

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond

NO IMÓVEL PONTO DO MUNDO QUE GIRA:

UTOPIA, MODERNIDADE E PARANOIA EM *DORMIR AL SOL*, DE ADOLFO BIOY CASARES

BELO HORIZONTE
2016

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond

NO IMÓVEL PONTO DO MUNDO QUE GIRA:

UTOPIA, MODERNIDADE E PARANOIA EM *DORMIR AL SOL*, DE ADOLFO BIOY CASARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B616d.Yd-n

Drummond, Ana Luiza Duarte de Brito.

No imóvel ponto do mundo que gira [manuscrito] : utopia, modernidade e paranóia em *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares / Ana Luiza Duarte de Brito Drummond. – 2016.

125 f., enc.

Orientadora: Graciela Inês Ravetti de Gómez.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

1. Bioy Casares, Adolfo, 1914-1999 – *Dormir al sol* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura Argentina – História e crítica – Teses. 3. Utopias na literatura – Teses. 4. Modernidade – Teses. 5.

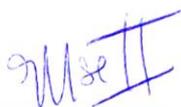
CDD : Ar863.42

Dissertação intitulada *No imóvel ponto do mundo que gira: utopia, modernidade e paranoia em "Dormir al Sol", de Adolfo Bioy Casares*, de autoria da Mestranda ANA LUÍZA DUARTE DE BRITO DRUMMOND, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.ª Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG



Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado - UFOP


Prof.ª Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 25 de janeiro de 2016.

*Para Lolita e Capitu,
minhas peludas amadas.*

AGRADECIMENTOS

Ao Jorge, meu marido, amigo e leitor assíduo, sempre presente nesses dois anos de trabalho, leitura e escrita, tanto lendo e criticando meus escritos quanto cuidando de mim e de nossa família de dois humanos e cachorros.

À Graciela, pela orientação gentil e precisa, pelas conversas sobre literatura, teoria e crítica que abriram meus olhos para as possibilidades diversas dos estudos literários e do próprio fazer literário.

À minha mãe, Djanira, e à minha irmã, Karine, pelo apoio e ajuda durante esses anos em Belo Horizonte.

Aos membros da banca, pela gentil aceitação do convite e pela disponibilidade de leitura deste trabalho.

Ao Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, pelo ensino e pesquisa de qualidade que me possibilitaram a entrada na pós-graduação.

À Universidade Federal de Ouro Preto, onde fiz minha graduação e onde construí meu gosto e prazer pela análise literária; onde sempre me senti bem-vinda e por onde nutro muito respeito, carinho, orgulho e saudade.

À Universidade Federal de Minas Gerais, pela vaga de mestrado.

À Capes, pela bolsa no último ano do curso.

*Que nos legaram apenas o recebido de uma fraude?
A serenidade não passa de um embrutecimento voluntário,
A sabedoria encerra apenas o conhecimento de segredos mortos
Inúteis na escuridão a que assomaram
Ou daquela de que seus olhos se esquivaram. Há, nos parece,
Em suma, apenas um limitado valor
No conhecimento que deriva da experiência.
O conhecimento impõe um modelo, e falsifica,
Porque o modelo é vário para cada instante,*

*E cada instante uma nova e penosa
Avaliação de tudo quanto fomos. Apenas não nos decepcionaremos
Com tudo o que, decepcionando, já não causa mais dano.*

(T. S. Eliot, "East Cocker")

RESUMO

Este trabalho se propõe a estudar o romance epistolar *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, que tem como trama central a ambiguidade acerca da possível metamorfose de personagens através de ato médico. Em nosso estudo, fizemos uso de teorias sobre a modernização e sobre a utopia, com vistas ao entendimento de aspectos que são marcantes no romance. A paranoia, ao fim da análise, surge como uma possibilidade de leitura do romance, que, no entanto, não se esgota nela. Nesse sentido, esta pesquisa se propôs a entender a capacidade que o romance *Dormir al sol* tem de causar estranhamento frente aos processos de modernização que se inseriram na mente e no corpo dos sujeitos, com fins de normatização das relações sociais, em algum momento do século XX, entranhando-se na vida cotidiana e modificando e fragmentando tudo o que até então havia de sólido. Assim, concluímos que *Dormir al sol* pertence ao rol das narrativas de Bioy Casares que trazem à tona a presença inquietante de antagonismos não resolvidos de nossa realidade de simulacros.

Palavras-chave: Modernidade. Utopia. Paranoia. Bioy Casares.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo estudiar la novela epistolar *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares. La novela tiene como ambigüedad central la posible metamorfosis de personajes a través de acto médico. En nuestro estudio, hemos utilizado teorías sobre la modernización y la utopía, para la comprensión de aspectos de relieve en la novela. La paranoia, al final del análisis, se presenta como una posibilidad de leer la novela, que, sin embargo, no se limita a ella. En este sentido, esta investigación tuvo como objetivo comprender la capacidad que la novela *Dormir al sol* tiene de causar el extrañamiento de los procesos de modernización que se insertaron en la mente y en el cuerpo de los sujetos con fines de normalización de las relaciones sociales, en algún momento del siglo XX, si insertando en la vida diaria y cambiando y fragmentando todo lo que, hasta ahora, era sólido. De este modo, concluimos que *Dormir al sol* pertenece a la categoría de las narrativas de Bioy Casares que sacan a la luz la inquietante presencia de los antagonismos no resueltos de nuestra realidad de simulacros.

Palabras clave: Modernidad. Utopía. Paranoia. Bioy Casares.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 POR QUE <i>DORMIR AL SOL</i>?	17
3 REALIDADE E FICÇÃO	28
3.1 O REAL NA TEORIA DO CONHECIMENTO	29
3.2 EMPIRISMO, REALIDADE E FICÇÃO	30
4 UTOPIA E FICÇÃO BIOMÉDICA	46
4.1 O DESEJO UTÓPICO E A FICÇÃO BIOMÉDICA	51
4.2 ÍMPULSO UTÓPICO NA FICÇÃO BIOMÉDICA DE BIOY CASARES	54
5 MODERNIDADE, UTOPIA E A AMEAÇA TECNOLÓGICA	62
5.1 MODERNIDADE	62
5.2 <i>TECHNÉ</i> E LITERATURA FANTÁSTICA	68
5.3 A AMEAÇA DA PROMESSA TECNOLÓGICA NA LITERATURA E NO CINEMA	71
5.4 ÉTICA, PROGRESSO E A AMEAÇA DO ÍMPULSO UTÓPICO: HANS JONAS	76
5.5 A PROMESSA UTÓPICA, O PODER MÉDICO E A SUJEIÇÃO DO PACIENTE: JONAS E <i>DORMIR AL SOL</i>	82
6 PARANOIA E CONTEXTO SOCIAL	92
6.1 PARANOIA E LINGUAGEM	93
6.2 O DUPLO E SUAS IMPLICAÇÕES EM <i>DORMIR AL SOL</i>	103
6.3 PARANOIA, MODERNIDADE E LITERATURA	110
7 CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a estudar o romance epistolar *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares. Nascido em Buenos Aires, no ano de 1914, e falecido em 1999, Casares fez parte do grupo de intelectuais ditos elitistas, atuantes na Argentina de meados a fins do século XX. Nesse grupo destaca-se também Jorge Luis Borges, de quem Casares foi amigo e com quem escreveu e organizou várias obras, entre elas, com a colaboração de Silvina Ocampo, a famosa *Antologia da literatura fantástica*, hoje traduzida em diversos idiomas. O escritor aparece no cenário literário especialmente no ano 1941, com a publicação de *A invenção de Morel*, obra com a qual recebe o Prêmio Municipal de Literatura da Cidade de Buenos Aires. Mas, deve-se dizer, apesar de constituir uma sólida e reconhecida obra literária, Bioy Casares teve seu reconhecimento bastante ofuscado, digamos assim, pela amizade pessoal e poética com Borges. No ano de 1991, Casares recebeu o Prêmio Miguel de Cervantes, o máximo das letras hispânicas. Em 2006, a editora Cosac Naify iniciou, com o cultuado *A invenção de Morel*, a publicação de suas obras no Brasil. A partir de então, há uma espécie de retomada de Bioy Casares, que vem sendo bastante lido no país, suscitando investigações em diversos programas de pós-graduação em estudos literários.¹ Entre as características marcantes de sua obra destacam-se a impecável construção narrativa e a clareza de sua linguagem.

O romance *Dormir al sol*, publicado em 1973, é composto, em sua maior parte, pela carta que Lucio Bordenave, um relojoeiro de bairro que vive uma vida costumeira e doméstica em uma passagem² de Buenos Aires, envia a Félix Ramos. O remente, contudo, só nos é revelado ao final da carta. Ramos ignora a história recebida de Bordenave por um certo tempo, que se interrompe com a divulgação do monte de papéis que recebera da boca de um cachorro. Nesse montão de papéis, Bordenave conta a Ramos, com esperança de que ele acredite em sua história e o ajude, o que aconteceu consigo e sua mulher Diana no luxuoso Instituto Frenopático do médico Reger Samaniego, localizado em seu bairro de classe média baixa, em Buenos Aires. O narrador acredita que Diana, após retornar do Instituto no qual fora internada por causas não muito precisas, era outra pessoa, estava transformada. Suas investigações o levam a ser

¹ Cf. Leite (2008); Diniz (2013); Cipreste (2013).

² *Pasaje*, termo original, é uma rua muito estreita de um meio urbano, pode muitas vezes ser coberta e/ou servir como ligação entre duas ruas maiores. Em geral, tem casas em ambos os lados. A melhor tradução para “*pasaje*” talvez fosse “*ruela*”, mas como esse termo tem caído em desuso no Brasil, optamos pela tradução literal para “passagem”, que, embora tenha conotações mais amplas, neste trabalho se referirá a essas ruas estreitas comuns em Buenos Aires.

internado também e a “descobrir” que nesse manicômio as almas das pessoas são trocadas e, algumas vezes, colocadas em cães. *Dormir al sol* tem como trama central a ambiguidade acerca da possível metamorfose de Diana, e, mais ao fim, da metamorfose do próprio narrador. Dizemos ambiguidade, pois há a possibilidade de tudo se tratar de uma paranoia do narrador principal.

Esta pesquisa se propõe a entender a capacidade que esse romance de Bioy Casares tem de causar estranhamento frente aos processos de modernização que se inseriram na mente e no corpo dos sujeitos, com fins de normatização das relações sociais, em algum momento do século XX, entranhando-se na vida cotidiana, modificando e fragmentando tudo o que até então havia de sólido. A escolha de *Dormir al sol* se deveu especialmente a essa capacidade que o romance tem de causar um estranhamento nesses processos de “invasão” da vida, os quais já deixamos de notar devido à sua assimilação demasiada em nosso cotidiano.

Com esse intuito, no capítulo “Por que *Dormir al sol*?”, apresentamos uma breve exposição a respeito da escolha desse romance, com destaque para os temas que serão desenvolvidos mais detidamente nos capítulos seguintes, entre os quais destacam-se a invasão da vida particular dos personagens por procedimentos médicos e a relação dos personagens com a comunidade em que vivem. A respeito dessa relação com a comunidade, partimos das considerações de Roberto Esposito (2010) a respeito da biopolítica. No entanto, mais adiante, justificamos o abandono da teoria sobre a biopolítica, e isso porque embora ela possa ser entrevista em vários momentos do romance – especialmente na forma como o direito e a política passam a cuidar da vida dos sujeitos e a vida, enquanto *bios*, torna-se o centro de toda a política – nossa preocupação está mais aquém da de Esposito. Ela está, antes, naquilo que faz com que a dinâmica da biopolítica (ou qualquer outro nome que se queira dar à política moderna) aconteça, mas a partir dos próprios sujeitos. Queremos dizer que nossa preocupação se distancia da ideia de um todo que a política exige. Nosso intuito, nesta pesquisa, é entender como esses processos modernos se inserem na vida do sujeito, modificando-a, fragmentando-a.

No capítulo seguinte, intitulado “Realidade e ficção”, partimos da consideração de Theodor W. Adorno de que “[o]s antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade.” (ADORNO, 1993, p. 16). A partir dela, propomos o entendimento da relação que a arte, especialmente a ficção literária, estabelece com a realidade, a sociedade. A partir disso, fazendo uso também da ideia de *mimesis*, conforme estudos de Luiz Costa Lima, buscamos compreender a configuração da ficção científica, gênero literário no qual a obra *Dormir al sol* pode ser incluída. Nesse entendimento da ficção científica,

destacamos a presença da utopia na interpretação de aspectos constituintes do romance. Pretendemos, nesse capítulo, construir uma base sólida para as discussões vindouras de temas de destaque no romance de Bioy Casares, quais sejam, a racionalidade técnica e a paranoia.

Em “Utopia e ficção biomédica”, ressaltamos o uso do termo utopia, optando, após discussão, por usá-lo na análise de *Dormir al sol* através dos termos “desejo” e “impulso utópico”, conforme contribuições de Fredric Jameson (2005). Nesse ínterim, discutimos a respeito das problemáticas que emergem com a realização dos desejos utópicos e da presença desse desejo no romance de Bioy Casares, que classificamos, nesse capítulo, como pertencente ao gênero ficção biomédica, um subgênero da ficção científica.

A modernidade é o pano de fundo de toda essa dissertação. Devido a isso, no capítulo intitulado “Modernidade, utopia e a ameaça tecnológica”, procuramos entender e discutir a respeito da relação que a modernidade parece tecer com a utopia. Nesse contexto, debatemos a respeito dessa relação, que parece ter muito a dizer a respeito de cada uma em particular, para, na sequência, abordarmos as questões mais específicas referentes à racionalidade técnica presente em *Dormir al sol*. Assim, buscamos entender como um impulso utópico, que parece ser motor da própria modernidade, formula e deposita no imaginário social um mundo que muitos acreditam possível: um mundo sem fissuras, sem confrontos, um mundo organizado racionalmente em torno da felicidade humana. Destacamos, de antemão, que nessa análise damos espaço à ambiguidade dessas relações: sim, o racionalismo moderno destrói tudo de Lucio Bordenave: sua rua, sua casa, sua família, sua mulher, seu eu. Mas, apesar da destruição, apesar da angústia, Lucio se sente feliz com a Diana modificada, ele é seduzido pelas possibilidades da modernidade e é levado pelo impulso utópico em suas ações. Por fim, ainda nesse capítulo, apoiamo-nos em Hans Jonas (2006) para discutir a respeito da ameaça que a utopia insere na vida humana através da promessa tecnológica que, voltada sempre ao futuro, à tentativa de confecção de um homem vindouro desprovido de males, de doenças, de sofrimento e, mesmo, de morte, põe em risco a própria essência humana.

Por fim, em “Paranoia e contexto social”, demos destaque à importância de se considerar a possível paranoia do narrador-personagem Lucio Bordenave. Portanto, partimos da ideia de que, de alguma forma, as condições históricas e sociais dos personagens de *Dormir al sol* permitiram a legitimação da prática do Instituto Frenopático, prática que, por um lado, prevê a submissão de indivíduos em nome de uma ordem comum, e, por outro, é um dos motores da possível paranoia de Bordenave. Nessa leitura, procuramos entender como a estrutura do romance de Casares permite que notemos a possibilidade de uma trama paranoica graças ao nó das relações pessoais que dela emerge através do apego singular e quase mecânico

do narrador a uma sintaxe narrativa que, devido ao cuidado e amarração impecáveis, esconde uma constante parataxe factual.

Entre os estudos sobre *Dormir al sol* no Brasil, merece singular destaque a tese de doutoramento de Karla Cipreste (2013), também pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Por essa proximidade com o nosso trabalho, portanto, é necessário que apresentemos a distinção entre nossa leitura e a de Cipreste, que compara a obra de Casares a outras duas obras de Mario Bellatin para analisar “a relação de forças que se estabelece entre micropolíticas de imunização [...] e experiências do excesso potencializadas pelo riso e pela encenação em uma escrita caracterizada como uma composição de si” (CIPRESTE, 2013, p. 07). De início, apontamos que seu trabalho segue linhas de raciocínio diferentes da que ora propomos. Primeiramente, não considera a possibilidade de tudo se tratar de uma paranoia do narrador-personagem, que se mostra, ao longo do romance, claramente perturbado. Em segundo lugar, considera que os males acometidos a Bordenave e sua família advêm de seu apego à racionalidade, o que a autora explica baseando-se no trabalho de relojoeiro do narrador-personagem.

Cipreste (2013) considera que é o apego de Bordenave à imunização típica da modernidade que acaba por desencadear os males, também eles imunizantes, para sua vida. Discordamos, no entanto, dessa visão. Primeiramente porque a relação de Bordenave com essa razão instrumental da modernidade é ambígua. Se, por um lado, quando aceita a internação de Diana, ele a apoia, por outro, há inúmeros momentos em que ele a rejeita, como quando abrem sua passagem com a chegada do asfalto, quando rejeita se mudar para o Bairro Norte com Diana, um bairro mais modernizado, e, mesmo, quando se arrepende da internação da esposa e tenta retirá-la do Frenopático, entre outras. Suas rejeições constantes, no entanto, têm fundamento, pois a violência que o narrador-personagem e sua mulher supostamente sofrem no Frenopático de Samaniego é uma violência claramente moderna, de racionalização e organização da vida de acordo com a ciência. Se Bordenave rejeita os “de fora” é porque são exatamente eles, os de fora, o alemão professor de cachorros e o médico pálido, que, assim como o asfalto que abriu sua passagem, invadem sua casa, tiram-lhe, ainda que com o seu consentimento, a mulher e, por fim, a alma.

De acordo com Cipreste (2013, p. 80), “o relojoeiro aprende que precisa criar, ele mesmo, o sentido para sua vida e que para isso terá que entrar no jogo dela, que é perigoso, mas, ao mesmo tempo, excitante”. Como Bordenave irá criar sentido para sua vida se ela, isto é, sua vida, foi-lhe tirada por uma cirurgia? Não há Bordenave ao fim do romance, assim como não há mais Diana desde a metade. O termo usado por Cipreste, “jogo”, é significativo da

posição em que escreve. Basta lembrar dos “jogos de linguagem” com que Lyotard (1993) caracteriza a pós-modernidade³. No entanto, sua frase é bastante vaga. Podemos nos perguntar: “excitante” para quem? “Perigoso” para quem? “Entrar no jogo” não significaria fazer exatamente o contrário do que a autora propõe, que é a submissão aos discursos de poder? Submeter-se ao *Zeitgeist* da época, ainda que isso signifique submeter-se à falta de coerência e ao excesso de fragmentação, não é, de toda forma, uma submissão?

Outro ponto chave, que a nosso ver fecha essa discussão: Bordenave é um grande supersticioso, e ele mesmo frisa isso durante o romance. A superstição abre espaço para o mistério e isso exclui qualquer possibilidade de considerá-lo como alguém adepto à racionalidade classificatória. A racionalidade não abre espaço para o não-idêntico a ela, principalmente para o mistério.

Acreditamos que a confusão nasce quando a leitura de Bordenave como um relojoeiro, portanto, como alguém que lida com mecanismos e engrenagens, se mistura à imagem do homem do início da modernidade, aquele submetido ao trabalho alienante, como o famoso personagem de Chaplin em *Tempos modernos*. No entanto, há uma diferença crucial: o personagem de Chaplin só tem acesso a uma pequena parte de um todo que desconhece. Ele não sabe, assim como nós, se o parafuso que ele aperta irá para um automóvel, um eletrodoméstico, uma bomba atômica ou qualquer outra invenção tecnológica. É um trabalho alienado por isso, por desconhecer o todo. Não é, de forma alguma, o que acontece com o relojoeiro. Ele tem acesso a todas as partes do relógio. É ele quem o fará funcionar ou não. Ele trabalha com o todo, não com as partes. Não há divisão do trabalho, pelo contrário. Há algo que podemos até aproximar à experiência do artesão. Quando Cipreste (2013, p. 82) diz que Bordenave “só se dedicava a seu trabalho minucioso com relógios e engrenagens, e, por isso, levava uma vida previsível e totalmente reprimida em relação às paixões, aos instintos e à inspiração”, parece confundir esse “trabalho minucioso com relógios e engrenagens” com o do personagem de Chaplin, o que, a nosso ver, de forma alguma é o caso, por isso não usamos o trabalho de Cipreste (2013) sobre o romance *Dormir al sol* como base à nossa análise.

³ Lyotard trabalha com a ideia de que com a queda dos metarrelatos (ou metanarrativas) passamos a viver em uma sociedade repleta de “jogos de linguagem” cujas regras (sem as quais não existe jogo) “não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores” (LYOTARD, 1993, p. 17). Nesse sentido, “todo enunciado deve ser considerado como um ‘lance’ feito num jogo.” (LYOTARD, 1993, p. 17). Com a queda dos metarrelatos e o estabelecimento dos “jogos de linguagem” todo o sistema em que vivemos (inclusive a ciência, a filosofia, a universidade etc., que anteriormente tinham o papel de busca da verdade) passa a ter um objetivo único: o aumento da eficácia, isto é, “a otimização da relação global entre o seu *input* e *output*” (LYOTARD, 1993, p. 21), o que gera “melhoria da ‘vida’ do sistema” e, conseqüentemente, aumento de seu poder.

Por fim, justificamos a importância deste trabalho para os estudos sobre Bioy Casares no Brasil confiando que ele traz uma visão particular desse escritor que, por vezes, mantém-se escondido sob a sombra de Borges, pelo menos na crítica brasileira. Acreditamos que enquanto Borges joga com as possibilidades da narrativa ficcional, de seus mecanismos, Bioy, por sua vez, com uma trama muito bem tecida, joga com as mazelas da sociedade, devolve a ela seus problemas não resolvidos, característica suficiente para fazê-lo sair de sob a sombra do amigo.

