CASARES, Adolfo. *El viaje y la otra realidad*. Un ensayo y cinco cuentos. Buenos Aires: Felro, 1988.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. The Macmillan Shakespeare. Ed. Philip Brockbank e Peter Hollindale. London and Basingstoke: Macmillan Education, 1975.

_____. A tempestade. In: _____. *Comédias: teatro completo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SISCA DE VIALE, Cristina; ARMANDO, Rosemarie G. de; FRANZ, Susana. Introducción. In: DEL VALLE-INCLÁN, Ramón. *Tirano Banderas*. Novela de Tierra Caliente. Buenos Aires: Colihue, 2008.

SOUZA, Alcinda Pinheiro de; FLORA, Luísa Maria Rodrigues. Notas ao ensaio n. 419. In: ADDISON, Joseph. Os prazeres da imaginação. In: *Cadernos de Anglistica*. n. 4. Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa; Edições Colibri, 2002. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5064/1/0972-772-312-8_00001_00108.pdf>. Acesso em 27 fev. 2015.

SPITZER, Leo. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 1. Seleção, introd. e rev. técnica Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STEVENSON, Robert Louis B. *Treasure Island*. New York; London: Sterling, 2004.

_____. *A ilha do tesouro*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. A Gossip on Romance. In: _____. *Memories and Portraits*. New York: C. Scribner's Sons, 1902. Disponível em <<https://archive.org/details/memoriesportrait03stev>>. Acesso em 09 set 2014.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman d'aventures*. Paris : Éditions Gallimard, 2013.

TCHEKHOV, Antón P. *Contos de Tchekhov*. Panorama do conto universal. vol. 2. Trad. Pref. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

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: TORO, Alfonso de; REGAZZONI, Susanna. *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.

TYSON, Lois. *Critical Theory Today*. A User-Friendly Guide. 2. ed. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2006.

ULLA, Noemí. La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos. In: VENTURA, Enriqueta Morillas (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Colección Encuentros. Serie Seminarios. Madrid: Universidad Complutense de Madri; Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

VERDEVOYE, Paul. Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX. In: VENTURA, Enriqueta Morillas (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Colección Encuentros. Serie Seminarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. *O fantástico universo de Bioy Casares*. Publicado originalmente na página eletrônica <www.seculodiario.com.br>. 06 dezembro 2012. Disponível em: <<http://estarsendotersido.blogspot.com.br>>. Acesso em: 28 agosto 2012.

VILLORDO, Oscar Hermes. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*. Colección Genio y Figura. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1983.

VIZIOLI, Paulo. Apresentação. In: WORDSWORTH, William. *Prefácio das Baladas Líricas. Poesia selecionada*. Edição bilingue. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLS, H. G. *The Island of Doctor Moreau; a Possibility*. New York: Stone & Kimball, 1898. Disponível em <<https://archive.org/details/islandofdoctormo00welluoft>>. Acesso em 09 set 2014.

_____. *A ilha do dr. Moreau*. Trad. Prefácio e notas Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2012.

ZAMORA, Margarita. Para uma Cartografia das Descobertas: Mapa/Viagem/Texto. Trad. Ângela Maria Moreira e João Paulo Moreira. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. n. 38. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 1993.