2 POR QUE *DORMIR AL SOL*?

Terei eu forças para enervar o instante e induzi-lo à sua crise?

(T. S. Eliot, “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”)

O romance epistolar *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, publicado em 1973, é composto, em sua maior parte, pela carta que Lucio Bordenave, um relojoeiro de bairro que vive uma vida costumeira e doméstica em uma passagem de Buenos Aires, envia a Félix Ramos. O remente, contudo, só nos é revelado ao final da carta. Ramos ignora a história recebida de Bordenave por um certo tempo, que se interrompe com a “divulgação” do monte de papéis que recebera da boca de um cachorro (CASARES, 2005). Nesse montão de papéis, Bordenave conta a Ramos, com esperança de que ele acredite em sua história e o ajude, o que aconteceu consigo e sua mulher Diana no Instituto Frenopático do médico Reger Samaniego, localizado em seu bairro de classe média baixa, em Buenos Aires. O narrador acredita que Diana, após retornar do Instituto no qual fora internada por causas não muito precisas, era outra pessoa, estava transformada. Suas investigações o levam a ser internado também e a “descobrir” que no Frenopático as almas das pessoas são trocadas e, algumas vezes, colocadas em cães.

Para dar base às nossas análises futuras, convém observar com certa minúcia, de início, a relação tríade entre Lucio Bordenave, Félix Ramos e nós, leitores. Bordenave, como visto, é o narrador-personagem da carta que ocupa quase todo o romance. Consideremo-lo, devido a isso, como o narrador principal. Ramos é, de imediato, o leitor interno do romance. Interno porque a leitura do romance implica sua existência enquanto destinatário da carta de Bordenave, ainda que sua identidade só venha a ser revelada ao final dessa. Por outro lado, Ramos é também narrador do romance; seu escrito após a carta revela como ele recebeu o amontoado de papéis de Bordenave, deu início a uma pequena investigação e resolveu engavetar a história por um tempo. O texto final de Ramos não é endereçado a ninguém. Das 222 páginas do livro, 216 são da carta de Bordenave e apenas as restantes são de Ramos, que termina assim seu escrito: “Fiquei contrariado, porque já me cansavam as cartas de Bordenave e porque haviam me reconhecido. Todo o assunto me pareceu, além de confuso, ameaçador. Decidi, então, esquecê-

lo por um tempo.”⁴ (CASARES, 2005, p. 222, tradução nossa⁵). Um tempo que, entendemos, se encerra com a divulgação da carta.

Nesse sentido, além de leitor, Ramos é também narrador do romance. Para diferenciá-lo de Bordenave nos referiremos a ele como narrador secundário. Ao redigir a última parte do romance, Ramos permite a existência da narração de Bordenave ao nos dar acesso à carta. Se, durante o romance, somos aproximados a Ramos, pois enquanto leitores mantemos uma relação especular com ele que é o leitor ideal de Bordenave, ao fim, nos afastamos, pois enquanto narrador secundário ele está mais próximo a Bordenave, dá possibilidade de existência à sua história e, mesmo, mantém a ambiguidade que permeia o romance, aquela que envolve a troca de almas. Enquanto leitor ideal, Ramos se aproxima de nós, leitores de “fora”. Mas ele é também personagem da história, compartilha com Bordenave a moradia, o pertencimento à passagem, conhece o círculo de amizades e os familiares de Lucio e Diana. Seu testemunho mantém o caráter ambíguo do romance, pois vem para embasar a história de Bordenave, dando-lhe, ainda que não definitivamente, possibilidade de poder não ser mera emanção psíquica de uma mente claramente perturbada. Nesse momento, portanto, Ramos está mais próximo ao narrador-personagem, participa da história e dá a ela possibilidade existência. Ao fim da tríade temos nós, os leitores externos do romance, que temos acesso à última das três cartas que Bordenave escreve a Ramos e, como podemos inferir, somos os destinatários do escrito final, o de Ramos.

Dormir al sol tem como trama central a ambiguidade acerca da possível metamorfose de Diana, e, mais ao fim, da metamorfose do próprio narrador. Dizemos ambiguidade pois há a possibilidade de tudo se tratar de uma paranoia do narrador principal, como veremos mais detidamente no sexto capítulo deste trabalho. Quando Bordenave escreve a carta a Ramos, ele já está internado no Instituto Frenopático do médico Reger Samaniego, quase toda a história já aconteceu, embora não há muito tempo. É importante dizer isso para marcar que a posição espaço-tempo do narrador-personagem, ulterior à história que narra, deixa rastros na história à qual nosso acesso (assim como o de Ramos) é progressivo. Isso quer dizer que o narrador, sabendo tudo o que está para ser contado, já tem sua posição, seu ponto de vista pré-definido, ele já conhece e vivenciou toda a história. Ao mesmo tempo, o ato da escrita permite-lhe também rever os acontecimentos e, dessa forma, procurar explicações para o que lhe acometera

⁴ “*Me contrarié, porque ya me cansaban las cartas de Bordenave y porque me habían reconocido. Todo el asunto me pareció, amén de confuso, amenazador. Resolví, pues, olvidarlo por un tiempo.*” (CASARES, 2005, p. 222)

⁵ Todas as citações do romance no corpo do texto são de tradução nossa. O texto original virá sempre em nota de rodapé.

e analisar sua postura frente aos eventos. No início do romance, Bordenave deixa explícita essa sua situação de escrita: falta de tranquilidade e necessidade da crença do destinatário em sua história.

Com esta vão três vezes que lhe escrevo. [...] Como o senhor não deu sinais de vida, não vou insistir com mais cartas inúteis que, quiçá, ainda lhe põem contra. Vou contar minha história desde o princípio e tratarei de ser claro, porque preciso que o senhor me entenda e acredite em mim. A falta de tranquilidade é a causa das supressões. A todo o momento me levanto para ouvir a porta.⁶ (CASARES, 2005, p. 07)

Em todo o primeiro capítulo, o narrador tenta se explicar, antecipadamente, sobre o possível estranhamento de Ramos frente a ser ele, alguém que nunca fora amigo de Bordenave, o receptor de sua carta. A justificativa vem com um dos vários ditados de Ceferina – a velha que mora com Lúcio desde antes da morte de seus pais – que aparecem ao longo do romance: “Nós que vivemos em uma passagem temos a casa em uma casa maior”⁷ (CASARES, 2005, p. 07). Apenas o pertencimento de ambos à passagem é, para Bordenave, justificativa suficiente para fazer de Ramos o receptor de sua carta: “Depois de repassar mentalmente os amigos [...] elegi o que nunca o foi”⁸ (CASARES, 2005, p. 07).

A passagem ocupa uma importância no romance que transcende a mera localização espacial. Ela é o espaço que coopta numa teia externa e invisível aqueles habitantes, transformando-os em uma comunidade. E o que é uma comunidade? Para Roberto Esposito (2010, p. 80), “*communitas* é aquela relação que, vinculando os seus membros a um objetivo de doação recíproca, põe em perigo a identidade individual”. Note-se que, nesse sentido, o lado negativo de comunidade é o que recebe maior destaque. E isso porque, ao se tornar comum, ao compartilhar sua existência com o outro, o ser perde algo de si, de sua subjetividade. Em seu estudo sobre Esposito, Marcos Nalli (2013) aponta um aspecto que nos permite entender essa destinação da carta de Bordenave a Ramos. De acordo com ele

Se há algo de comum entre os indivíduos reunidos e ligados entre si pela comunidade é essa obrigatoriedade, esse dever de dar, que coloca a todos numa cumplicidade pela ausência: é uma condição deficitária que se constata pela decalagem entre o “eu” e o “outro” e que impede cada um dos partícipes da comunidade de se afirmar como sujeito: não há a gratuidade de sua ação diante de outrem, apenas a impropriedade de sua obrigação. (NALLI, 2013, p. 84)

⁶ *Con ésta van tres veces que le escribo. [...] Como usted no dio señales de vida, no voy a insistir con más cartas inútiles, que a lo mejor lo ponen en contra. Voy a contarle mi historia desde el principio y trataré de ser claro, porque necesito que usted me entienda y me crea. La falta de tranquilidad es la causa de las tachaduras. A cada rato me levanto y arrimo la oreja a la puerta.* (CASARES, 2005, p. 07)

⁷ “*Los que vivimos en un pasaje tenemos la casa en una casa más grande*”. (CASARES, 2005, p. 07)

⁸ *Después de repasar mentalmente a los amigos [...] elegí al que nunca lo fue.*” (CASARES, 2005, p. 07).

Convém abrir um parêntese aqui para notar que, ao escolher um mero conhecido de bairro para ser o destinatário de sua carta, o narrador se exime de alguns protocolos sociais, podendo mesmo revelar ou omitir, de acordo com sua vontade, fatos e/ou sentimentos que a um amigo próximo não poderiam ser revelados ou omitidos. Isso porque os amigos que ele cita, embora apenas para descartar logo em seguida, têm acesso à história narrada através de outras fontes em comum ou mesmo da eventual participação nos episódios. Aldini, por exemplo, o vizinho, amigo e confidente de Bordenave, poderia ter já construída sua própria versão dos eventos, o que exigiria do narrador uma abordagem diversa da que ele pode usar com Ramos. Além disso, se considerarmos a interpretação de Giorgio Agamben (2010) sobre o amigo, vemos que ele se difere do sentido de comunidade, porquanto implica uma co-divisão de uma lei, de um espaço, de modos de organização social, todos esses fatores que, para Esposito, colocam em risco a identidade do sujeito. Já os amigos, para Agamben, “não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto); eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda a divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida.” (AGAMBEN, 2009, p. 92). E é isso que há na relação entre Bordenave e Aldini. Mas não é, de forma alguma, a relação entre Bordenave e Ramos. Por isso esse último pode ser escolhido para receber a carta, pois, enquanto um membro de sua comunidade, Bordenave entende que ele tem esse dever, essa obrigação para com ele, uma obrigação que Aldini, embora também morador da passagem, é dispensado porque além de ser vizinho, é amigo.

Fechando o parêntese, notamos, em *Dormir al sol*, que o narrador-personagem tem demasiado apego por sua comunidade, isto é, pela passagem. Ao contrário de Diana, sua esposa, que insiste para que eles se mudem para outro bairro, Bordenave se sente contrariado até pela ideia de se mudar.

A mim, ideia de mudar sempre me contrariou. Sinto apego à casa, à passagem, ao bairro. A vida agora me ensinou que o amor pelas coisas, como todo amor não correspondido, eventualmente se paga. Por que não escutei a prece de minha senhora? Se tivesse me afastado a tempo, *agora estaríamos livres. Com ressentimento e desconfiança*, imagino o bairro, como se estas casas geminadas que eu sei de cor tivessem se convertido nas paredes de uma prisão onde minha esposa e eu estamos *condenados a um destino pior que a morte*. Até pouco tempo *vivíamos felizes*; eu insisti em ficar e, veja só, *agora é tarde para escapar*.⁹ (CASARES, 2005, p. 15-16, grifos nossos).

⁹ *A mí la idea de mudarme, siempre me contrarió. Siento apego por la casa, por el pasaje, por el barrio. La vida ahora me enseñó que el amor por las cosas, como todo amor no correspondido, a la larga se paga. ¿Por qué no escuché el ruego de mi señora? Si me hubiera alejado a tiempo, ahora estaríamos libres. Con resentimiento y con*

Se lemos esse trecho do romance com a ideia de *communitas* de Esposito (2010), podemos conjecturar que a comunidade da passagem, ao colocar em risco a dimensão subjetiva dos sujeitos, acaba por condená-los a esse destino que, a Bordenave, parece pior que a morte. Embora nesse momento o narrador ainda não tenha revelado o que acontecera consigo e Diana, é interessante notar que esses acontecimentos transformaram a passagem – que deixa de ser um lugar acolhedor, uma casa maior na qual as outras se incluem, na qual todos se conhecem – em uma prisão, um cárcere. O amor do narrador a esse espaço não é correspondido, e, por isso, ele e Diana pagarão com uma condenação “pior que a morte”.

Mas, como veremos ao longo deste estudo, é da estrita relação entre a *communitas* e a ideia de *immunitas*, relação cara a Esposito, que surge toda a condenação do destino de Bordenave e de sua família. Tudo começa especificamente no episódio do jantar de aniversário de Bordenave, quando o alemão Standle conta, sob os ouvidos atentos de todos, especialmente de Diana, como ocorre a educação dos cachorros em sua escola. (Note-se que, no contexto da narrativa, “alemão” estava diretamente relacionado a “nazista”¹⁰ e, muitas vezes, mais especificamente, a médicos nazistas, o que incluía aquelas experimentações obscuras e invasivas¹¹). Nos dias seguintes, Diana perde-se em meio à escolha de um cachorro, saindo sempre cedo e voltando tarde da noite, coberta de pelos e cheirando a cães. Sua demora inquieta o narrador, primeiro “porque Diana demorava mais que o esperado, mas também porque sempre apareciam os vizinhos, que vivem para nos surpreender e distribuir o comentário pela passagem”¹² (CASARES, 2005, p. 29). Note-se que, como afirma Diana, e o próprio narrador lhe dá razão em várias partes de sua carta, ele está muito interessado em si, em seus sentimentos e aparências, por isso nunca se cansa de explicar o que sente (CASARES, 2005). Ao escrever sua carta a Ramos, Bordenave, por diversas vezes, preocupado em ser fiel à sua história, cuidando de sua narrativa como cuida dos relógios em sua oficina, isto é, de maneira minuciosa e quase mecânica, permite que seu interlocutor veja também os aspectos de seu caráter, especialmente aquele que ele e Diana julgam como o principal: o egoísmo. No trecho acima,

desconfianza, imagino el barrio, como si estas hileras de casas que yo conozco de memoria se hubieran convertido en las tapias de una cárcel donde mi señora y yo estamos condenados a un destino peor que la muerte. Hasta hace poco vivíamos felices; yo porfié en quedarme y, ya lo ve, ahora es tarde para escapar. (CASARES, 2005, p. 15-16, grifos nossos)

¹⁰ Graças à afinidade de Juan Domingo Perón com os regimes fascistas e nazistas, a Argentina tornou-se um dos países que mais recebeu fugitivos nazistas que escaparam pelo “caminho dos ratos”, especialmente entre os anos de 1947 a 1952.

¹¹ Um bom exemplo disso é retratado no filme *Wakolda* (2013), cuja trama foca-se na passagem pela Argentina de Josef Mengele, famoso médico nazista, apelidado nos campos de concentração de “Anjo da Morte”.

¹² “porque Diana tardaba más de lo previsible, pero también porque siempre aparecían los vecinos, que viven para sorprenderlo a uno y repartir el comentario por el pasaje.” (CASARES, 2005, p. 29)

embora demonstre preocupação com Diana, fica claro também a preocupação com o que a comunidade, os vizinhos poderiam falar. Não é justo, no entanto, ignorar que essa preocupação com “o que os outros vão falar” é bastante comum em moradores dessas comunidades menores, mais fechadas, em que todos se conhecem, não sendo, portanto, uma característica exclusiva de Bordenave. Por sua vez, Diana, no decorrer do romance, não se mostra preocupada com o falatório dos outros; suas ações, portanto, são pouco reprimidas pela comunidade da passagem, com a qual demonstra pouca ou nenhuma preocupação, ao contrário de Bordenave e outros personagens. Um exemplo é a irmã, Adriana María, que sente-se superior a Diana graças a seu comportamento mais comedido: “Viúva, jovem, livre, me comporto de uma maneira que mais de uma casada gostaria”¹³ (CASARES, 2005, p. 49). Da despreocupação de Diana com a opinião alheia veem seus apelidos de “folgada” e “batedora de perna”¹⁴ (CASARES, 2005, p. 12). Além disso, é esse seu caráter despreocupado o motivo que leva o narrador, em conluio com Standle, a interná-la. Sua estranha internação – estranha porque os motivos não são claramente expressos no romance, não indo além dessas suas andanças mencionadas acima – parece fruto de uma tentativa de adequá-la às normas de conduta da comunidade da passagem.

É nesse ponto que precisamos recuperar a relação supramencionada entre a *communitas* e a *immunitas*. De acordo com Esposito (2010),

Reconduzida à sua raiz etimológica, a *immunitas* revela-se como a forma negativa, ou privativa, da *communitas*: se a *communitas* é aquela relação que, vinculando os seus membros a um objetivo de doação recíproca, põe em perigo a identidade individual, a *immunitas* é a condição de dispensa dessas obrigações e por conseguinte de defesa ante os seus esforços expropriatórios. *Dispensatio* é mesmo aquilo que alivia do *pensum* de uma obrigação gravosa, assim como a exoneração liberta daquele *onus* a que é reconduzível desde a origem a semântica do *minus* recíproco. (ESPOSITO, 2010, p. 80-81)

Nesse sentido, imunização e comunidade não são termos que podem ser pensados a partir de uma simples oposição, mas sim numa relação mútua. E isso porque aquilo que é imunizado, ainda conforme Esposito, “é a própria comunidade, de uma forma que conjuntamente a conserva e a nega – ou melhor, a conserva através da negação do seu originário horizonte de sentido.” (ESPOSITO, 2010, p. 82).

A internação de Diana, que, lida dessa forma, procura adaptá-la à comunidade da passagem, tem também a intenção primeira de imunizar a passagem do comportamento de Diana. Note-se que Bordenave tenta justificar a internação da mulher com a confissão de que

¹³ “Viuda, joven, libre, me comporto de un modo que más de una casada se quisiera.” (CASARES, 2005, p. 49)

¹⁴ “holgazana” e “paseandera”.

após a noite de seu aniversário, salvo curtos momentos de tranquilidade, tem “vivido em estado de ofuscação permanente”¹⁵ (CASARES, 2005, p. 32), o que pode ter colaborado para que ele, após ser chamado e convencido por Standle, concorde com a internação da esposa no luxuoso Frenopático de Samaniego, chegando mesmo a agradecer o alemão professor de cachorros pelo ato. Mas fica claro também que a internação de Diana alivia Bordenave, nos termos de Esposito, “do *pensum* de uma obrigação gravosa”, vexatória. Note-se: “– Enquanto dure a internação, para você se acabaram as dores de cabeça. / Deus me perdoe, disse: / –Você acha?”¹⁶ (CASARES, 2005, p. 33). E, mais adiante: “Nada mais que pela dificuldade de encontrar as palavras não lhe disse: ‘Não sabes o peso que me tirou das costas’”¹⁷ (CASARES, 2005, p. 35).

Essa imunização da passagem com a internação de Diana é um ato marcadamente moderno, se pensarmos com Esposito que a relação entre imunização e modernidade está na própria estrutura de ambas:

A conexão estrutural entre modernidade e imunização permite-nos dar mais um passo em frente também no que se refere ao “tempo” da biopolítica. [...] Que distingue a política agrária egípcia, ou a política higien-sanitária de Roma, dos processos de proteção e desenvolvimento da vida postos em prática pelo biopoder moderno? A única resposta que me parece plausível refere-se justamente à intrínseca conotação imunitária destas últimas, ausente pelo contrário no mundo antigo. (ESPOSITO, 2010, p. 82-83).

Cunhado por Michel Foucault (1988), o termo biopolítica aparece como o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana. No entanto, alguns aspectos desse conceito não foram suficientemente determinados pelo filósofo francês. Por isso, neste capítulo, nos apoiamos principalmente no trabalho de Esposito em *Bios: Biopolítica e Filosofia* (2010). Nele, o filósofo italiano parte da seguinte interrogação: “porque é que, pelo menos até hoje, uma política da vida ameaça sempre transformar-se numa obra de morte?” (ESPOSITO, 2010, p. 23). A partir dessa pergunta, o filósofo reflete, entre outras questões, sobre como a conservação da vida por meio de sua imunização constitui “o sentido biopolítico da estrutura do poder soberano na modernidade” (SÁ, 2010, p. xiii). Esposito trabalha com a relação intrínseca entre os conceitos de “imunidade” e de “comunidade”, já previstos, de acordo com ele, pela etimologia das palavras *immunitas* e *communitas*. Assim, de acordo com seus estudos, o

¹⁵ “vivido en estado de ofuscación permanente” (CASARES, 2005, p. 32)

¹⁶ “–Mientras dure la internación, para usted se acabaron los dolores de cabeza. / Dios me perdone, dije: / –¿Usted cree?” (CASARES, 2005, p. 33).

¹⁷ “Nada más que por la dificultad de encontrar las palabras, no le dije: ‘No sabe el peso que me ha sacado de encima’.” (CASARES, 2005, p. 35).

conceito moderno de soberania se constrói a partir do *paradigma imunitário*, isto é, “no estabelecimento de uma relação contratual a partir da qual, não havendo nada de gratuito, cada um aceita sacrificar a sua liberdade individual originária em função da segurança ou, o que é o mesmo, da imunização da sua pessoa e da sua propriedade.” (SÁ, 2010, p. ix).

Nisso podemos entender o que faz com que Diana se apresente à internação sem nenhuma resistência. Se Bordenave permite, inicialmente, a imunização de sua casa, Diana permite que essa imunização ocorra em seu próprio corpo biológico quando se entrega ao cárcere do manicômio de Samaniego.

Nesse contexto, podemos dizer que a biopolítica está mais evidente em *Dormir al sol* no âmbito do poder médico exercido por Samaniego sobre Bordenave e Diana, pacientes com pouca autonomia. Esse poder manifesta-se desde o início do romance, em que o luxo da clínica se destaca frente à condição humilde das personagens. O problema que emerge aqui se refere à postura do médico, uma postura de cientista, de detentor da verdade e da cura. O médico se comporta como uma entidade moral, que tem como critério a saúde, ou, pelo menos, um *ideal* de saúde (se não um particular campo de experimentações). Nesse ideal, toda e qualquer dor é ultrajante, portanto, deve ser aniquilada, ou, para usar os termos de Esposito (2010), deve ser “imunizada”. Assim, qualquer diferença em relação a esse ideal – ideal fruto de uma construção ficcional, nos termos que veremos no capítulo seguinte – é vista como um desvio, um distanciamento maior da perfeição colimada, e, portanto, deve ser “corrigida” (MARTINS, 2003). Nesse sentido, há em *Dormir al sol* uma crítica explícita “ao ideal iluminista da ciência desconectado de senso ético, e à fantasiosa renúncia ética de grande parte da população para assumir responsabilidades diante os sofrimentos dos seus contemporâneos.” (RAVETTI, 2010, p. 183)

A ética que encena Bioy Casares neste romance passa pelo resgate da crença na necessidade de sacrificar as particularidades em função de modos de interação mais pacíficos e negociáveis, entre a singularidade e a alteridade incompreensíveis, colocando na ficção contemporânea da América Latina a discussão de uma responsabilidade para o amanhã. [...] É sintomática, nesse sentido, a entrega da mulher, por escolha (quase) própria, o ato de ir voluntariamente a sofrer a intervenção cirúrgica decorrente de uma pesquisa secreta, atendendo a fantasmáticas demandas familiares. (RAVETTI, 2010, p. 185-186)

Podemos encontrar, ainda, um exemplo claro da ação biopolítica no capítulo XXXIV, no qual Bordenave narra os acontecimentos do momento em que é chamado ao Frenopático para, enfim, resgatar sua mulher, e Samaniego lhe diz que ela “– Está mudada. Não espere que

seja a mesma. Está mudada para melhor.” (CASARES, 2005, p. 115).¹⁸ E, mais adiante: “conduzimos a saúde psíquica da senhora ao cem por cento.”¹⁹ (CASARES, 2005, p. 116). Samaniego, no entanto, faz inúmeras conjecturas a Bordenave, utilizando a metáfora de uma maçã podre que contamina toda a fruteira, metáfora comum na Argentina, muito usada para fins discriminatórios: qualquer desvio é como uma maçã podre que apodrecerá todo a fruteira, portanto, deve ser eliminado, sacrificado. Com isso, pretende explicar que Diana, quando enferma, contaminara Lucio. Este, por sua vez, irá contaminá-la, agora que ela está “cem por cento” curada, se não “reprimir sua propensão a adoecê-la de novo”²⁰ (CASARES, 2005, p. 117). Assim, Samaniego deixa subentendida a necessidade de sacrifício dos desvios de Diana, primeiramente, e Bordenave, posteriormente, que devem ser corrigidos e “eliminados” para evitar a contaminação dos demais.

Os termos utilizados por Samaniego são significativos: “cura”, “propensão à enfermidade”, “contaminação”, “cem por cento”. O vocabulário (e, portanto, o método) que utiliza para tratar a alma de Diana é o mesmo que utilizaria para tratar uma bactéria invasora num organismo vivo. É um vocabulário que sugere também que toda a ação do médico é movida por um interesse de ordem maior, algo como uma política pública, uma biopolítica.

Embora o caráter biopolítico possa ser percebido em diversas partes do romance, por isso fizemos essa breve explanação a respeito, deve-se destacar que nosso interesse nesta pesquisa, no entanto, é outro. Buscando clareza, podemos dizer que nosso interesse toca a questão biopolítica em diversos momentos. De fato, é como se biopolítica fosse o horizonte para o qual nossa pesquisa se encaminha. Se encaminha porque, na verdade, ela está aquém da biopolítica. Note-se que a preocupação de Esposito está no lado político, na relação entre a *immunitas* e a *communitas* e na forma como o direito e a política, em algum momento da modernidade, passam a cuidar da vida dos sujeitos, como a vida, enquanto *bios*, torna-se o centro de toda a política moderna, que é também quando nela começa a agir o direito. De fato, o próprio termo biopolítica implica essa relação:

Em suma, olhe-se por onde se olhar, direito e política aparecem cada vez mais envolvidos em qualquer coisa que excede a sua designação habitual, arrastando-os para uma dimensão que sai fora [*sic*] do seu aparelho conceptual. Este “qualquer coisa” – este elemento e esta substância, este substrato e esta turbulência – é justamente o objecto [*sic*] da biopolítica. (ESPOSITO, 2010, p. 30)

¹⁸ “–*Está cambiada. No espere que sea la misma. Está cambiada para mejor.*” (CASARES, 2005, p. 115).

¹⁹ “*llevamos la salud psíquica de la señora al cien por ciento.*” (CASARES, 2005, p. 116).

²⁰ “*reprimir su propensión a enfermarla de nuevo.*” (CASARES, 2005, p. 117).

Mas dizíamos que nossa preocupação está mais aquém da de Esposito. E isso porque ela está, antes, naquilo que faz com que a dinâmica da biopolítica (ou qualquer outro nome que se queira dar à política moderna) aconteça, mas a partir dos próprios sujeitos. Queremos dizer que nossa preocupação se distancia da ideia de um todo que a política exige (ou da ideia de massa da Sociologia). Nossa preocupação nesta pesquisa é entender como esses processos de manipulação do corpo com fins de normatização, advindos da modernização, se inserem na vida do sujeito, modificando-a, fragmentando-a.

É cara à nossa análise, portanto, a ambiguidade que permeia a relação entre Lúcio Bordenave e sua esposa Diana antes e depois da metamorfose sofrida por esta. Se há biopolítica nessa relação (e, para nós, há), ela está num contexto mais amplo do que no que nos interessa. Note-se, por exemplo, que o narrador mostra-se feliz como nunca ao lado da “nova” Diana, a que lhe devolve o Frenopático. “De alguma maneira eu estava vivendo o momento que havia esperado desde sempre. Outras vezes havia estado com Diana e até havia sido muito feliz com ela, mas nunca havia ouvido dela uma expressão de amor tão clara.”²¹ (CASARES, 2005, p. 123). Mas, aos poucos, Bordenave começa a notar que a transformação de Diana é, de certo modo, excessiva. Entre os episódios que comprovam essa transformação está o que Ceferina sugere a Diana que faça seu famoso bolo de milho para receber don Martín e Adriana María para o almoço. Diana nega, mostra-se desanimada, mas frente à insistência de Ceferina, chama Lucio para irem juntos comprar a massa e o milho enlatado. Neste momento, então, a desconfiança de Lucio cresce:

Não vou negar que a ideia era engraçada, particularmente na boca de uma cozinheira que coloca tanto escrúpulo e amor próprio nos pratos que prepara. O que aconteceu? A dona de casa que sempre exigiu do verdureiro os milhos mais frescos, agora iria comprá-los em lata? Ainda assim, algo mais inacreditável: uma cozinheira, tão orgulhosa da leveza e do carimbo inconfundível que, conforme a fama, alcançava em bolos, tortas e outras guloseimas, ia comprar a massa na fábrica de massas?²² (CASARES, 2005, p. 135)

Nessas indagações, Bordenave percebe que também os conflitos são o sal da vida. Que a paixão pela vida gera outras paixões. E mais: que uma paixão não se cambia²³. Não se trata,

²¹ “De algún modo estaba viviendo el momento que había esperado desde siempre. Otras veces había estado con Diana y aun había sido muy feliz con ella, pero nunca le había oído una tan clara expresión de amor.” (CASARES, 2005, p. 123).

²² No me va a negar que la ocurrencia tenía gracia, particularmente en boca de una cocinera que pone tanto escrúpulo y amor propio en los platos que prepara. ¿Qué pasaba? El ama de casa que siempre exigió del verdulero los choclos más frescos ¿ahora se avenía a comprarlos en lata? Todavía algo más increíble: una cocinera, tan orgullosa de la liviandad y del sello inconfundible que según es fama lograba en pasteles, empanadas y demás repostería ¿iba a comprar la masa en la fábrica de pastas? (CASARES, 2005, p. 135)

²³ Como nos alerta o filme argentino *El secreto de sus ojos* (2009).

no entanto, de hábitos modificados, como o alertara Samaniego, mas de toda uma personalidade que parece ter se esvaído de Diana a ponto de Bordenave se questionar: “quem estava me olhando através dos olhos de Diana?”²⁴ (CASARES, 2005, p. 153). E aqui está o nosso interesse principal, isto é, em entender como a própria substância da vida é alterada com o advento da modernidade tecnológica que nela se insere, especialmente, no romance, a partir de procedimentos médicos.

Ainda a respeito dessa modificação, há dois episódios cruciais no romance: um no qual Diana diz que precisa levar seu relógio a um relojoeiro, parecendo se esquecer da profissão do marido, e outro no qual confunde o sobrinho Martincito, de quem tanto gosta, com o filho da vizinha. Ceferina, percebendo a mudança, pergunta a Lucio: “se você gostava tanto de Diana, por que gosta agora? Repare: desde que voltou, nem sequer um herpes saiu em seu lábio.”²⁵ (CASARES, 2005, p. 128). A pergunta de Ceferina toca no ponto que nos preocupa. Sim, o que agiu sobre o corpo de Diana e sobre a casa de Bordenave pode ser entendido como biopolítica. Mas o que nos interessa, mais especificamente, é como os sujeitos, em sua singularidade, lidam com tudo isso, recebem e processam toda a modificação da vida que advém com a modernidade, processo que parece que “esgota nossas opções políticas e tende a nos deixar na posição indefesa dos cúmplices passivos e dos que cruzam os braços com impotência.”²⁶ (JAMESON, 2005, p. 76, tradução nossa).

Respondendo, enfim, à pergunta título deste capítulo, acreditamos que nossa escolha de *Dormir al sol* se deveu especialmente a essa capacidade que o romance tem de causar um estranhamento nesses processos de “invasão” da vida, os quais já deixamos de notar devido à sua assimilação demasiada em nosso cotidiano. A leitura desse romance de Bioy Casares despertou em nós a curiosidade a respeito de como processos de modernização se inseriram na mente e no corpo com fins de normatização das relações sociais, entranhando-se na vida cotidiana dos sujeitos e modificando e fragmentando tudo o que até então havia de sólido. Como que de uma simples ingestão de uma aspirina, passando pela domaço da psique pelo Prozac e semelhantes à já possível seleção genética prévia de futuros fetos, vamos perdendo algo de essencial à nossa vida. É sobre essas questões que nos debruçaremos nos capítulos seguintes.

²⁴ “*quién estaba mirándome desde los ojos de Diana*”? (CASARES, 2005, p. 153)

²⁵ “*si te gustaba tanto la Diana ¿por qué te gusta ahora? Está cambiada. Fijate: desde que ha vuelto, ni siquiera le ha salido un herpes en el labio.*” (CASARES, 2005, p. 128)

²⁶ “*saps our political options and tends to leave us all in the helpless position of passive accomplices and impotent handwringers.*” (JAMESON, 2005, p. 55)

3 REALIDADE E FICÇÃO

*O que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece, perpétua possibilidade,
Num mundo apenas de especulação.*
(T. S. Eliot, “Burnt Norton”)

A arte devolve à sociedade os problemas que esta não resolve. Ou, nas palavras de Theodor Wiesengrund Adorno na *Teoria Estética*²⁷: “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade.” (ADORNO, 1993, p. 16). As afirmações acima expõem uma relação entre a arte e a realidade/sociedade que é uma das questões que movem este capítulo. Note-se que o trecho citado de Adorno não prevê uma “invenção” artística dos antagonismos da realidade, mas um retorno deles às obras “como os problemas imanentes da sua forma”, isto é, não há possibilidade de ser de outro modo; a realidade, com os seus antagonismos, é imanente à obra de arte. Nesse sentido, e em outras palavras, propomos aqui uma breve discussão a respeito, mais estritamente, da ficção literária e sua relação com a realidade, esta entendida através de suas manifestações nas formas sociais. A partir disso, buscaremos compreender a configuração da ficção científica, gênero literário no qual a obra *Dormir al sol* pode ser incluída. Nesse entendimento da ficção científica, quando necessário para a interpretação de traços que notamos no romance, faremos uso da utopia, esta entendida, conforme Fredric Jameson (2005), como um subgênero socioeconômico da ficção científica. Pretendemos, assim, construir uma base sólida neste capítulo para as discussões que virão nos capítulos seguintes sobre dois temas de destaque no romance de Bioy Casares, quais sejam, a racionalidade técnica e a paranoia.

Tendo em vista esse intuito, faremos, primeiramente, um breve traçado histórico dos debates da Teoria do Conhecimento, o que nos levará à discussão de teorias de dois empiristas utilizados por Luiz Costa Lima e Wolfgang Iser na explanação que empreendem sobre a ficção, que nos interessa diretamente.

²⁷A *Ästhetische Theorie*, obra póstuma de Adorno, é reconhecidamente uma obra de difícil acesso, especialmente por seu caráter paratático, que indica uma obra inacabada. O uso que fazemos dela, neste trabalho, não pretende, de forma alguma, traçar definições de conceitos que podem ou não estar na obra, como os conceitos de arte e realidade. Nosso uso ocorre, especificamente, por meio de recortes de trechos que, a nosso ver, assemelham-se a aforismos. Acreditamos que esses “aforismos” podem nos guiar nos questionamentos aqui pretendidos. Este argumento, que pode parecer apenas uma desculpa à nossa ignorância (não que não o seja), é indício também do intuito de não entrar demasiado em uma área do conhecimento na qual nossa formação é insuficiente para penetrar, o que tornaria inevitáveis os deslizes.

3.1 O real na Teoria do Conhecimento

A Gnosiologia, hoje mais comumente chamada de Teoria do Conhecimento, é uma disciplina filosófica que investiga questões voltadas à epistemologia, isto é, à origem, natureza e limites do conhecimento humano. Sua investigação consiste no questionamento da correlação estabelecida entre um sujeito cognoscitivo e um objeto inerte. Essa correlação é o próprio ato cognitivo, através do qual o sujeito apreende as qualidades de um determinado objeto. A apreensão dessas qualidades, por sua vez, gera conhecimento, pois ao se apropriar das qualidades de um objeto o sujeito pode relacionar as informações coletadas (sejam elas empíricas ou ideais) a outras de seu repertório e, assim, utilizá-las em seu propósito de conhecimento da realidade.

Desde a Grécia Antiga, os filósofos reconhecem a necessidade de entendimento do conhecimento humano; suas reflexões, no entanto, tiveram caráter mais metafísico, voltadas à investigação da natureza plena do ato cognitivo, isto é, à sua essência. A Teoria do Conhecimento, conforme a conhecemos hoje, tem início com a revolução científica do século XVII, encabeçada por Galileu Galilei e por outros importantes cientistas, que criaram métodos para a investigação de fenômenos naturais. A investigação, nesse século, aliava a observação e a prática na produção da teoria e não apenas a especulação abstrata e o debate acadêmico. Galileu, por exemplo, quando começou a utilizar o telescópio, no início do século XVII, “pôde produzir desenhos de estrelas e de planetas para ir além das teorias de Copérnico” (MANN, 2006, p. 121).

Esse contexto científico gerou o interesse de filósofos, que passaram a refletir sobre os fundamentos dos métodos de investigação dos cientistas e, portanto, das possibilidades do conhecimento humano. Esses filósofos dividiam-se, especificamente, em dois grupos, os empiristas, inspirados em Aristóteles – entre os quais se destacam Francis Bacon, Thomas Hobbes e John Locke, seguidos no século seguinte por George Berkeley e David Hume –, e os racionalistas, inspirados em Platão – representados por René Descartes, principalmente, e por Baruch Espinoza e G. W. Leibniz.

Para os empiristas, todas as nossas ideias se originam do sensível, daquilo que percebemos através dos sentidos. Nesse sentido, todo o conhecimento humano é determinado pela experiência advinda da percepção sensorial, que é, posteriormente, recebida e analisada

pela mente, num processo de reflexão ou experiência interior. A máxima empirista, portanto, é a de que na mente não há nada que não tenha estado primeiro nos sentidos. Já para os racionalistas, todo o conhecimento humano advém da razão; ela, por sua vez, é a fonte de todo o conhecimento seguro e verdadeiro. Na perspectiva racionalista, a construção do conhecimento é fruto de uma operação mental, discursiva e lógica, que parte de proposições para se chegar a uma ideia unitária, ordenada e esclarecida (iluminada); portanto, como é regida pelo pensamento puro, supõe-se ir além do imediatismo dos sentidos e da experiência. *Cogito, ergo sum*: essa é a única verdade que Descartes, colocando em xeque vários postulados, não consegue negar, já que a coisa pensante, isto é, ele mesmo, o sujeito, é uma realidade perceptível. Descartes procurou consolidar o campo das ciências naturais afirmando os instrumentos para o conhecimento do mundo, expondo as formas como a razão pode conhecer o mundo natural através de leis universais. Ambas as posições, empirismo e racionalismo, culminam no que se chamará, um pouco mais tarde, de Iluminismo, época marcada, especialmente, pela submissão da natureza ao domínio do homem e pelo intento de dizimação dos mitos.

3.2 Empirismo, realidade e ficção

Esse breve traçado histórico sobre a Teoria do Conhecimento tem o intuito de nos trazer a uma consideração de Fredric Jameson a respeito da utopia, em *Arqueologias do futuro*²⁸, seu estudo sobre os mecanismos da fantasia utópica com foco no cumprimento dos desejos históricos e coletivos. Nessa obra, concordando com D. Suvin, Jameson considera a utopia um subgênero socioeconômico da ficção científica, forma literária mais ampla caracterizada por sua função “essencialmente epistemológica” de causar “estranhamento cognitivo”, “dedicada particularmente à imaginação de formas sociais e econômicas alternativas”²⁹ (JAMESON, 2005, p. 10, tradução nossa). Nosso interesse aqui é óbvio, pois, como já especificado anteriormente, *Dormir al sol*, a obra de Bioy Casares em análise, é lida neste trabalho como pertencente ao gênero ficção científica, ou, mais especificamente, ao seu

²⁸ Título original: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*.

²⁹ “essentially epistemological”; “cognitive estrangement”; “specifically devoted to the imagination of alternative social and economic forms” (JAMESON, 2005, p. xiv).

subgênero ficção biomédica³⁰, aqui entendida como um subgênero da ficção científica que mantém seu interesse temático especialmente na medicina e na biotecnologia. A obra de Jameson nos permite entender melhor os mecanismos que movem essa forma literária ao caracterizá-la por sua função essencialmente epistemológica e, portanto, ligada aos fundamentos do conhecimento humano de que ora falávamos. Nesse sentido, a consideração do teórico que nos interessa no momento parte da máxima empirista de que na mente não há nada que não tenha estado primeiro nos sentidos:

[...] este princípio [empirista] não só inaugura o fim da utopia como forma, como também da ficção científica em geral, ao afirmar que até mesmo nossas imaginações mais desencadeadas não são mais que colagens de experiência, constructos compostos de fragmentos e peças do aqui e agora: “quando Homero formou a ideia da Quimera, não fez mais que unir em um só animal partes correspondentes a distintos animais: cabeça de leão, corpo de cabra e rabo de serpente”. No plano social, isto significa que nossa imaginação é refém do nosso modo de produção (e, quiçá, de todos os vestígios do passado que esse modo de produção conserva).³¹ (JAMESON, 2005, p. xiii, tradução nossa)

Aqui já podem ser levantadas algumas perguntas. Sendo a ficção literária um produto do imaginário³² e, portanto, nesse contexto empirista, refém de nossas experiências e de nosso modo de produção, o que a diferencia dos demais textos que assim não se designam? Enquanto refém, não estaria ela subjugada a ser mera reprodução do que observamos como real? Sendo a imaginação – a mesma que compõe obras de arte distintas e, por vezes, inexplicáveis e inesgotáveis de sentido – derivada de fragmentos da realidade, que realidade é essa? Se, partindo de um senso-comum, considerarmos a ficção científica como um gênero literário que cria mundos diversos, sempre apoiados na ciência, onde residiria sua capacidade, conforme explicitada por Jameson, de causar um estranhamento cognitivo, e, mais ainda, como opera sua função essencialmente epistemológica, tendo em vista a discrepância entre seu mundo imaginário e aquele do autor e dos leitores?

Para que essas questões sejam respondidas é necessário, a nosso ver, considerar um conceito chave que nos permite caminhar com mais segurança na estrada que liga a ficção literária à realidade: a *mimesis*. Para isso, nos apoiamos em obras de Luiz Costa Lima, nas quais

³⁰ O termo aparece pela primeira vez nos trabalhos de Graciela Ravetti.

³¹ “*this principle spells the end, not only of Utopia as a form, but of Science Fiction in general, affirming as it does that even our wildest imaginings are all collages of experience, constructs made up of bits and pieces of the here and now: ‘When Homer formed the idea of Chimera, he only joined into one animal, parts which belonged to different animals; the head of a lion, the body of a goat, and the tail of a serpent’.* On the social level, this means that our imaginations are hostages to our own mode of production (and perhaps to whatever remnants of past ones it has preserved).

³² Essa relação é esclarecida mais à frente ao tratarmos da tríade proposta por Iser.

ele trabalha o conceito de *mimesis* partindo desde sua origem em Aristóteles e fazendo uma revisão de sua “desastrosa tradução” para *imitatio*.

Na reavaliação empreendida do conceito, Costa Lima chama a atenção para a concepção orgânica da *mimesis* aristotélica e do deslocamento posterior provocado pela tradução equivocada. De acordo com ele,

A concepção orgânica [da *mimesis*] supõe a correspondência entre algo maior, o estado de mundo, e algo menor, a obra, i. e., o mimema. A *imitatio* supõe a subordinação entre o imitado, então modelo, e o imitante, a obra que então refletiria seu modelo. Correspondência, ao contrário de imitação, não implica repetição, reduplicação de partes, mas correlação, que, por ser orgânica, não é livre, senão que corre dentro de certos limites. (COSTA LIMA, 2006, p. 398)

Assim, subordinada a ser mera imitação da realidade, a obra de arte (o mimema) apresenta-se como apenas um “espelho”, um “retrato” do real. Por isso Costa Lima reivindica que “a *mimesis* artística não é *imitatio*, mas uma *correspondência confrontativa* com os valores da sociedade que a engendrou” (COSTA LIMA, 2006, p. 216). Convém destacar que Costa Lima é bastante cuidadoso ao fazer essa defesa da *mimesis*. Nesse sentido, negar que ela seja imitação da realidade não significa dizer que ela não tenha (ou não deva ter) relação com a realidade. O teórico chega mesmo a apontar, em várias partes de *Mimesis: desafio ao pensamento*, os riscos do anti-representacionismo. Por isso, evidencia-se que negar que a *mimesis* seja mera imitação da realidade *não* significa dizer que ela possa se realizar sem qualquer vínculo com o real. Com toda sua relação com a realidade “castrada”, sem a aceitação do “império da realidade, a arte se torna objeto de normatividade; se não também de ornamentação; em ambos os casos, prisioneira dos que de algum modo comandam na realidade” (COSTA LIMA, 2000, p. 161).

No capítulo II de *Mimesis*, intitulado “Sujeito, representação: fortuna, revisão”, especificamente no tópico sobre Freud, vê-se que, na verdade, essa relação exposta acima contribui para a própria configuração da *mimesis*:

A *mimesis* tem uma relação paradoxal com a realidade: independente dela por sua impulsão, dela, entretanto, se aproxima e se alimenta, porque é nas formas sociais com que se mostra a realidade que a *mimesis* encontra o meio em que sua dinâmica se atualiza. É essa relação paradoxal que explica o potencial crítico que, independente da intenção do *poietés*, ela guarda consigo. Assim entendida, a *mimesis*, em vez de afastar sujeito e representação, termina por configurá-los. (COSTA LIMA, 2000, p. 148)

Essa consideração de Costa Lima parece se avizinhar do que Adorno expõe na *Teoria Estética*, em que a arte também aparece paradoxalmente relacionada à sociedade: de um lado, “a arte e a sociedade convergem no conteúdo, não em algo de exterior à obra de arte” (ADORNO, 1993, p. 16) e, de outro, a arte tem a possibilidade de romper com a ordem social vigente. Completando com Costa Lima, pode-se dizer que para

que a arte tenha a possibilidade, sempre mínima é verdade, de escapar de um lugar impositivo, os que a pensam devem entender que ela sempre está em um enfrentamento apaixonado com a realidade. Encerrar sua vocação no ato de irrealizar é, paradoxalmente, castrá-la. (COSTA LIMA, 2000, p. 161)

Essas considerações iniciais sobre a *mimesis* – considerações que de forma alguma têm a pretensão de dar conta da amplitude do tratamento e da complexidade do conceito em Costa Lima – nos levam a um passo à frente em nosso objetivo e nos permitem pensar a relação entre a *mimesis* (mais especificamente em sua manifestação literária) e a realidade. Para tal, um termo chave passa a fazer parte de nossa exposição, qual seja, a ficção. De início, cabe considerar, para a distinção entre os termos, que

Ao passo que a *mimesis* é a viga que acolhe e seleciona os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras, a ficção diz da caracterização discursiva de tais textos. A *mimesis* é concreta, i. e., opera a partir da vigência social de costumes e valores [...]. A *mimesis* alimenta-se da matéria-prima da sociedade para explorá-la. [...] A ficção diz do ato discursivo com que lidamos. (COSTA LIMA, 2006, p. 210)

Seguindo essa linha de raciocínio, entenderemos, por ora, o real conforme aponta Costa Lima na seção “Ficção”, de *História. Ficção. Literatura*, isto é, “apenas aquilo que se impõe por si; o que, *independendo da linguagem*, está aí tanto para o homem como para os outros animais” (COSTA LIMA, 2006, p. 268, grifos nossos). Aos olhos humanos é um exercício bastante exigente visualizar esse real. De início, já retiramos dele todas as instituições, todos os conceitos, todas as nossas concepções mundo, de deus, de espaço e, principalmente, o que talvez seja o exercício mais difícil, de tempo, todos esses constructos aos quais só temos acesso através da linguagem. Se deixarmos esses constructos de lado, podemos, por um instante, a título de exemplificação, tentar visualizar uma árvore em sua forma real, isto é, independente da linguagem, uma árvore vista por nós da mesma forma como é vista pelos cachorros, gatos, formigas e demais animais que a cercam. Nessa visualização, já excluimos de antemão o tempo que age sobre ela, se é uma árvore velha ou nova, se irá ou não morrer em breve, se sobreviverá ao inverno ou à seca etc. Nenhuma dessas questões está visível “a olho

nu”, portanto, nenhuma delas é a visualização da “árvore real”, mas, sim, a nossa percepção da árvore que, enquanto percepção, já está contaminada pelas entidades fictícias da linguagem. No entanto, essa árvore existe, para nós e para os outros animais. Sua existência é real, a forma como nós percebemos e indagamos essa existência é que não. Nesse ponto vemos, portanto, que a linguagem está diretamente ligada ao problema do real.

No capítulo 2 da mesma seção, intitulado “Enfim, a teoria do ficcional”, Costa Lima apoia-se em Jeremy Bentham³³ – o primeiro pensador a abrir um rastro de entendimento em torno da questão do ficcional, mas que não buscava em seus escritos os fundamentos da ficção literária, mas do Direito, mais especificamente, “o caos que, segundo ele, vigorava na jurisprudência inglesa” (COSTA LIMA, 2008, p. 169) – para expor como a ficção está diretamente ligada à linguagem e como ela, a linguagem, “deixa de ser entendida como uma simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções.” (COSTA LIMA, 2006, p. 264). Nesse ponto, o teórico brasileiro apresenta como a linguagem, para Bentham, é o meio pelo qual o mundo em volta do sujeito é formulado. Real seria então tudo o que existe por si, que se impõe independentemente de uma atividade mental, uma elaboração linguística. Como já dito acima, é o que existe para nós da mesma forma que para os outros animais. A linguagem – e com ela, o discurso –, portanto, adquire papel fundamental no entendimento que propomos tanto de realidade quanto de ficção.

Nesse sentido, concordamos com Costa Lima quando ele afirma que o mundo humano sem a linguagem “é, para nós, indisponível” (COSTA LIMA, 2006, p. 263), e isso porque a linguagem é a faculdade inerente aos sujeitos. Sujeito, por sua vez, para Hans Vaihinger, “é a ficção originária (*Urfiktion*), da qual todas as outras dependem” (VAIHINGER, 1913 apud COSTA LIMA, 2006, p. 274, grifos nossos). O sujeito existe *enquanto* linguagem e a partir dela. Ele só se faz sujeito e só tem acesso ao mundo que o cerca através da linguagem, sua faculdade imanente.³⁴

O que podemos entender disso? Que todo o mundo que nos cerca é, portanto, falso? Mero constructo linguístico e, conseqüentemente, fictício? A resposta é enfática: não! E isso porque, é importante ressaltar, ao dizer que o “sujeito” é a ficção originária, aquela da qual todas as demais dependem, Vaihinger, assim como Costa Lima e Bentham, não considera essa

³³ A argumentação e os exemplos de Costa Lima são retirados do livro *Theory of Fiction*, obra inacabada de Bentham, formada por fragmentos e pequenas passagens escritas pelo autor entre 1813 e 1815, nunca redigidos em formato de livro.

³⁴ Difícil não se lembrar aqui do início do Evangelho de João, que abre uma janela interpretativa bastante promissora a esse respeito: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens.” (João 1:1-4).

ficção como algo falso. E isso porque nós, sujeitos, não temos acesso à realidade senão por meio da ficção. Nesse sentido, conforme afirma Costa Lima, “ao entendimento da realidade (e, acrescentemos, a seu domínio), as ficções são ferramentas com que nos aproximamos da sucessão e da coexistência das sucessões. Elas são úteis e mesmo indispensáveis.” (COSTA LIMA, 2006, p. 274). O real, portanto, só nos é cognoscível através das ficções linguísticas que criamos, através das analogias³⁵ com as relações humanas e subjetivas. Essas ficções, portanto, não têm caráter de falsidade, mas de necessidade, de inevitabilidade: são a nossa única forma de acesso ao mundo, ao real.

Especialmente para aqueles ligados à Filosofia, pode parecer uma perfídia ceder à argumentação de que mesmo os conceitos não escapam ao circuito do ficcional, já que essa ideia deixa vulnerável a própria Filosofia enquanto busca de conhecimento da verdade, do real. E isso porque, nessa linha de pensamento, podemos caracterizar, sem maiores dificuldades, seus produtos – aqueles textos produzidos pelo ato filosófico – como ficções, que é o que realmente são:

O pensamento não dispõe da nobreza a que costumamos associá-lo. Ele é “um mecanismo, uma máquina, um instrumento a serviço da vida”, cujo curso segue outro caminho do que o do acontecimento objetivo. Por isso, tampouco escapam do circuito do ficcional os conceitos, que apenas constituem as “ficções somatórias”; são, por isso, “construções artificiais”, “que o pensamento cria para fins mnemotécnicos. São puras ficções somatórias, i. e., expressões em que uma suma de fenômenos é agrupada, segundo suas características principais”. (COSTA LIMA, 2006, p. 275)

Entendido isso, entendemos também o aspecto fictício – o que, reiteramos, não significa dizer falso³⁶ – de tudo o que construímos à nossa volta, da Filosofia à História, das universidades às religiões, da Política às Letras, e assim por diante. O que não significa dizer, insistimos, que sejam constructos falsos, mas que se originam todos de uma ficção originária, através da qual temos acesso ao mundo: o sujeito, assim constituído através da linguagem. “É à língua então – apenas à língua – que as entidades fictícias devem a sua existência; sua impossível e, contudo, indispensável existência.” (BENTHAM, 1959 apud ISER, 2002, p. 968).

Para entendermos em forma de exemplo essa questão, convém citar um breve trecho de uma palestra de Costa Lima, posteriormente publicada como artigo, na qual ele exemplifica

³⁵ Para Costa Lima (2006, p. 275): “A analogia não é tão só um dos meios do aparato lógico humano, mas a própria base com que opera a função lógica.”

³⁶ Insistimos nesta questão porque seu desentendimento pode levar a uma leitura niilista desta argumentação. Por isso ressaltamos que a desconstrução da ficção empreendida por Bentham, Vainhinger e Costa Lima *não* tem intenção niilista, assim como nosso texto.

o passo dado por Vaihinger e ressalta sua teoria, que trabalha a ficção da liberdade na qual todo o direito penal se baseia:

Todo o direito penal, toda idéia [*sic*] de pena, parte do princípio de que há uma dita liberdade. Quantas vezes essa dita liberdade é verdadeira? Aprioristicamente o direito penal não pode pôr em dúvida de que há uma liberdade e se o direito penal não pode pôr em dúvida que há uma liberdade essa é uma ficção necessária, porque sem essa ficção o direito penal não funciona. (COSTA LIMA, 2008, p. 173)

Mas, podemos nos perguntar, e quanto às ficções literárias, que, ao contrário das instituições e disciplinas mencionadas, são explicitamente ficções e, portanto, não têm pretensão de verdade?

Por não ter pretensão de verdade, a linguagem artística se impõe e se expõe enquanto linguagem ficcional, relacionada à realidade, sem a qual não existe, enquanto, ao mesmo tempo, dela independe. Isso a distingue daquelas ficções “que fundam o ‘estabelecimento de instituições, sociedades e imagens do mundo’” (COSTA LIMA, 2006, p. 289). Além disso, a ficção literária, ao contrário das ficções cotidianas (sejam elas conjecturais ou necessárias), “tende a se pôr em questão, a desnudar-se a si mesma, i. e., a declarar-se ficção.” (COSTA LIMA, 2008, p. 174). Isso, contudo, não a aproxima da mentira, pois esta é, ainda de acordo com Costa Lima, “uma afirmação que se pode desmanchar a qualquer instante; uma mentira supõe uma verdade; eu não minto se não souber qual a verdade. A primeira grande distinção entre mentira e ficção consiste em que a ficção não trabalha a priori com a idéia [*sic*] de verdade.” (COSTA LIMA, 2008, p. 174). Isso não significa, contudo, que a ficção não toque o real, pois à medida que ela se cruza com o mundo, ela “se cruza com a verdade” (COSTA LIMA, 2008, p. 174).

Aqui chegamos num ponto mais próximo de nosso objetivo inicial de problematizar a relação entre a ficção literária e a realidade. Ainda na seção “Ficção”, Costa Lima adiciona Wolfgang Iser à sua discussão para questionar essa oposição rígida entre realidade e ficção em Bentham e Vaihinger. Iser parte da seguinte pergunta: “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?”³⁷ (ISER, 2002, p. 957). E mais à frente: “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?” (ISER, 2002, p. 958). A partir daí, dando um passo além de Bentham e Vaihinger, Iser substitui a dicotomia “realidade/ficção” pela tríade “real – fictício – imaginário”.

³⁷ A tradução da pergunta de Iser para a obra *História. Ficção. Literatura*, de 2006, substitui os termos “ficcionados” e “ficcionalis” por “ficcionalis” e “fictícios”, respectivamente: “São os textos ficcionais realmente tão fictícios e aqueles que não se podem assim descrever são de fato isentos de ficções?” (ISER apud COSTA LIMA, 2006, p. 282).

Para entendermos a tríade iseriana, é preciso primeiro que saibamos o uso que o autor faz de cada um de seus termos. A começar pelo real, podemos afirmar que, para Iser, ele não é o mesmo que consideramos inicialmente neste trabalho, qual seja, aquilo que, em resumo, existe para nós da mesma forma que para os animais desprovidos de linguagem. Conforme explica em nota de “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, o real, em seu artigo, “é compreendido como o mundo extratextual, que, *enquanto faticidade*, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência.” (ISER, 2002, p. 985, grifos nossos). Até aqui não há muita diferença do real conforme o considerávamos, mas a diferença vem logo adiante: “Estes [campos de referência] podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens de mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade.” (ISER, 2002, p. 985). E aí está a diferença. Se esses campos de referência podem ser sistemas de sentido (ex.: a experiência, a percepção, a consciência...), sistemas sociais (ex.: Política, Ética, Estética, Economia, Burocracia...) e imagens de mundo (Teologia, Filosofia, Sociologia, História...), e se enquanto faticidade são algo cuja existência é constatada de modo imediato, indiscutível, logo, o real para Iser diferencia-se do real que consideramos anteriormente. Vejamos: a árvore, já mencionada, existe para nós conforme existe para outros animais. Não é verdade, no entanto, que a Filosofia, a História, a Política e outros sistemas sociais e imagens de mundo existam para nós da mesma forma que para outros animais, obviamente. Para eles, na verdade, sequer existem. No entanto, eles existem para nós. Se podemos indicar, através de um signo linguístico (por exemplo, “Sociologia”) uma disciplina voltada para o estudo científico das sociedades humanas e das leis que regem as relações sociais, as instituições etc., então não podemos negar que essa disciplina, enquanto fato, existe (a redundância é inevitável), e existe no mundo extralinguístico, ainda que para que ela exista a linguagem lhe seja indispensável. Ainda como exemplo, podemos dizer que no real de Iser não está em questão a constituição linguística que dá existência à disciplina Sociologia, mas sua existência enquanto fato, portanto, enquanto parte do real.

O segundo termo da tríade, o fictício, é compreendido, sempre no mesmo artigo, “como um ato intencional, para que, acentuando seu ‘caráter de ato’, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável, de ser.” (ISER, 2002, p. 985). Portanto, o fictício difere-se do real por seu “caráter de ato”, que o diferencia daquelas coisas (abstratas ou concretas) que *são*. No entanto, isso não significa que ele seja oposto ao real, pois, se “tomado como o não real, como mentira ou embuste, o fictício serve sempre apenas como conceito antagônico a outra coisa, com o que antes se esconde do que se revela a peculiaridade do ofício.” (ISER, 2002, p. 985). Uma analogia linguística que pode facilitar nosso entendimento: enquanto o real

pode ser aproximado ao substantivo (e isso por seu caráter de *ser*), o fictício iseriano pode ser entendido como verbo, pois indica um ato, uma ação, um processo. O verbo não se opõe ao substantivo; de fato, ele também é uma unidade significativa; é ele que organiza o discurso e permite nosso acesso às qualidades do substantivo, assim como as ficções nos dão acesso ao real. O fictício, para Iser, destarte, assemelha-se, em parte, ao que Bentham e Vaihinger consideram como ficção, como podemos observar, mas em Iser a oposição não é acentuada.

O último termo da tríade, o imaginário, é introduzido por Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” sem adoção às ideias tradicionais a respeito dele, isto é, aquelas relacionadas aos conceitos de “faculdade imaginativa, imaginação, fantasia”, que trazem consigo uma ampla carga semântica e são frequentemente vistas como “faculdades humanas bem determinadas e claramente distintas doutras” (ISER, 2002, p. 985). Portanto, com o uso do termo “imaginário”, Iser não propõe determinar o imaginário como uma faculdade humana face ao texto literário, mas “circunscrever as maneiras como ele se manifesta e opera” (ISER, 2002, p. 985). Dessa forma,

[...] com a escolha desta designação aponta-se antes para um programa do que para uma determinação. Trata-se de descobrir como o imaginário funciona, para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário – proposta que, no presente ensaio, é trabalhada pela conexão entre o fictício e o imaginário. (ISER, 2002, p. 985)

O entendimento do uso que é feito do termo “imaginário” não é suficiente para entendermos a relação triádica estabelecida por Iser. Portanto, vamos por partes. Para Iser, a oposição realidade/ficção faz parte de nosso “saber tácito”, aquele conjunto de certezas que temos que parece evidente por si mesmo, seguro. No entanto, a partir das perguntas levantadas, já mencionadas acima, Iser propõe que a relação dupla entre a realidade e a ficção é insuficiente, tendo em vista que “os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade” (ISER, 2002, p. 957). Nesse contexto, o teórico substitui a relação dupla pela tríplice: “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, p. 957). Ainda para Iser, o saber tácito caracteriza a ficção pela eliminação de predicados atribuídos à realidade, o que gera o problema que a relação triádica procura resolver: “Nesta certeza irrefletida [do saber tácito], recalca-se também o problema que tanto atormentava a teoria do conhecimento do início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?” (ISER, 2002, p. 958). Aqui Iser refere-se exclusivamente às questões referentes à ficção iniciadas e continuadas por

representantes do empirismo filosófico. E continua: “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional.” (ISER, 2002, p. 958). Note-se que o texto ficcional, para Iser, embora seja uma construção linguística, não se exime de conter elementos do real. Neste sentido, nota-se a diferença – ainda que sutil, já que se trata de uma mudança em graus – estabelecida em relação à teoria de Iser e as de Bentham e Vaihinger.

Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. [...] Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. (ISER, 2002, p. 958)

Assim, ao estabelecer a relação triádica real-fictício-imaginário, Iser dá um passo além dos empiristas mencionados, um passo que o permite distinguir o caráter das ficções em geral daquelas ficções do texto ficcional da literatura.

Desta maneira, a discussão do fictício, fundada na tríade mencionada, eliminará mais do que um simples constrangimento, se nos lembrarmos da história da teoria do conhecimento da modernidade: ao tentar dominar a ficção, ela se viu forçada a reconhecer como ficções as suas próprias bases, sendo obrigada a abrir mão, face à crescente ficcionalização de si mesma, da pretensão de ser uma disciplina básica universal. (ISER, 2002, p. 960)

A distinção estabelecida é mais claramente desenvolvida no tópico IV de seu artigo, no qual Iser retorna a Vaihinger para diferenciar aqueles atos fictícios que fundam instituições e imagens de mundo das ficções literárias. Estas últimas, de acordo com sua explanação, designam “o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como ‘discurso encenado’” (ISER, 2002, p. 970). Em outras palavras, temos, nesse contrato, de um lado, um sujeito autor da obra literária, do mimema, e, de outro, o leitor dessa mesma obra. Suas visões não são as mesmas, isto é, o leitor tem sua leitura que, embora seja outra em relação à do autor, não é, necessariamente, contraditória a essa (também embora possa ser). Ambos participam do “desnudamento da ficção”. Logo adiante essa afirmação fica mais clara:

Pois as ficções não só existem como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e visões de mundo. De tais modalidades de ficção, as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam pelo desnudamento de sua ficcionalidade. A própria indicação do que pretendem ser altera radicalmente sua função face àquelas ficções que não se mostram como tais. (ISER, 2002, p. 970)

Aqui é importante abrir um parêntese para destacar um sintoma que permite entrever a motivação que gera as argumentações da tradição empirista: a desmistificação da ficção. Iser, diferentemente dos empiristas anteriormente citados, situa-se em um momento em que os estudos linguísticos já estão consolidados, o que lhe permite caminhar com maior tranquilidade nas sendas da linguagem e de seus fundamentos. A preocupação empirista em desmistificar a ficção, mesmo quando sua existência é necessária³⁸ – o próprio Vaihinger, segundo Iser (2002), dedica uma obra imensa à comprovação de que quase tudo o que foi escrito em filosofia e em ciência não passa de ficção –, indica a necessidade de cientistas e filósofos do início da era moderna, e, nesse aspecto, incluem-se os racionalistas, de romper com os mitos e discursos dominantes, especialmente os religiosos. Bacon, por exemplo, dedica parte de sua obra à demonstração da “ficcionalidade da ficção, processo que não se liberta também da intenção de uma desmistificação permanente, mesmo quando há pleno reconhecimento da importância da ficção para a constituição de nosso acesso ao mundo.” (ISER, 2002, p. 971). Essa constante desmistificação da ficção, de acordo com Iser, “mostra a preocupação de impedir que uma ficção, que *não se evidencia por si mesma*, se qualifique como verdade” (ISER, 2002, p. 971, grifos nossos), o que, retornando a Bacon, propicia que ela se converta em ídolo através de sua ficção dissimulada que a faz ser vista como objeto real.

Aqui entra o papel importante da ficção literária. Especialmente na Era Moderna, o sujeito é coberto por uma infinidade de discursos que a ele se apresentam como verdades, evidências, dogmas. São os clichês, os lugares-comuns, aquelas ideias preconcebidas, as banalidades e os estereótipos que compõem a opinião pública, o que também podemos chamar de “ideologia dominante”. A literatura pode cumprir um papel essencial na formação desse sujeito, pois, diferentemente dos discursos prontos, ao desnudar sua ficcionalidade, ao se colocar entre parênteses pelo “*como se*” próprio do discurso encenado, a ficção literária tende

³⁸ Um exemplo simples de ficção necessária é dado por Vaihinger e repetido por Iser (embora com enfoques diversos): o átomo. Na Física, não há dúvida da existência de átomos, a própria disciplina, pelo menos em sua configuração moderna, existe a partir dessa certeza. O átomo, portanto, é uma ficção estável e útil à Física.

a “se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante.” (COSTA LIMA, 2006, p. 289). Conforme aponta Iser,

O mundo do texto, como análogo do mundo assim constituído, permite portanto que por ele se vejam os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão por que constantemente ele pode ser visto de forma diversa do que é. Daí que a reação desperta pelo *como se* do mundo do texto tanto pode se referir a este, quanto à realidade empírica que, pelo análogo textualmente estabelecido, é visada a partir de uma perspectiva que não se confunde com um certo mundo da vida (*Lebenswelt*). (ISER, 2002, p. 978)

Essas últimas considerações de Costa Lima e Iser podem ser aproximadas daquele processo que Victor Chklóvski, no conhecido artigo “A arte como procedimento”, denomina como “procedimento de singularização”³⁹, e que consiste em retirar do objeto seu automatismo, isto é, mostrar o “objeto como visão, e não como reconhecimento” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91). Para o formalista russo, o automatismo faz a vida desaparecer, transforma-a em nada. “A automatização engole os objetos, as roupas, os móveis, a mulher e o medo da guerra.” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91). Retirar do automatismo, devolver as sensações à vida, prolongar o ato de percepção, modificar a imagem do objeto para os sujeitos que a percebem é, para Chklóvski, o próprio objetivo da arte: “a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. A finalidade da imagem não é aproximar de nossa compreensão a significação que ela carrega, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão, e não o seu reconhecimento.” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 99). É nesse contexto de estranhamento chklóvskiano que poderemos encontrar a função “essencialmente epistemológica” de causar “estranhamento cognitivo” das obras de ficção científica apontada por Jameson (2005).

Voltando a Iser e à relação entre a arte e a realidade, que buscamos entender neste capítulo, vemos que

[...] o mundo do texto entre parênteses não se representa a si mesmo, mas a um outro. Este outro constitui a possibilidade de seu tornar-se perceptível, que, ao mesmo tempo, provoca impressões afetivas no sujeito, que, de sua parte, causam atividades de orientação e, desta forma, reações sobre o mundo do texto. Causar reações sobre o mundo seria então a função de uso produzida pelo *como se*. Para isso é necessário irrealizar-se o mundo do texto, para assim transformá-lo em análogo, ou seja, em exemplificação do mundo, para que com isso se provoque uma relação de reação quando ao mundo. (ISER, 2002, p. 978)

³⁹ *Ostranenie*, termo usado no original, é um neologismo criado por Chklóvski. As traduções para “singularização” ou “desfamiliarização” são bastante criticadas, principalmente por Gerald L. Burns (*Theory of Prose*, Illinois: Dalkey Archive Press, 1998), que propõe o termo em inglês “*estrangement*”, outro neologismo, mas que em português pode ser aproximado de “estranhamento”.

Nesse momento, podemos voltar algumas páginas para entendermos mais tranquilamente o que Iser diz quando afirma que “[p]elo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos” (ISER, 2002, p. 973).

No *como se*, a ficção se desnuda como tal e assim transgredir o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ele põe entre parênteses este mundo e assim evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto. Em princípio, o desnudamento assinala duas coisas. Em primeiro lugar, significa para o destinatário da ficção que ela deve ser tomada como tal. Além disso, afirma que aqui domina a hipótese de que há de se supor como mundo o mundo representado apenas para que assim se mostre que é representação de algo outro. (ISER, 2002, p. 982)

Há, nesse sentido, uma realidade reconhecível que retorna ao texto ficcional, mas “sob o signo do fingimento” (ISER, 2002, p. 973). Portanto, “nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. Estes critérios naturais são postos entre parêntese pelo *como se*” (ISER, 2002, p. 973). De acordo com Costa Lima,

Esvazia-se, em consequência, a tão debatida questão do realismo. O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade. Não o define o grau em que o faz. Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos, atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade. (COSTA LIMA, 2006, p. 282)

Essas últimas considerações vão ao encontro de nossa maneira de entender os gêneros literários considerados insólitos (o fantástico, mais amplamente, e os gêneros que dele fazem uso, como o estranho, a ficção-científica, a ficção-biomédica etc.). Primeiramente, cabe destacar que é comum que a análise de obras literárias permeadas por eventos insólitos dê espaço à discussão da relação realidade/fantasia. E isso porque, em geral, parte-se do pressuposto de que realismo e fantasia se situam em polos diversos, aquele com foco na realidade experimentada e este caracterizado quase como uma categoria metafísica. Desse pressuposto surgem inúmeros problemas, a começar por um nada pequeno: como definir o fantástico como contrário ao realista frente à dificuldade de definição do próprio termo “realista”? Poderíamos nos perguntar (e essa pergunta se tornaria o direcionamento de todo o capítulo, se não de toda a dissertação), até que ponto vai o realismo de Bioy Casares ou, pelo

contrário, até que ponto vai o fantástico de Bioy Casares? No entanto, ainda que isso possa parecer estranho para alguns, o fantástico não se contrapõe ao realismo, não é o seu contrário. Acontece que uma análise precipitada tende, por saber que o fantástico se vale de temas mais pertencentes ao terreno do ilógico, do sub ou sobrenatural, a pressupor que ele seja o polo oposto da literatura realista, como afirma David Roas (2001). No entanto, esta é uma conclusão precipitada.

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática que tende a colocar em dúvida a nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura [...] se produza, é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível, que sirva de base de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, para tornar evidente o choque que implica a irrupção desse fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte, assim, em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. Isto significa acabar com essa ideia comum de situar o fantástico no terreno do ilógico ou do onírico, isto é, no polo oposto da literatura realista.⁴⁰ (ROAS, 2001, p. 24, tradução nossa)

O elemento fantástico, quando aparece, vem inserido na realidade empírica, de outro modo estaríamos no terreno do maravilhoso, comumente marcado pelo “Era uma vez...”, que já desloca o leitor para um mundo declaradamente diverso do nosso, um mundo de unicórnios, duendes, bruxas, etc., como é o caso dos contos de fadas, em que as leis naturais estão em suspensão, como propõem Tzvetan Todorov (2010) e Remo Ceserani (2006). Essa inserção na “realidade” do fantástico pode ser confirmada, em muitos casos, através da constante dificuldade de seus narradores de explicação do insólito. A dificuldade apresentada por um narrador para descrever eventos fantásticos, deixando por vezes o texto permeado por imprecisões e vazios, serve a isso, pois ele “não pode fazer nada além de utilizar recursos que tornem o mais sugestível possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tratando de assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar”⁴¹ (ROAS, 2001, p. 28).

Em *Dormir al sol*, por exemplo, já no primeiro parágrafo de sua carta, Lucio Bordenave marca o caráter estranho de sua história e diz que tratará de ser claro porque necessita que seu interlocutor, no caso, Félix Ramos, “me entenda e acredite em mim”⁴² (CASARES, 2005, p. 07). Note-se, de acordo com os verbos utilizados, que só o entendimento

⁴⁰ *La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura [...] se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico. Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista.* (ROAS, 2001, p. 24)

⁴¹ “no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar” (ROAS, 2001, p. 28).

⁴² “me entienda y me crea” (CASARES, 2005, p. 07).

não basta, os acontecimentos narrados por Bordenave fogem tanto à racionalidade que necessitarão, para serem entendidos, da crença de seu interlocutor. Ainda em relação a essa dificuldade de narração, podemos destacar, no decorrer do romance, a dificuldade do narrador em explicar como é que tudo aquilo poderia estar acontecendo. Isso ocorre porque Bordenave também tem a realidade como referência, ele também está preso a ela e sabe que ela obedece a certas leis naturais. O evento insólito, quando surge – no caso de *Dormir al sol*, com a separação da alma do corpo através de ato médico – causa uma espécie de rachadura na realidade de Bordenave, não uma ruptura. O fantástico não nos transporta a um mundo em tudo diferente ao nosso. Pelo contrário, permanecemos no mesmo mundo, mas agora a realidade é percebida de maneira diferente – menos ingênua, diria Cortázar. Por isso a própria aparição do evento fantástico utiliza recursos para fazê-lo ser visto como um evento *possível no real*, isto é, para que ao o vermos como possibilidade, ele cause um abalo, uma fissura naquilo a que chamávamos, até então, realidade. Nesse momento, ao notar a rachadura, a fissura, tem-se a sensação que pode ser resumida por aquilo que Jorge Luis Borges sintetiza em *O livro de areia*: “Não pode ser, mas é.” (BORGES, 2009, p. 102). No entanto, no caso de *Dormir al sol*, há ainda a possibilidade de não ser de forma alguma e de tudo se tratar de uma paranoia do narrador-personagem, como veremos mais detidamente no capítulo 6.

Mas, voltando ao que nos interessa, este capítulo, portanto, exime-se de endossar essa discussão realidade *versus* fantasia, o que nos levaria a um caminho diverso do pretendido. Nossa intenção aqui, como já mencionada, é discutir sobre a relação existente entre ficção literária e realidade para, a partir disso, construir uma base que nos permita discutir a ficção científica e, mais adiante, a modernização e a paranoia no romance de Bioy Casares.

A visão de Roas, como pôde ser observada, é mais limitada que a de Costa Lima e Iser, pois estaria, na consideração desses dois últimos, sob a égide do grau de realidade incorporado pelo ficcional literário. Nem por isso, no entanto, precisamos descartá-la de todo, pois ela nos ajuda a entender o fantástico e suas ramificações (estranho, ficção-científica, ficção-biomédica, *nonsense* etc.). Nesse sentido, embora em graus distintos, as considerações de Roas e Costa Lima se cruzam, pois, para este último, devemos ter em vista que o fictício poético “se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real” (COSTA LIMA, 2006, p. 269).

Se voltarmos então à máxima de que a arte devolve à sociedade os problemas que esta não resolve, podemos nos perguntar como esse processo acontece no romance de Bioy Casares, isto é, como problemas sociais e psíquicos (que identificamos como advindos da modernidade e da paranoia) ganham espaço e são trabalhados na obra? Onde reside a capacidade de *Dormir*

al sol (voltando à questão baseada em Jameson) de causar um estranhamento cognitivo através de sua função essencialmente epistemológica? Já vimos brevemente com Chklóvski sobre a capacidade da arte de causar estranhamento e com Iser e Costa Lima os questionamentos epistemológicos a respeito da ficção e, mais especificamente, da ficção literária. Estamos prontos, portanto, para entender essas questões na configuração específica da ficção científica e biomédica.

4 UTOPIA E FICÇÃO BIOMÉDICA

Não creio que um dia elas cantem para mim.
(T. S. Eliot, “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”)

No projeto definitivo para esta dissertação, explicitávamos a presença da utopia no romance de Bioy Casares como um tema que entrecortava a paranoia e a modernidade, o que, neste momento, vemos como uma afirmação precipitada. E isso por um ou dois motivos principais: em *Dormir al sol*, o espaço e tempo representados são claramente identificados como um bairro da Buenos Aires da segunda metade do século XX, não se tratando, portanto, de um tempo a-histórico e um não-lugar, condições características dos textos utópicos, que situam a narrativa em um local desconhecido (que pode ser tanto uma ilha quanto um outro planeta ou, mesmo, um universo paralelo). Esse “não-lugar” já é previsto pelo próprio termo “utopia”, marcado pelo sentido negativo do prefixo “u” que precede *tópos* (“lugar”, em grego), formando, portanto, um *u-topos* (ou *ou-topos*). Além disso, há um outro prefixo grego que pode ser unido à ideia de utopia, conforme aponta Marilena Chauí (2008), que é o “eu”, marca positiva de uma outra palavra, indicador de nobreza, bondade, abundância e justiça. “Assim, o sentido positivo veio naturalmente acrescentar-se ao sentido negativo, de maneira que utopia significa, simultaneamente, lugar nenhum e lugar feliz, *eutópos*. Ou seja, o absolutamente outro é perfeito.” (CHAUÍ, 2008, p. 07). O termo foi originalmente cunhado por Thomas More no século XVI ao usá-lo como título à sua obra de 1517: *De optimo reipublicae Statu deque Nova insula Utopia*, mais comumente chamada de *Utopia*. No entanto, a partir de sua criação, passou a ser utilizado “para designar narrativas e discursos muito anteriores, como, por exemplo, a cidade ideal na *República* de Platão, ou o projeto arquitetônico da cidade perfeita traçada pelo geômetra e astrônomo grego Hipodamos de Mileto” e, ainda, “a descrição da Idade de Ouro nos poemas dos latinos Virgílio e Ovídio.” (CHAUÍ, 2008, p. 07). Porém, o fundamental a ser destacado nessa breve consideração etimológica é que “em qualquer desses sentidos – ruptura completa, desenvolvimento do que há de melhor numa sociedade existente – só pode haver utopia quando se considera possível uma sociedade *totalmente nova* e cuja diferença a faz ser *absolutamente outra*” (CHAUÍ, 2008, p. 08, grifos nossos). É por isso comum que em textos utópicos os narradores sejam viajantes naufragados ou perdidos no espaço sideral que relatam a descoberta de uma sociedade completamente diversa, tanto em relação à sua organização política quanto às suas instituições, relações humanas etc. Nessas sociedades descobertas, onde

reina a harmonia entre os habitantes e a felicidade individual, inexistem os elementos negativos característicos da nossa sociedade, tais como a desigualdade social, a injustiça e a opressão. Quando, no entanto, no não-lugar descoberto tudo se organiza em torno da opressão totalitária e assustadora, dá-se o nome de distopia.

Portanto, não se tratando de um não-lugar e, muito menos, da representação de uma sociedade harmônica e feliz (ou desarmônica e infeliz) totalmente nova e absolutamente outra, é incorreto afirmar, como fizéramos em outra oportunidade, que *Dormir al sol* é uma narrativa utópica. Poderíamos até considerar que essas condições de deslocamento do texto utópico para lugares e tempos desconhecidos ou localizados em um universo paralelo podem ser analisadas através do que já mencionamos acima a respeito da visão empirista de que não há nada na mente que não tenha estado primeiro nos sentidos. Assim, mesmo se tratando de um lugar nenhum (ou um não-lugar) e de um tempo a-histórico, as narrações utópicas poderiam ser lidas como *bricolages* de coisas existentes no mundo conforme o conhecemos e reorganizadas de maneira que passam a ser vistas em um contexto em tudo diverso. Essa leitura é possível. Como aponta Jameson, “independente de tudo, o relato de viagens marca a utopia como irremediavelmente outra, e, portanto, formal ou praticamente impossível de se realizar por definição. Reforça, assim, o separatismo constitutivo da utopia, uma retirada ou um ‘desligamento’ do mundo empírico e histórico [...]”⁴³ (JAMESON, 2005, p. 23, tradução nossa). Dessa forma, assim como ocorre na construção imaginária da Quimera, “inclusive um não-lugar deve reunir-se a partir de representações já existentes.”⁴⁴ (JAMESON, 2005, p. 24, tradução nossa).

Mesmo assim, ainda sob essa interpretação, *Dormir al sol* se afasta por seu caráter, em certo sentido, parcial, limitado a uma comunidade específica que abarca poucos personagens. Sejam mais claros: a Quimera é uma ideia totalizante que, embora retire características de animais diversos, une essas características na formação de um todo fechado, de um animal completo. Essa é uma das características das utopias desde More, isto é, criar um outro mundo totalizante. “Em outras palavras, a utopia, ao afirmar a perfeição do que é outro, propõe uma ruptura com a *totalidade* da sociedade existente (outra organização, outras instituições, outras relações, outro cotidiano)” (CHAUÍ, 2008, p. 07, grifos nossos). Já sabemos que esse, portanto, não é o caso do romance de Bioy Casares objeto de nosso estudo, cuja organização, instituições, cotidiano e relações sociais e comunitárias são representações de nossa realidade empírica; mas

⁴³ “Whatever else it does, travel narrative marks Utopia as irredeemably other, and thus formally, or virtually by definition, impossible of realization: it thus reinforces Utopia's constitutive secessionism, a withdrawal or “delinking” from the empirical and historical world [...]” (JAMESON, 2005, p. 23).

⁴⁴ “As with the imaginary construction of the chimera, however, even a no-place must be put together out of already existing representations.” (JAMESON, 2005, p. 24)

voltaremos a isso adiante. No momento é importante destacar que é devido a esse caráter de totalidade que Jameson (2005), com base na análise da obra inaugural de More (obra contemporânea a uma época marcada por inovações que, segundo o teórico estadunidense, parecem haver definido a modernidade, como o Descobrimento da América, a política de Maquiavel, a consciência de Lutero, a imprensa e a esfera pública modernas), compara o trabalho do utopista ao de um inventor que em sua oficina ou garagem pode compor e reconstruir vários tipos de máquinas. “O apelo utópico parece, de fato, guardar certo parentesco com o do inventor dos tempos modernos, e aplicar a combinação necessária à apreensão de um problema a ser resolvido e à engenhosidade inventiva com a qual se propõe e prova uma série de soluções”⁴⁵ (JAMESON, 2005, p. 11, tradução nossa). Há, portanto, para o teórico, um procedimento de produção do texto utópico e de seus mecanismos que corresponderia a uma atividade comum da vida cotidiana:

Porque é precisamente essa dimensão de atividade de passatempo, que qualquer um pode fazer em seu próprio tempo livre, em casa, em nossa própria garagem ou oficina, a que organiza a leitura do texto utópico, uma ratoeira melhor que você também pode reproduzir, pensando novos desdobramentos para as leis e os costumes existentes e inventando engenhosos modelos próprios.⁴⁶ (JAMESON, 2005, p. 35, tradução nossa)

Vê-se, portanto, que não é o caso de *Dormir al sol*, cuja narrativa não representa uma sociedade total, com leis e costumes bem definidos em um todo diverso ao nosso. Trata-se, antes, de uma trama que representa uma comunidade pequena, com costumes e tradições próprios, mas não diversos da realidade empírica que conhecemos. Antes de ser a representação de um outro mundo, é a inserção de uma possibilidade angustiante, pelo menos para aquele que narra, em um aspecto específico do mundo empírico. Essa possibilidade, como sabemos, é a troca de almas entre seres humanos e cachorros com vista à organização racional das relações pessoais.

Nossa confusão no projeto definitivo foi conduzida por entendermos que a utopia estava explícita em *Dormir al sol* através das ações invasivas do médico Reger Samaniego realizadas em seu Instituto Frenopático. Conforme explicita a Bordenave durante uma conversa amigável, já próxima ao final do livro, Samaniego procurava à noite procedimentos para

⁴⁵ “The Utopian calling, indeed, seems to have some kinship with that of the inventor in modern times, and to bring to bear some necessary combination of the identification of a problem to be solved and the inventive ingenuity with which a series of solutions are proposed and tested.” (JAMESON, 2005, p. 11)

⁴⁶ For it is precisely this dimension of a hobby-like activity, which anyone can do in their own spare time, at home, in your garage or workshop, that organizes the readership of the Utopian text, a better mousetrap which you also can emulate, thinking of new twists on existing laws and customs and coming up with ingenious models of your own. (JAMESON, 2005, p. 35)

conciliar o sono e de dia procedimentos para curar a alma. Para conciliar o sono, percebeu que o procedimento adequado é imaginar a si mesmo como um cão, dormindo ao sol (daí é que sai o título do livro), “em uma jangada que navega lentamente a jusante, por um rio amplo e tranquilo”⁴⁷ (CASARES, 2005, p. 205); posteriormente, ocorreu-lhe vincular as duas coisas: “–Buscava uma cura através do repouso e, de algum modo, percebi que para o homem não havia melhor cura através do repouso que uma imersão na animalidade.”⁴⁸ (CASARES, 2005, p. 206). Assim, para fazer o homem imergir na animalidade, Samaniego retira-lhe a alma e a hospeda em um cão por um determinado tempo, devolvendo-a depois a seu dono original. Foi essa sua conjectura que o levou a colocar a alma de Diana em uma cachorra. O grotesco aqui se mistura ao humor numa cena absurda! Mas Samaniego apenas formula e executa o que muitos acreditam possível: um mundo sem fissuras, sem confrontos, um mundo organizado racionalmente em torno da felicidade humana. Não é esse o pano de fundo de todo o ideal Iluminista? Por isso Samaniego, no romance, não está sozinho. Para executar seus procedimentos, recebe ajuda de seu assistente Campolongo, do professor de cachorros Standle, e, mesmo, de Bordenave, que de início permite passivamente a internação de sua esposa no Instituto Frenopático. Esse mundo idealizado por Samaniego seria o mundo utópico do qual já falamos, mas no romance ele surge como possibilidade, como um ato médico grotesco realizado secretamente em alguns personagens, não modificando, nesse sentido, a sociedade como um todo. Não se trata, portanto, de uma realidade corriqueira no espaço-tempo de *Dormir al sol*, mas da inserção de um evento insólito na realidade empírica, característica dos relatos fantásticos, conforme já mencionamos.

Neste ponto é importante incluirmos um operador interpretativo que Jameson retira de Ernst Bloch e que nos interessa diretamente neste trabalho. Assim, conforme propõe Jameson, há uma distinção “entre a forma utópica e o desejo utópico: entre o texto escrito ou gênero e algo semelhante a um impulso utópico detectável na vida cotidiana e em suas práticas mediante uma hermenêutica especializada ou um método interpretativo.”⁴⁹ (JAMESON, 2005, p. 01, tradução nossa). Esse impulso utópico, que o teórico retira da volumosa obra *O Princípio Esperança*, de Ernst Bloch, “rege tudo o que é orientado ao futuro na vida e na cultura; e engloba tudo, desde jogos a medicamentos patenteados, dos mitos ao entretenimento de massa,

⁴⁷ “en una balsa que navega lentamente aguas abajo, por un río ancho y tranquilo” (CASARES, 2005, p. 205).

⁴⁸ “–Buscaba una cura de reposo, y de algún modo intuí que para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad.” (CASARES, 2005, p. 206).

⁴⁹ “between the Utopian form and the Utopian wish: between the written text or genre and something like a Utopian impulse detectable in daily life and its practices by a specialized hermeneutic or interpretive method.” (JAMESON, 2005, p. 01)

da iconografia à tecnologia, da arquitetura ao *eros*, do turismo às piadas e ao inconsciente.”⁵⁰ (JAMESON, 2005, p. 02, tradução nossa).

Para nós, portanto, a distinção entre o que Jameson – baseando-se, por um lado, na construção utópica de More e, por outro, na hermenêutica de Bloch – define como “programa utópico” e “desejo utópico” é de suma importância, sendo este último a fonte principal de nosso interesse. Assim, partimos das considerações de Jameson e Bloch e utilizamos aqui a ideia de “desejo utópico” ou “impulso utópico” como um operador hermenêutico capaz de revelar fontes utópicas em lugares onde elas, geralmente, aparecem reprimidas ou ocultas. Esses termos, quais sejam, “programa utópico” e “desejo/impulso utópico”, esboçam duas linhas diversas de descendência,

[...] uma centrada na realização do programa utópico; a outra um impulso utópico obscuro, mas onipresente, que aflora em diversas expressões e práticas secretas. A primeira destas linhas é sistêmica, e inclui a prática política revolucionária, quando tem por objetivo a fundação de uma sociedade completamente nova, ao lado de exercícios escritos do gênero. [...] A outra linha de descendência é mais obscura e mais diversa, como convém a um investimento proteico em uma série de questões suspeitas e equívocas: reformas liberais e fantásticas ideias comerciais, trapaças enganosas, mas tentadoras do aqui e agora, onde a utopia serve como mera atração e isca à ideologia [...].⁵¹ (JAMESON, 2005, p. 20, tradução nossa)

Ao desejo utópico é necessária uma hermenêutica que o revele, enquanto o programa utópico é mais explícito. O romance de Bioy Casares em análise não formula um outro mundo, portanto, retificando o que disséramos em outra oportunidade, não se trata de um romance utópico. Por outro lado, é possível a leitura de um impulso utópico em sua trama, impulso marcado especialmente pelo desejo de alguns personagens de organização racional das relações pessoais. Portanto, trata-se de uma ficção biomédica (que, lembrando, entendemos como um subgênero da ficção científica), marcada pela presença de um desejo/impulso utópico. Nesse aspecto devemos nos deter um pouco mais.

⁵⁰ “governing everything future-oriented in life and culture; and encompassing everything from games to patent medicines, from myths to mass entertainment, from iconography to technology, from architecture to eros, from tourism to jokes and the unconscious.”

⁵¹ [...] *the one intent on the realization of the Utopian program, the other an obscure yet omnipresent Utopian impulse finding its way to the surface in a variety of covert expressions and practices. The first of these lines will be systemic, and will include revolutionary political practice, when it aims at founding a whole new society, alongside written exercises in the literary genre. [...] The other line of descent is more obscure and more various, as befits a protean investment in a host of suspicious and equivocal matters: liberal reforms and commercial pipedreams, the deceptive yet tempting swindles of the here and now, where Utopia serves as the mere lure and bait for ideology [...].* (JAMESON, 2005, p. 20)

4.1 O desejo utópico e a ficção biomédica

Para a análise de *Dormir al sol*, julgamos importante entender o funcionamento do desejo utópico, procurando revelá-lo “em lugares inesperados, nos quais está oculto ou reprimido”⁵² (JAMESON, 2005, p. 03, tradução nossa). Acreditamos que esse impulso utópico está, por um lado, na base da medicina científicista de Samaniego e, por outro, é motor da possível paranoia do narrador-personagem, como veremos em capítulos mais adiante. No momento, cabe-nos justificar por que consideramos o romance de Bioy Casares como uma ficção biomédica e como o desejo utópico determina seu funcionamento.

A ficção biomédica mantém seu interesse temático especialmente na biologia e suas ramificações – bioquímica, biomedicina, biogênese... O termo *bios*, originário do grego, é entendido como “forma de vida” ou “vida qualificada”; diferencia-se do termo *zoé* por conter em seu significado uma complexidade que este último dispensa, sendo ele uma “expressão biológica mais simples” (ESPOSITO, 2010, p. 31). Devido a esse interesse, é comum que os relatos da ficção biomédica abordem procedimentos médicos e pseudomédicos. Conforme aponta Graciela Ravetti, trata-se de um tipo de ficção que “focaliza indivíduos em perigo de serem sacrificados com o alibi do aprimoramento, não por adição de partes mecânicas ou por processos de robotização, mas por misteriosos procedimentos e secretas cirurgias mirabolantes” (RAVETTI, 2010, p. 184-185).

A ficção biomédica, por vezes, toca num tema que se une ao impulso utópico corriqueiramente, isto é, aquilo que Jameson (2005) chamará de “corporeidade utópica”⁵³, marcada pela onipresença do materialismo numa atenção desmedida ao corpo “que visa corrigir qualquer idealismo ou espiritualismo persistente neste sistema”⁵⁴ (JAMESON, 2005, p. 06, tradução nossa). Nesse sentido, a corporeidade utópica torna-se algo recorrente, “que investe até mesmo nos produtos mais subordinados e vergonhosos da vida cotidiana, tais como aspirinas, laxantes e desodorantes, transplantes de órgãos e cirurgias plásticas, todos eles abrigando promessas silenciosas de um corpo transfigurado.”⁵⁵ (JAMESON, 2005, p. 06,

⁵² “*in unsuspected places, where it is concealed or repressed.*” (JAMESON, 2005, p. 03)

⁵³ “*Utopian corporeality*”.

⁵⁴ “*which seeks to correct any idealism or spiritualism lingering in this system*” (JAMESON, 2005, p. 06)

⁵⁵ “*which invests even the most subordinate and shamefaced products of everyday life, such as aspirins, laxatives and deodorants, organ transplants and plastic surgery, all harboring muted promises of a transfigured body.*” (JAMESON, 2005, p. 06)

tradução nossa) A corporeidade utópica torna-se, assim, motor de uma infindável produção comercial, sendo fácil e cruelmente assimilada pelo Capitalismo.

Enquanto isso, a política liberal incorpora parte deste impulso nas plataformas políticas que oferecem melhorias na pesquisa médica e no estabelecimento de uma cobertura sanitária universal, embora o atrativo da eterna juventude encontre lugar mais apropriado no programa secreto da direita e dos ricos e privilegiados, em fantasias sobre o tráfico de órgãos e as possibilidades tecnológicas de terapia rejuvenescedora.⁵⁶ (JAMESON, 2005, p. 06, tradução nossa)

Vimos que o médico Reger Samaniego acredita que sua mirabolante cirurgia de troca de almas permitirá que Diana conviva tranquila e pacificamente ao lado de seu marido Lucio Bordenave. A pergunta que parece pairar após a leitura de *Dormir al sol* é: o que resta de humano em um corpo, já demasiadamente atravessado de todos os lados possíveis pela tecnocracia, quando aberto e extirpado por procedimentos médicos? Aqui a análise da ficção biomédica se depara com uma dimensão ética que denuncia tanto os perigos encerrados na realização dos desejos utópicos quanto o processo, o meio pelo qual essa realização teria que ocorrer. Daí torna-se necessário o estudo, que faremos no capítulo seguinte, da tese de Hans Jonas de que, concebida para a felicidade humana, “a promessa da tecnologia moderna se converteu em ameaça, ou esta se associou àquela de forma indissolúvel.” (JONAS, 2015, p. 21).

Por isso a importância da hermenêutica de Bloch de desvendar os impulsos utópicos obscuros embora demasiadamente presentes em nosso cotidiano. De acordo com Jameson (2005, p. 10, tradução nossa), “ver vestígios do impulso utópico em todas as partes, como fez Bloch, é naturalizá-lo e dar a entender que ele está de algum modo enraizado na natureza humana”⁵⁷. Naturalizá-lo prevê a intenção de notá-lo como parte da natureza humana; o termo não deve ser confundido, portanto, com uma possível banalização na revelação do impulso em lugares que ele permanece escondido.

Kristov Cerda Neira, em seu artigo sobre a utopia e a ficção nas primeiras narrativas de Bioy Casares, aponta que “[a]s ficções de Bioy estão claramente contextualizadas no devir artificial ou artefactual da realidade no mundo contemporâneo. Inclusive indicam explicitamente

⁵⁶ *Meanwhile, liberal politics incorporates portions of this particular impulse in political platforms offering enhanced medical research and universal health coverage, although the appeal to eternal youth finds a more appropriate place on the secret agenda of the Right and the wealthy and privileged, in fantasies about the traffic in organs and the technological possibilities of rejuvenation therapy.* (JAMESON, 2005, p. 06)

⁵⁷ *“To see traces of the Utopian impulse everywhere, as Bloch did, is to naturalize it and to imply that it is somehow rooted in human nature.”* (JAMESON, 2005, p. 10)

o protagonismo da ciência e da tecnologia como dispositivos desta ‘feitura ficcional’⁵⁸ (CERDA NEIRA, 2005, p. 40, tradução nossa). Sua consideração se aproxima à definição que Daniel Link (1994), em seu prólogo à compilação *Escada ao céu*⁵⁹, dá à ficção científica: a de que se trata de um relato do futuro posto no passado.

Esta definição é precisa, econômica e reversível: tudo o que a ficção científica tematiza deve ser pensado em relação a alguma forma de futuro: as realidades alternativas, mesmo quando executadas a partir de (contra) um passado “historicamente verdadeiro”, remetem a um futuro, um futuro (do passado) alternativo.⁶⁰ (LINK, 1994, p. 08, tradução nossa)

Essa interpretação da ficção científica como um relato do futuro posto no passado pode ser ampliada de forma a percebermos a capacidade do gênero de trabalhar com a ideia de um “ainda não” da ciência. Esse *ainda não*, se pensarmos em quesitos éticos, poderia servir como um alerta ao que é possível de vir a ser. Talvez o uso particular do grotesco (como é o caso da troca de almas) em textos do gênero sirva a isso, isto é, não como alerta de um real por vir, mas de uma possibilidade futura absurda, inquietante e latente, sempre à espreita, não para acontecer, de fato, mas para alertar sobre os horrores possíveis. Note-se que a afirmação de Cerda Neira destaca o caráter de devir artificial da realidade no mundo contemporâneo, isto é, já aponta para um mundo cada vez mais irreal, um mundo “que se enche de simulacros produzidos em série para satisfazer desejos igualmente fabricados”⁶¹ (CERDA NEIRA, 2005, p. 40, tradução nossa). Ou, para ficar ainda mais claro, conforme Umberto Eco:

Temos ficção científica como gênero autônomo quando a especulação contrafactual sobre um mundo estruturalmente possível se faz extrapolando, *a partir de algumas tendências do mundo real*, a própria possibilidade do mundo futurista. Ou seja, que a ficção científica adota sempre a forma de uma antecipação e a antecipação adota sempre a forma de uma conjectura formulada a partir de tendências reais do mundo real.⁶² (ECO, 1994, p. 63, tradução e grifos nossos)

⁵⁸ “Las ficciones de Bioy están claramente contextualizadas en el devenir artificial o artefactual de la realidad en el mundo contemporáneo. Incluso, indican expresamente el rol protagónico de la ciencia y de la tecnología como dispositivos de esta ‘hechura ficcional’” (CERDA NEIRA, 2005, p. 40).

⁵⁹ *Escalera al cielo*. Obra que reúne trechos de obras de diversos pensadores sobre a utopia e a ficção científica, entre os quais destacam-se Beatriz Sarlo, Roland Barthes, Borges, Michel Butor, Adorno, Umberto Eco, Ricardo Piglia, entre outros.

⁶⁰ *Esta definición es precisa, económica y reversible: todo lo que la ciencia ficción tematiza debe ser pensado en relación con alguna forma de futuro: las realidades alternativas, aún cuando se postulen a partir de (en contra de) un pasado “históricamente verdadero”, son reenvíos hacia un futuro, un futuro (del pasado) alternativo.* (LINK, 1994, p. 08)

⁶¹ “que se llena de simulacros producidos en serie para satisfacer deseos igualmente fabricados.” (CERDA NEIRA, 2005, p. 40)

⁶² *Tenemos ciencia ficción como género autónomo, cuando la especulación contrafactual sobre un mundo estructuralmente posible se hace extrapolando, a partir de algunas tendencias del mundo real, la propia posibilidad del mundo futurible. Es decir, que la ciencia ficción adopta siempre la forma de una anticipación y la anticipación*

Nesse sentido, há a possibilidade de leitura de *Dormir al sol* como um romance que denuncia alguns aspectos sombrios de nossa realidade de simulacros, na qual “inclusive o corpo fora inserido na produção semiótica universal, como objeto manipulável, fetiche, mercadoria”⁶³ (CERDA NEIRA, 2005, p. 40, tradução nossa); e, podemos acrescentar, como objeto de normatização. Cerda Neira diz “inclusive o corpo”, mas bem poderíamos atualizá-lo e dizer que no século XXI – “batizado como o ‘século da biotecnologia’”, em referência “aos primeiros sinais que inauguram a chamada era do pós-humanismo ou transumanismo” (PESSINI, 2006, p. 125) – *especialmente* o corpo se inseriu na produção semiótica universal.

4.2 Impulso utópico na ficção biomédica de Bioy Casares

Mas vamos ao romance, ao texto ficcional que nos interessa. Nele, desde o início, fica claro o relacionamento conturbado do narrador-personagem com a Diana ainda não modificada pelo procedimento médico. Em seu relato a Félix Ramos, Bordenave conta-lhe a visão das pessoas “de fora” – da família e da passagem –, que diziam que ele não tivera sorte no matrimônio. O narrador relata também o caráter difícil de Diana e suas brigas frequentes. No entanto, Bordenave acredita que suas desavenças com a esposa são comuns nos casamentos: “Provavelmente muitos matrimônios conhecem aflições parecidas. É a vida moderna, a velocidade. Posso lhe dizer que as amarguras e as diferenças não conseguiram nos separar”⁶⁴ (CASARES, 2005, p. 10). Também as duas mulheres da casa nutrem grande desavença uma pela outra, sendo que a “maldade de Ceferina com Diana era, dentro do quadro familiar, um fato público e notório”⁶⁵ (CASARES, 2005, p. 11).

Nota-se, então, de maneira bastante óbvia através dos trechos acima, que o quadro familiar de Bordenave é marcado por brigas e malquerenças. Essas, embora familiares, eram notadas por toda a comunidade da passagem, com indícios mesmo de que chegavam a apelidar

adopta siempre la forma de una conjetura formulada a partir de tendencias reales del mundo real. (ECO, 1994, p. 63, grifos nossos)

⁶³ “*incluso el cuerpo se ha insertado en la producción semiótica universal, como objeto manipulable, fetiche, mercancía*” (CERDA NEIRA, 2005, p. 40).

⁶⁴ “*Probablemente muchos matrimonios conocen parejas aflicciones. Es la vida moderna, la velocidad. Sé decirle que a nosotros las amarguras y las diferencias no lograron separarnos.*” (CASARES, 2005, p. 10).

⁶⁵ “*malquerencia de Ceferina por Diana era, dentro del cuadro familiar, un hecho público e notorio.*” (CASARES, 2005, p. 11).

Diana: “No bairro não perdem tempo para apontar que uma mulher é preguiçosa, ou temperamental ou batedora de perna, mas não se detêm para averiguar o que lhe acomete. Diana, está provado, sofre por não ter filhos.”⁶⁶ (CASARES, 2005, p. 12).

Essas desavenças familiares são sempre marcadas por uma característica da família de Bordenave: a dificuldade de comunicar-se. E ela se estende a todos os membros, não apenas ao casal, pois são conturbadas também as relações entre Bordenave e Ceferina, Ceferina e Diana, Bordenave e Adriana María (irmã de Diana), Bordenave e seu sogro don Martín etc. O narrador chega a dizer em uma oportunidade: “Uma coisa aprendi: é impossível que alguém se entenda conversando”⁶⁷ (CASARES, 2005, p. 11). Para comprovar sua afirmativa, dá exemplos de discussões com Diana movidas, acredita ele, pela falta de comunicação, o que sempre terminava com Diana acusando-o de egoísta.

Imerso nesse ambiente familiar bastante hostil, Lucio Bordenave diz, ainda no segundo capítulo de seu relato, que em meio a Diana e Ceferina, em mais de uma oportunidade, se sentia abandonado e solitário; quando isso acontecia, refugiava-se em sua oficina de relojoaria. Um exemplo do caráter da relação de Lucio e Diana pode ser notado através do evento abaixo, que ele narra a Ramos:

Durante a greve dos empregados do banco, Diana se deixou dominar pelos nervos e por sua tendência ao descontentamento geral. Nos primeiros dias, diante da família e, também, de vizinhos e desconhecidos, repreendia-me por uma suposta falta de coragem e solidariedade, mas quando me prenderam, um dia e noite que me pareceram um ano, no 1º batalhão, e sobretudo quando me demitiram do banco, pôs-se a dizer que para quebrar o galho, os líderes contaram sempre com os bobos.⁶⁸ (CASARES, 2005, p. 14)

Como podemos perceber, e como bem aponta Cerda Neira (2005), a máquina ficcional de Bioy Casares produz personagens solitários, incomunicáveis.

Se no texto utópico a tensão entre argumentação e ficção se resolve a favor desta última, às custas do desaparecimento do gênero, em Bioy desaparece a argumentação – ou desempenha um papel secundário, paródico – para *colocar em primeiro plano como o desejo utópico de felicidade produz ficções* e estas, por sua vez – ineficazes como objetos de satisfação do desejo –, geram máquinas ficcionais, dispositivos

⁶⁶ “En el barrio no se muestran lerdos para alegar que una señora es holgazana, o de mal genio, o paseandera, pero no se paran a averiguar qué le sucede. Diana, está probado, sufre por no tener hijos.” (CASARES, 2005, p. 12).

⁶⁷ “Una cosa aprendí: es falso que uno se entienda hablando” (CASARES, 2005, p. 11)

⁶⁸ Durante la huelga de los empleados del banco, Diana se dejó dominar por los nervios y por su tendencia al descontento general. En los primeros días, delante de la familia y, también, de vecinos y extraños, me reprochaba una supuesta falta de coraje y de solidaridad, pero cuando me encerraron, un día y noche que me parecieron un año, en la comisaría 1ª, y sobre todo cuando me echaron del banco, se puso a decir que para sacar las castañas del fuego los cabecillas contaron siempre con los bobos. (CASARES, 2005, p. 14)

aplicados para ficcionalizar a realidade ou uma parte dela, a fim de que seja satisfatória, mas acaba ficcionalizando ao próprio sujeito utópico, seu corpo, sua mente, e jogando-o ao espaço de irrealização (ficção) absoluta: a morte.⁶⁹ (CERDA NEIRA, 2005, p. 29, tradução e grifos nossos)

Podemos destacar, nesse sentido, um aspecto determinante do impulso utópico de *Dormir al sol*, impulso imaginado e logo levado à prática por homens impossibilitados de estabelecer contato efetivo com o outro e com o mundo real: os personagens de Casares padecem desta sorte de narcisismo atormentado que os faz desejar seu sombrio destino (CERDA NEIRA, 2005). Conforme Cerda Neira (2005), as máquinas imaginadas por Bioy Casares são analogias dos mecanismos que a utopia instala para suprir nossa angústia pela negatividade do real.

Chegamos, então, a um ponto importante de nossa argumentação. Entendemos, nesta análise, que Bordenave, o narrador-personagem, fica imerso em uma situação ambígua, na qual há a angústia de sua relação conturbada com a Diana, digamos, não “modificada”, e a harmonia, pelo menos por um certo tempo, na relação com a outra Diana, a que lhe devolve o Dr. Samaniego. Mas vamos por partes.

Antes de dar sequência, deve-se desfazer, de antemão, uma possível confusão quanto à relação entre o impulso utópico cientificista de uma sociedade feliz, harmônica e saudável e sua relação com a positividade e, principalmente, a negatividade. Ainda que o impulso utópico em si esteja arraigado na natureza humana (daí nossa constante insistência nos mais cruéis jogos de azar com suas possibilidades mínimas de enriquecimento), especialmente através de “um processo alegórico no qual diversas metáforas utópicas se infiltram na vida cotidiana das coisas e das pessoas e oferecem uma recompensa de prazer elevado, e muitas vezes inconsciente, não relacionada com seu valor funcional nem com as satisfações oficiais”⁷⁰ (JAMESON, 2005, p. 05, tradução nossa), seu caráter é, para usar o termo de Cerda Neira (2005), marcado por nossa angústia pela negatividade do real. Essa angústia frente à negatividade do real marca tanto o impulso utópico quanto a utopia propriamente dita. Por isso, como bem aponta Jameson,

⁶⁹ *Si en el texto utópico la tensión entre argumentación y ficción se resuelve en favor de esta última, a costa de la desaparición del género, en Bioy desaparece la argumentación – o juega un rol secundario, paródico – para poner en primer plano cómo el deseo utópico de felicidad produce ficciones y éstas, a su vez – ineficaces como objetos de satisfacción del deseo – generan máquinas ficcionales, dispositivos que se aplican para ficcionalizar la realidad o una parte de ella a fin de que sea satisfactoria, pero, concluyen ficcionalizando al propio sujeto utópico, su cuerpo, su mente y arrojándolo al espacio de la irrealidad (ficción) absoluta: la muerte.* (CERDA NEIRA, 2005, p. 29, grifos nossos)

⁷⁰ *“an allegorical process in which various Utopian figures seep into the daily life of things and people and afford an incremental, and often unconscious, bonus of pleasure unrelated to their functional value or official satisfactions.”* (JAMESON, 2005, p. 05)

[...] é um erro abordar as utopias com expectativas positivas, como se elas oferecessem visões de mundo felizes, espaços de realização e cooperação, representações que correspondem geralmente com o idílico ou o pastoral, não com a utopia. Na verdade, a tentativa de estabelecer critérios positivos da sociedade desejável caracteriza a teoria política liberal desde Locke a Rawls, e não as intervenções diagnósticas dos utópicos, as quais, como as dos grandes revolucionários, sempre têm por objetivo o alívio e a eliminação das fontes de exploração e sofrimento, não a composição de projetos para a comodidade burguesa.⁷¹ (JAMESON, 2005, p. 12, tradução nossa)

Ainda que não expresse claramente isso, o narrador-personagem de *Dormir al sol* mostra perceber esse caráter negativo do desejo utópico quando entra em um questionamento em que procura saber se era apaixonado apenas pelo corpo de Diana ou se por tudo o que a configurava enquanto sujeito. Mas a resposta não parece tão simples, tendo em vista que há uma negatividade em sua relação com a Diana não modificada, representada frequentemente por sua impossibilidade de conseguir comunicar-se com ela, contraposta à breve felicidade do casal após a realização da cirurgia movida pelo impulso utópico; “breve” porque quase imediatamente simultânea à angústia de saber que de dentro de Diana o olhava outra pessoa.

Há, portanto, uma situação ambígua no romance. Por um lado, há a angústia de Lucio quanto à sua relação conturbada com a Diana, digamos, não modificada, e, por outro, a harmonia momentânea na relação com a Diana que Samaniego lhe devolve. A ambiguidade, no entanto, não é gratuita, tendo em vista que ela é um aspecto fundamental do cumprimento dos desejos, segundo Jameson, isto é, “a maneira pela qual os desejos possuem esta dupla cara positiva e negativa (de bem e mal: *good and evil*)”⁷² (JAMESON, 2006, p. 70, tradução nossa). No próprio romance encontramos uma afirmativa que ilustra bem esta questão; ela é proferida por Félix Ramos, que, desejando receber uma notícia que alterasse todo o seu destino, vê seu sonho se tornar realidade ao receber o montão de papéis da boca de um cachorro. “Nossos desejos finalmente se cumprem a fim de nos convencer de que é melhor não desejar nada.”⁷³ (CASARES, 2005, p. 219).

Tanto Adorno – em um diálogo com Ernst Bloch – quanto Jameson – em uma conversa sobre seu livro *Archeologies of the Future*, em Madrid – utilizam uma fábula para exemplificar a problemática que emerge com o cumprimento dos desejos. A maneira com que a contam varia

⁷¹ “is a mistake to approach Utopias with positive expectations, as though they offered visions of happy worlds, spaces of fulfillment and cooperation, representations which correspond generically to the idyll or the pastoral rather than the utopia. Indeed, the attempt to establish positive criteria of the desirable society characterizes liberal political theory from Locke to Rawls, rather than the diagnostic interventions of the Utopians, which, like those of the great revolutionaries, always aim at the alleviation and elimination of the sources of exploitation and suffering, rather than at the composition of blueprints for bourgeois comfort.” (JAMESON, 2005, p. 12)

⁷² “el modo en el que los deseos poseen esta doble cara positiva y negativa (de bien y mal: *good and evil*).” (JAMESON, 2006, p. 70).

⁷³ “Nuestros deseos por fin se cumplen de manera de persuadirnos de que más vale no desear nada.” (CASARES, 2005, p. 219).

um pouco, mas, como se trata de uma fábula, o essencial permanece: um homem que reclama de sua pobreza e de repente a ele três desejos são concedidos. Em casa, sua esposa o convence a não realizar os desejos até o dia seguinte para ter tempo de refletir com calma e fazer a melhor escolha. Enquanto pensa sobre isso em frente à lareira, deseja algumas salsichas, que aparecem de prontidão sobre fogo. Sua esposa o repreende de imediato por seu pedido tolo. Furioso, o homem deseja que as salsichas estivessem pregadas no nariz da esposa. Por fim, o último desejo só pode ser o de ter que retirar as salsichas do nariz da mulher, resultando, portanto, na anulação de todos os desejos. Note-se que, na fábula, os três desejos são realizados conforme os pedidos do desejante, mas o resultado, por fim, é o de voltar à mesma situação que existia antes da realização desses desejos. Bordenave não tem a mesma sorte. A harmonia desejada no matrimônio, brevemente alcançada, quando extinta, não retorna a uma situação anterior, aquela de confusões e desavenças com Diana. Uma vez realizado e extinto seu desejo, o que sobra é um destino “pior que a morte”, em suas próprias palavras. Pelo menos frente à sua interpretação dos acontecimentos, não lhe resta mais Diana, como não há mais Bordenave. Se há, não há para Diana, assim como não há Diana para ele. Ao contrário da fábula, em *Dormir al sol* algo se perde para sempre e torna-se irre recuperável na realização do desejo utópico. E esse algo é o próprio ser.

O ato de desejar é, em si, motor da vida humana. Portanto, a realização dos desejos não configura o fim do ato de desejar, apenas o transfere a outro objeto de desejo. A carência, ainda que momentaneamente suprida, permanece. A satisfação, a felicidade, o regozijo não vem com o cumprimento dos desejos. Daí a perfeição e infalibilidade do nosso sistema consumista. Não interessa o quanto você consuma para realizar um desejo pré-fabricado: nunca será o suficiente. Nesse contexto, Adorno é pontual ao nos lembrar, em seu diálogo com Bloch, de que a realização dos desejos utópicos faz parte de nosso cotidiano:

Gostaria de lembrar-nos de imediato que inúmeros dos chamados sonhos utópicos – por exemplo, televisão, a possibilidade de viajar a outros planetas, mover-se mais rápido que o som – foram realizados. No entanto, na medida em que esses sonhos foram sendo realizados, eles todos funcionaram como se a melhor coisa que tinham fosse esquecida – *não nos sentimos felizes com eles*. À medida em que foram realizados, os próprios sonhos assumiram um caráter peculiar de sobriedade, de espírito positivista e, além disso, de tédio. O que quero dizer com isso é que não é uma simples questão de pressupor que o que realmente existe tem limitações em oposição ao que tem infinitas possibilidades imaginárias. Em vez disso, quero dizer algo concreto, isto é, que quase sempre nos sentimos ludibriados: *a realização dos desejos retira algo da substância dos desejos*.⁷⁴ (ADORNO, 1988, p. 01, tradução e grifos nossos)

⁷⁴ *I would like to remind us right away that numerous so-called Utopian dreams – for example, television, the possibility of traveling to other planets, moving faster than sound – have been fulfilled. However, insofar as these*

Essa citação de Adorno nos interessa diretamente porque evidencia aquilo que talvez seja a chave interpretativa de todo o romance de Bioy Casares em análise, ou, pelo menos, a chave interpretativa que guia nossa argumentação. Vemos, durante boa parte da narração inicial de *Bordenave*, o caráter conflituoso, infeliz e solitário de seu casamento com Diana. Bordenave chega a pensar, no início, que é apaixonado antes pelo físico de Diana do que por sua alma, já que a comunicação entre eles é sempre conflituosa. Quando no belo corpo Diana é colocada a alma de uma outra mulher, sem saber da modificação, Bordenave se sente feliz e amado. Vive em estado de puro êxtase, esquecendo-se até dos amigos e do trabalho. “Eu descreveria como a simples felicidade de um homem que volta a estar com sua mulher depois de uma longa separação”⁷⁵ (CASARES, 2005, p. 121-122). No entanto, quando começa a desconfiar da modificação, a infelicidade volta de maneira arrebatadora.

Como aponta Adorno, a realização dos desejos retira algo da substância dos desejos, fazendo-a desaparecer. O que pode desejar Bordenave após a extinção de si e de sua mulher? Por isso ele considera que seu destino é pior do que a morte, pois ele está preso a um nada que não tem a vantagem do nada totalizante que é a morte. O nada de Bordenave mantém o mínimo necessário para que ele continue existindo: *um* corpo, que nem necessariamente precisa ser o seu. O impulso utópico de felicidade que movia sua vida resulta numa existência para sempre distópica. Como bem aponta Sarlo, “[o]s desejos, que foram utópicos, realizados no presente, convertem-se em um pesadelo: não alimentam a utopia, mas sim a contrautopia de um mundo cujo curso é perigoso e, em sua lógica, não fornece alternativas, encruzilhadas em que haja uma escolha”⁷⁶ (SARLO, 1994, p. 130, tradução nossa).

Jameson diz algo parecido. O teórico afirma que um aspecto fundamental do desejo é que ele nunca se realiza. “O cumprimento dos desejos é, por definição, imaginário.”⁷⁷ (JAMESON, 2006, p. 70, tradução nossa). A partir da exposição de alguns exemplos (entre os quais o da fábula já mencionada), Jameson – e aqui sua afirmação se liga à de Sarlo – diz que,

dreams have been realized, they all operate as though the best thing about them had been forgotten – one is not happy about them. As they have been realized, the dreams themselves have assumed a peculiar character of sobriety, of the spirit of positivism, and beyond that, of boredom. What I mean by this is that is not simply a matter of presupposing that what really is has limitations as opposed to that which has infinitely imaginable possibilities. Rather, I mean something concrete, namely, that one sees oneself almost always deceived: the fulfillment of the wishes takes something away from the substance of the wishes [...]. (ADORNO, 1988, p. 01, grifos nossos)

⁷⁵ *Yo se lo describiría como la simple felicidad de un hombre que vuelve a estar con su mujer después de una larga separación.*” (CASARES, 2005, p. 121-122).

⁷⁶ *“deseos, que fueron utópicos, realizados en el presente, se convierten en una pesadilla: no alimentan la utopía sino la contrautopía de un mundo cuyo curso es peligroso y, en su lógica, no provee alternativas, cruces de caminos en los que sea posible elegir.”*

⁷⁷ *“El cumplimiento del deseo es, por definición, imaginario.”* (JAMESON, 2006, p. 70).

em última análise, “a realização dos desejos utópicos pode resultar utópica algumas vezes e distópica outras.”⁷⁸ (JAMESON, 2006, p. 71, tradução nossa). Em *Arqueologias do futuro*, ele destaca “que a própria realização dos desejos é internamente contraditória e, portanto, dificilmente pode ser levada ao pé da letra.”⁷⁹ (JAMESON, 2005, p. 40, tradução nossa). Além disso, a realização dos desejos “está, ainda, irremediavelmente envolta na ideologia e é tão inseparável desta e de seus determinantes históricos como o corpo da alma.”⁸⁰ (JAMESON, 2005, p. 40, tradução nossa). Samaniego discordaria dessa comparação, mas sigamos.

A problemática do cumprimento dos desejos tem, em *Dormir al sol*, um fim funesto, pois não traz a felicidade esperada por Bordenave de harmonia com a esposa, já que a Diana com a qual se casara está perdida para sempre. Nesse sentido, como o ideológico é também, necessariamente, utópico, vemos que o ato médico – que, apesar dos imprevistos, por sua vez, obteve êxito, tendo em vista o sucesso da troca de almas –, movido pelo desejo utópico de Samaniego de cura da alma e por sua ideologia claramente iluminista de organização racional das relações sociais, não traz a felicidade prometida a Bordenave, muito pelo contrário. Ao fim de sua narração a Ramos, vemos que o narrador-personagem cai em profunda angústia graças às ações invasivas da pseudomedicina de Samaniego. Nesse contexto, fica fácil concordar com o dito de Ceferina a Lucio, o de que o mundo não tem conserto porque “os sonhos de um são os pesadelos de outro”⁸¹ (CASARES, 2005, p. 83). Jameson também concordaria. Para o teórico,

Na realização dos desejos, a utopia expressa essa profunda ausência de comunidade, essa ânsia de comunidade, algo que na sociedade individualista atual nos falta. Mas o problema é que cada um imagina esta realização de uma maneira diferente, cada um reflete (em suas próprias utopias) suas posições ideológicas, a posição de classe individual, etcetera... e isso significa que quando eu apresento um panorama de minha sociedade ideal, mesmo sabendo que ela continua a expressar o desejo utópico (compartilhado), nem sempre ela resulta necessariamente atraente para outras pessoas e, talvez, na verdade, pode até parecer-lhes repulsivo.⁸² (JAMESON, 2006, p. 70, tradução nossa)

⁷⁸ “la realización del deseo utópico puede resultar utópica unas veces y otras distópica.” (JAMESON, 2006, p. 71)

⁷⁹ “that wish-fulfillments are themselves internally contradictory, and therefore scarcely to be taken at face value.” (JAMESON, 2005, p. 40)

⁸⁰ “They are, moreover, necessarily clothed in ideology and as inseparable from the latter and its historical determinants as the body from the soul.” (JAMESON, 2005, p. 40)

⁸¹ “los sueños de uno son las pesadillas de otro.” (CASARES, 2005, p. 83).

⁸² “En el cumplimiento de los deseos la utopía expresa esa profunda ausencia de comunidad, este anhelo de comunidad, algo que en la sociedad individualista actual echamos de menos. Pero el problema es que cada uno imagina este cumplimiento de forma diferente, cada uno refleja (en sus propias utopías) su posiciones ideológicas, la posición de clase individual, etcétera... y eso significa que cuando presento un dibujo de mi sociedad ideal, aun sabiendo que sigue expresando el impulso utópico (compartido), no siempre resulta necesariamente atractivo para el resto de la gente y quizás, de hecho, puede resultarles repulsivo.” (JAMESON, 2006, p. 70)

Essa afirmação de Jameson, que já nos encaminha ao capítulo seguinte, faz-nos lembrar também que a “estrutura dinâmica da realização dos desejos, no entanto, tende a nos distrair do conteúdo do desejo utópico propriamente dito, assim como da natureza do procedimento pelo qual os desejos se cumprem”⁸³ (JAMESON, 2005, p. 56, tradução nossa). É sobre esse conteúdo e procedimento que nos debruçaremos agora.

⁸³ “*This shifting structure of the wish-fulfillment, however, has tended to distract us from the content of the Utopian wish as such, as well as from the nature of the process by which wishes are fulfilled.*” (JAMESON, 2005, p. 56)

5 MODERNIDADE, UTOPIA E A AMEAÇA TECNOLÓGICA

*Não! Não sou o Príncipe Hamlet, nem pretendi sê-lo.
Sou um lorde assistente, o que tudo fará
Por ver surgir algum progresso, iniciar uma ou duas cenas,
Aconselhar o príncipe; enfim, um instrumento de fácil manuseio,
Respeitoso, contente de ser útil,
Político, prudente e meticoloso;
Cheio de máximas e aforismos, mas algo obtuso;
Às vezes, de fato, quase ridículo
Quase o Idiota, às vezes.*
(T. S. Eliot, “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”)

A modernidade está marcada pela utopia e o mesmo vale para a recíproca. Na verdade, ambas parecem mesmo confluir em alguns momentos. Nesse contexto, procuraremos, primeiramente, analisar e discutir a respeito dessa confluência, que parece ter muito a dizer a respeito de cada uma em particular, para, na sequência, abordarmos as questões mais específicas referentes à corporeidade utópica e ao ato médico presentes em *Dormir al sol*. Essa primeira análise, antes de ser um adiamento de questões centrais, é, na verdade, junto à análise anterior sobre ficção, realidade e utopia, uma base importante sobre a qual todo nosso estudo se constrói, por isso esperamos que ela seja sólida. Dizemos importante porque o capítulo seguinte, que tratará da possível paranoia do narrador-personagem, também se apoiará na base aqui construída, tendo em vista que também a paranoia aparece diretamente ligada à modernidade.

Assim, torna-se necessária uma breve explanação sobre o que entendemos por modernidade e por que ela é o pano de fundo que move toda a análise dessa dissertação.

5.1 Modernidade

Uma presença notável da modernidade no romance *Dormir al sol* aparece através da modificação do espaço da passagem na década de 1950, marcada pela chegada do pavimento durante a infância do narrador-personagem:

O asfalto, que chegou em 51 ou 52, fez de conta que contornou uma cerca e abriu nossa passagem para as pessoas de fora. É notável como demoramos a nos convencer da mudança. O senhor mesmo, num domingo de oração, festejava com a maior tranquilidade as gracinhas que fazia na bicicleta, como se estivesse no quintal de sua casa, a filha do dono da mercearia, e ficou bravo comigo porque gritei com a criatura.

Não lhe culpo se foi mais rápido em ficar com raiva e me insultar que em ver o automóvel que quase a atropelou.⁸⁴ (CASARES, 2005, p. 08)

Esse evento da chegada do asfalto à passagem onde mora Lucio Bordenave é importante no romance porque marca um processo de urbanização, próprio das cidades modernas, que causa alterações em práticas cotidianas que vão do público ao privado, transformando aqueles espaços que, como a passagem, eram familiares e conhecidos. Note-se que no início de sua carta a Ramos, Bordenave tenta se explicar, antecipadamente, sobre o possível estranhamento de Ramos frente a ser ele, alguém que nunca fora amigo de Bordenave, o receptor de sua carta. A justificativa vem com um dos vários ditados de Ceferina que aparecem ao longo do romance: “Nós que vivemos em uma passagem temos a casa em uma casa maior”⁸⁵ (CASARES, 2005, p. 07). Apenas o pertencimento de ambos à passagem é, para Bordenave, justificativa suficiente para fazer de Ramos o receptor de sua carta: “Depois de rever mentalmente aos amigos [...] escolhi o que nunca o foi.”⁸⁶ (CASARES, 2005, p. 07).

Nesse sentido, podemos afirmar que a passagem não se reduz a um mero cenário do romance; ela adquire aspectos que nos permitem percebê-la como constituinte da própria idiossincrasia dos sujeitos a ela pertencentes, como um ambiente autônomo capaz de moldá-los em certas particularidades, indiferentemente das personalidades individuais.

Dessa forma, como o trecho da chegada do pavimento nos permite perceber, a urbanização, marca da modernidade da América Latina do século XX, insere no dia a dia das personagens o desconhecido, desestabilizando relações outrora consolidadas. E isso repercute em diversas mudanças nos mais variados âmbitos da vida privada, desde a organização familiar à sexualidade e aos afetos. Por isso abrimos mão, já no capítulo inicial desta pesquisa, dos trabalhos de Esposito, em que o sentido de comunidade ainda é marcadamente determinante. Acreditamos, assim, que o trecho de *Dormir al sol* oferece-se como um ponto inicial bastante promissor para se discorrer sobre a fragmentação que advém com a modernização, inclusive a fragmentação dos laços sociais e comunitários. Como Sarlo (2010), acreditamos que “na literatura, como na arte ou no traçado urbano, podem-se descobrir as pistas e também os prognósticos das transformações sociais.” (SARLO, 2010, p. 22). Além disso, conforme David Harvey (2012), o espaço urbano, “a aparência de uma cidade e o modo como os seus espaços

⁸⁴ *El pavimento, que llegó en el 51 o en el 52, haga de cuenta que volteó un cerco y abrió nuestro pasaje a la gente de afuera. Es notable cómo tardamos en convencernos del cambio. Usted mismo, un domingo a la oración, con la mayor tranquilidad festejaba las monerías que hacía en bicicleta, como si estuviera en el patio de su casa, la hija del almacenero, y se enojó conmigo porque le grité a la criatura. No lo culpo si fue más rápido en enojarse y en insultar que en ver el automóvil que por poco la atropella.* (CASARES, 2005, p. 08)

⁸⁵ “Los que vivimos en un pasaje tenemos la casa en una casa más grande”. (CASARES, 2005, p. 07).

⁸⁶ “Después de repasar mentalmente a los amigos [...] elegí al que nunca lo fue.” (CASARES, 2005, p. 07).

se organizam formam uma base material a partir da qual é possível pensar, avaliar e realizar uma gama de possíveis sensações e práticas sociais” (HARVEY, 2012, p. 69).

Nesse sentido, entendemos aqui a modernidade conforme a famosa definição de Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, isto é, que a “modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). A utilização de Baudelaire aqui não é anacrônica. O poeta e crítico estava inserido na Paris de *fin-de-siècle*, portanto, vivenciando a urbanização, ou, mais especificamente, a haussmannização da Cidade Luz. De fato, Georges-Eugène Haussmann é um bom exemplo do artista moderno, aquele que, para criar o novo, tinha que destruir. Conforme expõe Harvey (2012), a reforma urbana de Paris promovida por Haussmann apontava para o processo dionisíaco (no sentido nietzschiano) de “destruição criativa”, processo “importante para a compreensão da modernidade, precisamente porque derivou dos dilemas práticos enfrentados pela implementação do projeto modernista. Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes?” (HARVEY, 2012, p. 26). Além disso, a haussmannização de Paris serviu de inspiração a diversas outras cidades, especialmente na América Latina, mas claramente na Argentina, cujo processo de urbanização alcançou níveis acima de países superdesenvolvidos.

Note-se que em meados do século XIX, apenas 11% da população argentina vivia em aglomerações urbanas. Em 1914, a população urbana ultrapassou a população rural. Na década de 1970, contexto do romance *Dormir al sol*, a taxa de urbanização do país já era de mais 78%, superando os 80% já em 1975. Hoje, 92% da população Argentina vive nas cidades, percentual que supera o Brasil (86%), o Canadá (80%) e os Estados Unidos da América (82%). Essa mudança veloz do espaço urbano causou impactos que marcaram os intelectuais da época, conforme aponta Sarlo (2010).

A nova paisagem urbana, a modernização dos meios de comunicação, o impacto desses processos nos hábitos são o marco e o ponto de resistência em torno dos quais se articulam as respostas produzidas pelos intelectuais. No decorrer de pouquíssimos anos, eles têm de processar, inclusive na própria biografia, mudanças que afetam relações tradicionais de produzir e difundir cultura, estilos de comportamento, modalidades de consagração, funcionamento de instituições. (SARLO, 2010, p. 53-54)

É nesse contexto de urbanização que podemos desdobrar a definição de Baudelaire e, assim, nos aproximarmos da acepção de Marshall Berman, que também nos norteia neste capítulo: a de que a experiência moderna “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1986,

p. 15). Ser moderno, nesse sentido, “é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1986, p. 15).

Retornando ao romance, podemos afirmar que Lucio Bordenave sofre com a experiência moderna; de fato, ele é um homem moderno, se considerarmos que ser moderno é também, como nos fala Berman, “experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambigüidade [*sic*] e contradição: é ser parte de um universo em que tudo o que é sólido desmancha no ar.” (BERMAN, 1986, p. 328). E isso pôde ser observado no capítulo anterior tanto em relação à angústia pela negatividade do real que move o impulso utópico de Lucio quanto à sua angústia frente à ambigüidade composta, por um lado, pela relação conturbada com a Diana não modificada e, por outro, pela harmonia na relação com a outra Diana, aquela normatizada pelos procedimentos técnicos do Instituto Frenopático. Todos esses eventos que culminam na desintegração do narrador-personagem.

Ao considerarmos, portanto, *Dormir al sol* um romance essencialmente moderno, que procura em meio ao transitório, ao fugidio e ao contingente aquilo que é imutável, emerge a seguinte pergunta: em que consiste o imutável no romance de Bioy Casares, sua capacidade de “desvelar o universal e eterno” da modernidade? O que o romance expõe de imutável? Em resposta, pode-se dizer que o imutável desvelado pelo romance de Bioy Casares é um imutável angustiante, posto que ele só pode ser encontrado na constante dúvida, incerteza e insegurança que de nós se apossou em algum momento do século XIX e assim continuou pelo século XX. Sendo a principal característica da modernidade a sua insegurança, o transitório, fugidio e contingente presentes na parte inferior da definição de Baudelaire, podemos dizer então que se há algo de eterno e imutável na modernidade é exatamente isso: um centro que não se sustém, um ciclone que destrói todas as verdades, uma centrífuga implacável que atrai e fragmenta tudo o que toca. O lado eterno e imutável da modernidade exposto por *Dormir al sol* é essa constante fragmentação à qual estamos sujeitos: uma fragmentação que atinge nossas crenças, nossa cidade, nossa rua, nossa casa, nossas relações pessoais e, não contente, nosso corpo e, por fim, não restando mais nada o que fragmentar, nosso ser. Talvez por isso Bioy Casares tenha mantido sempre certa distância dos experimentos e rupturas das vanguardas, por notar que esse excesso de fragmentação instigado pelo novo traz profundas consequências, tendo em vista que, como aponta David Harvey, “a modernidade não pode respeitar sequer o seu próprio passado,

para não falar do de qualquer ordem social pré-moderna. A transitoriedade das coisas dificulta a preservação de todo sentido de continuidade histórica” (HARVEY, 2012, p. 22).

Aqui trabalhamos apenas com a ideia de modernidade porque embora *Dormir al sol* tenha sido publicado em 1973, ele ainda está inserido em um contexto que podemos chamar de modernidade periférica, para usarmos um termo de Sarlo. Assim, ainda que estudiosos, como Jameson (1997), por exemplo, situe o início da pós-modernidade⁸⁷ em 1972, essa data só pode ser considerada em termos de países de “Primeiro Mundo”, como é o caso dos Estados Unidos. Pensemos, por exemplo, no romance *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon. Publicado em 1966, ele já permite observar a chegada da pós-modernidade, tanto em sua estrutura quando no desenvolvimento do enredo; e isso anos antes de *Dormir al sol*. O contexto de escrita, no entanto, é outro. As experiências dos autores são outras. Casares, como sua entrevista ao programa brasileiro televisivo Roda Viva demonstra, tem rejeição ao “vale tudo” que advém com o modernismo de vanguarda. Rejeita abertamente o cinema vanguardista, que chama de “cinema de cinemateca”, com suas obras que não divertem ninguém e que são construídas, a seu ver, por pessoas muito egoístas (CASARES, 1995). Nessa entrevista, ao ser perguntado por Jorge Schwartz se ele fala com certa resistência sobre a vanguarda⁸⁸, o escritor é categórico:

Sem nenhuma. Falo abertamente contra a vanguarda. Acho que foi uma catástrofe na história da cultura, da qual estamos nos recuperando um pouco. Essa modernidade é o que de mais antigo pode haver, mas antigo em um sentido péssimo. É algo que temos que superar. (CASARES, 1995, s/p)

Casares é um autor essencialmente moderno exatamente por ser antimoderno. Isso parece abrigar um paradoxo, o que é realmente o caso, já que a modernidade é paradoxal. Como aponta Berman, ser moderno é também

ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem

⁸⁷ Em resumo, Harvey (2012) e Jameson (1997) consideram a pós-modernidade como uma intensificação de diversos fatores da modernidade, principalmente do *fato* da fragmentação a partir de 1970. No entanto, Jameson, deve-se destacar, repudia as tentativas de criar uma teoria da pós-modernidade, nos moldes do que faz Lyotard, por exemplo, o que ele considera como “o esforço de medir a temperatura de uma época sem os instrumentos e em uma situação em que nem mesmo estamos certos de que ainda exista algo com a coerência de uma ‘época’, ou *Zeitgeist*, ou ‘sistema’, ou ‘situação corrente’” (JAMESON, 1997, p. 15).

⁸⁸ Amante do tango antigo, pode-se perceber um certo incômodo em Casares mesmo em relação às inovações introduzidas no tango argentino por Ástor Piazzolla, conforme confessa quando perguntado sobre o que pensa do compositor e bandoneonista conterrâneo: “De Ástor Piazzolla, às vezes, parece que gosto, mas, em geral, não gosto muito.” (CASARES, 1995).

abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis. (BERMAN, 1986, p. 13-14)

Também Adorno aponta o carácter paradoxal da modernidade. Para o filósofo alemão, “o Moderno é um mito voltado contra si mesmo; a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal. O conceito de Benjamin de ‘imagem dialéctica’ [sic] encerra este momento.” (ADORNO, 1993, p. 35). Adorno afirma ainda que

Mesmo quando o Moderno conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta. Assim como a categoria do Novo resultava do processo histórico, que dissolve primeiro a tradição específica e, em seguida, toda e qualquer tradição, assim o Moderno não é nenhuma aberração que se deixaria corrigir, regressando a um terreno que já não existe e não mais deve existir; isto é paradoxalmente o fundamento do Moderno e confere-lhe o seu carácter [sic] normativo. (ADORNO, 1993, p. 35)

O carácter normativo ao qual Adorno se refere pode ser observado em *Dormir al sol* através da tentativa de alguns personagens de organização racional das relações pessoais. Isto nada mais é que um impulso normativo, impulso que acaba dando respaldo social à cirurgia invasiva no corpo de Diana, como veremos mais detidamente no tópico sobre a relação médico/paciente. Das personagens do romance, apenas Bordenave (ainda que um pouco atrasado) e Don Martín vão contra a internação de Diana. Os demais (Standle, Ceferina, Adriana María, Campolongo, Samaniego...), além de apoiarem a internação, sentem-se incomodados com as constantes investidas de Lucio para tirá-la do Frenopático.

É, portanto, a modernidade marcadamente antimoderna de Bioy Casares que faz com que a constante mudança dos ambientes outrora conhecidos em *Dormir al sol* seja avassaladora, marcada pela destruição da rua, da casa, da família, do corpo e do ser, nessa ordem. Essa marcha da destruição posta em curso pela modernidade no romance só poderia mesmo vir de um escritor que vê sua época pelo seu lado crítico, ao contrário da empolgação modernista que moveu muitos artistas do século XX.

Também podemos destacar essa modernidade antimoderna de Casares ao notarmos que ele não mergulha na possível paranoia de seu narrador-personagem. De fato, ele sequer tem intimidade com o espaço da passagem, tendo em vista sua origem abastada. Ele se mantém à distância. É um autor que observa de cima para baixo, se podemos dizer assim, o que fazem suas personagens nesse romance. Ele não está imerso naquele universo. Pynchon (1993), por outro lado, para continuarmos o paralelo previamente traçado, está tão perdido no universo de San Narciso, a cidade fictícia palco de seu romance, que às vezes torna-se difícil acompanhar a leitura devido ao excesso de informação (muitas vezes confusas e algumas com pouca

contribuição para o enredo principal), às mudanças repentinas de épocas retratadas, à inserção de elementos e personagens de países diversos, cuja ligação com o romance nem sempre é clara etc. *O leilão do lote 49* deixa o leitor imerso em um labirinto do qual não tem noção da saída, isso se é que esta saída existe. Embora tenha traços de paranoia desde seu início, antes da metade do romance de Pynchon já podemos notar a deterioração sintática da linguagem, que impede qualquer possibilidade de sistematização, afastando, assim, a protagonista da paranoia inicial em direção à esquizofrenia (não no sentido clínico, mas no sentido lacaniano de desordem linguística). Isso não é, de forma alguma, o que ocorre em *Dormir al sol*, escrito sete anos após o romance de Pynchon. Nada em *Dormir al sol* escapa ao curso da história narrada. Todos os acontecimentos, mesmo os mais subjetivos, contribuem para o curso do enredo. No romance de Casares há uma unidade de efeito tão clara quanto sua inexistência em Pynchon. Embora não se trate de um conto, o romance parece obedecer àquilo que Edgar Allan Poe considera uma das características fundamentais do gênero curto: “Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido.” (POE, 2004, s/p).

O narrador-personagem de *Dormir al sol* é um homem assediado pelas invasões da modernidade. De um lado, ele mostra clara rejeição ao asfalto que abriu sua rua para as “pessoas de fora”, num exemplo claro de como a racionalização moderna do espaço urbano ignora o humano. No entanto, ao ser convencido por Standle a internar a esposa, sem motivos claros, mostra-se favorável a essa invasão de sua casa e de sua privacidade, ainda que se arrependa logo na sequência. Essa atitude de Bordenave de levar a esposa ao manicômio, como vimos no capítulo anterior, foi movida por um impulso utópico, impulso que a modernidade põe em curso e sustenta dinamicamente e eficazmente. Como filha da modernidade, a utopia, enquanto programa, mantém seu lado forte na crítica do presente. O impulso utópico, por outro lado, enquanto impulso – e, portanto, movido pelo automatismo –, não tem a capacidade crítica que tem o programa utópico deliberado. Cabe, portanto, uma análise dos perigos encerrados nesse impulso que permeia grande parte das ações das personagens do romance.

5.2 *Techné* e literatura fantástica

Prometeu, um *trickster* da mitologia grega que rouba para os homens o fogo dos deuses, inicia o processo de desmistificação da natureza ao conceder aos mortais a possibilidade

de fazer a natureza ser útil à sobrevivência humana. O domínio do fogo é a origem da *techné*. Dele à criação das primeiras ferramentas e à invenção da roda são pelo menos 700.000 anos. Da roda à pólvora, mais 4.000, o que se deu já no século IX. Um milênio depois os cientistas conseguiram entender e dominar as origens da eletricidade, que se tornou a força motriz da Segunda Revolução Industrial⁸⁹. Aqui a natureza já não é mais apenas útil à sobrevivência humana. No século XIX, ela já pode ser transformada e, especialmente, superada pela inteligência dos mortais guardiões do fogo de Prometeu, que agora começam a se deparar com uma velocidade assombrosa dos avanços tecnológicos.

É nesse século que a individualidade burguesa é colocada no centro da vida social e biológica, tornando-se um tema característico da modernidade. Enquanto tema, aborda, de um lado, de acordo com Remo Ceserani (2006), um “eu” que planeja a própria história e evolução de uma forma linear e unitária, que formula hipóteses e maneiras para enfrentar a realidade que o circunda, que se projeta sobre as coisas como uma identidade inquestionável ou submete as coisas à sua identidade determinante; de outro, um “eu” que, bem ao contrário, representa-se “em suas próprias discontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada [*sic*]” (CESERANI, 2006, p. 82).

Essa individualidade autoafirmada é constante na literatura do século XIX, entre a qual merece destaque a grande produção e recepção de literatura fantástica⁹⁰, um tipo de narrativa que forneceu ao imaginário desse século “a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes.” (CESERANI, 2006, p. 07). Um conto do início do século XIX que já marca essas inquietações que ganharam ainda mais espaço na segunda metade do século é o *Der Sandmann*, de E. T. A. Hoffmann, publicado em 1816 e considerado por muitos como a obra inaugural da literatura fantástica. Nesse conto, podem ser observados alguns temas e motivos que percorrerão a literatura, especialmente a fantástica, durante todo esse século, como, por

⁸⁹ A Segunda Revolução Industrial, que marca o advento dos EUA e da Alemanha, junto à França e ao Reino Unido, até então as principais potências industriais, iniciou-se na segunda metade do século XIX com avanços da indústria química, elétrica, petroleira e de aço. Foi uma época marcada também pelos grandes navios de aço e pelas locomotivas movidas a vapor, além das investidas para o desenvolvimento do avião. Inicia-se também, nesse período, o enlatamento de comidas, a refrigeração mecânica, a produção de bens de consumo em massa, a invenção do telefone e a estabilização da fotografia.

⁹⁰ A respeito dessas considerações sobre a literatura fantástica, desenvolvemos pesquisa mais detida a respeito em trabalho anterior. Cf. DRUMMOND, Ana Luíza. *Indagações sobre o modo fantástico*. Monografia de graduação. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado. Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Mariana, 2013.

exemplo, o tema do duplo, que em *Der Sandmann* aparece tanto na figura de Olímpia, uma autômata, e de certa forma duplo de Clara, quanto nas figuras de Copélius, o alquimista amigo do pai, e Copolla, o vendedor de binóculos. Mencionamos esse conto de Hoffmann porque ele fornece uma chave de temas que percorrem a literatura do século XIX e se estendem e se ampliam no século seguinte, ocupando a mente de muitos estudiosos da literatura e de outras áreas, especialmente a psicanálise, que teve em Sigmund Freud um ávido leitor desse conto de Hoffmann. Em “O inquietante” (*Das unheimliche*), Freud (2010) destaca temas do conto que foram posteriormente demasiado estudados, como a castração, o duplo, o medo do desconhecido, o recalcado, a angústia, a irrupção do inconsciente, a simbologia coletiva etc.

O que essa divagação sobre o século XIX e *Der Sandmann* tem a ver com a ameaça tecnológica latente em *Dormir al sol?* Tudo. As possibilidades dos avanços óticos, o inventor enigmático, a relação infiel do olhar entre o que é visto e aquele que vê, os experimentos da pseudociência, a boneca autômata que parece humana e outros temas oriundos da *techné* apontam aspectos da vida cotidiana para os quais o homem do século XIX já começava a prestar maior atenção e a desconfiar. As duas Grandes Guerras do século seguinte comprovarão da maneira mais trágica possível que o advento da técnica e o conseqüente domínio da natureza traz consigo um lado avassalador: a destruição inevitável. O domínio da natureza, ao alcançar patamares dantes nunca vistos, traz consigo, novamente, o medo da natureza, aquele do qual o homem havia se afastado exatamente pela técnica. Mas agora trata-se de um medo racional, que relega à margem o medo do sobrenatural – marginalizado, esse medo será tema da literatura fantástica do século XIX, especialmente em seus melhores contos. Como aponta Ceserani,

Não é tanto questão de misturar as nossas crenças relativas a qualquer explicação científica do mundo natural (já que, no decorrer do século XIX, os paradigmas científicos que explicavam a natureza e as leis físicas e biológicas que a governam são substituídos um após o outro com crescente frequência); é talvez questão de usar as crenças tradicionais no sobrenatural para explorar novos e inquietantes aspectos do natural, e especialmente para explorar a vida instintiva, material ou sublimada do homem. (CESERANI, 2006, p. 99)

Esse processo de exploração de novos aspectos do natural, da vida instintiva, material ou sublimada do homem, algo que percorre boa parte da literatura fantástica do século XIX, atingirá seu auge no fim do século até sua virada para o século seguinte, com Henry James, que tornará a literatura fantástica, como destaca Italo Calvino (2004, p. 17), “mais invisível e impalpável do que nunca, mera emanção ou vibração psicológica”. Na virada do século, a literatura fantástica, embora com distintas configurações, movidas pelas profundas mudanças culturais, sociais e econômicas do século XX, manteve seu apreço e seus seguidores. Graças à

sua extraordinária capacidade de representação sempre distinta do imaginário, o fantástico atraiu a atenção de grandes escritores, entre eles, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Julio Cortázar e, mais tarde, na segunda metade do século, Adolfo Bioy Casares.

Ao nos voltarmos a Casares, especificamente, vemos que desde *A invenção de Morel*, romance publicado em 1940, o escritor argentino demonstra sua preocupação com a forma que os avanços tecnológicos invadem a vida humana. Aqui já falamos de avanços que o século anterior via quase como utopia, entre os quais destacam-se o rádio, a televisão, a aviação e o uso comum do automóvel. A *techné*, que, partindo do fogo, levava milênios para chegar à televisão, é agora vista pelo homem pela sua constante promessa de aumentar o conforto humano: batedeiras, liquidificadores, chuveiros elétricos, máquinas de lavar, ferros de passar, telefone móvel, controle remoto... Se no contexto de *A invenção de Morel* os objetos mais modernos da tecnologia eram a TV e o rádio, mesmo assim com alcance restrito às classes mais abastadas, em *Dormir al sol* já lidamos com um mundo que, embora apenas trinta anos (ou seja, *nada* se comparado ao processo que levou do fogo à pólvora, por exemplo) distante de 1940, já tem inserido em seu cotidiano objetos da tecnologia dos quais já não se vê desprovido, seja no campo das telecomunicações, no saneamento, na agricultura, na engenharia, na biologia, nas ciências computacionais etc. As mulheres e homens de 1973, ano da publicação do romance, já haviam encarado as grandes promessas e as maiores mazelas da tecnologia: a Shoah, a conquista da Lua, a destruição das armas nucleares, a libertação oferecida pela pílula anticoncepcional, o acesso rápido e fácil à penicilina. Ainda não sabiam o que viria na sequência: fertilização *in vitro*, *internet*, biotecnologia, nanotecnologia, cibernética, Mars Rover, Google Earth, Google Glass e pau de *selfie*. Embora não soubessem o que estava por vir, a rapidez incomparável com que a modernidade modificava a vida cotidiana tornou-se, em algum momento do século XX, a preocupação central de inúmeros artistas e pensadores, que passaram a dedicar maior atenção àquilo que o homem havia se tornado e poderia vir a se tornar (talvez o lado mais assustador da questão) com o avanço desmedido da *techné*. Dessa temática desponta a ameaça da promessa tecnológica, sobre a qual nos debruçamos agora.

5.3 A ameaça da promessa tecnológica na literatura e no cinema

Na literatura do século XX, podemos notar um demasiado distanciamento do sobrenatural, que se despediu até mesmo das obras fantásticas, que agora se preocupam com

temas mais diretamente ligados ao medo do racional. Ceserani (2006) percebe como essa mudança ocorre na literatura fantástica, o que ele credita à mudança de paradigmas literários e culturais. Como exemplo, o teórico destaca o estilo de Julio Cortázar, que sentia-se menos empenhado em aterrorizar os seus leitores, como era o caso do fantástico oitocentista, do que “a colocar em crise os seus pressupostos epistemológicos, a capturá-los dentro de uma teia de aranha (*una telaraña*) finíssima e geométrica, construída com a precisão rigorosa com que as teias de aranha são tecidas na natureza.” (CESERANI, 2006, p. 123, grifos nossos). Note-se que *colocar em crise os pressupostos epistemológicos* é, como vimos no capítulo anterior com Jameson (“causar estranhamento cognitivo”), a própria função da literatura de ficção científica, gênero que faz uso constante do modo fantástico⁹¹.

Ceserani (2006) cita algumas declarações de Cortázar onde ele aborda essa mudança de paradigmas literários e culturais. Entre essas citações podemos destacar uma que se encontra no artigo “Alguns aspectos do conto”, em *Valise de Cronópio* (2006), que também nos interessa diretamente:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo. (CORTÁZAR, 2006, p. 148-149)

Nesse sentido, podemos destacar, em Cortázar (2006) e em Ceserani (2006), o sintoma de que a decadência do ideal Iluministas (de que a razão libertaria o homem) modifica também os paradigmas da literatura fantástica, que agora passa a se preocupar em causar um efeito de estranhamento epistemológico. Com a exposição do caráter de ficção daqueles discursos que davam sentido ao mundo (a religião, especialmente, como vimos no capítulo 3), a ciência passa a ocupar a posição de guia da humanidade, o único guia real à felicidade coletiva. O problema principal aqui é aquele já mencionado, de que, assim, a razão acaba por se misturar com o mito

⁹¹ Ao considerarmos o fantástico como “modo”, corroboramos com a ideia de Ceserani (2006), que rejeita a classificação de Tzvetan Todorov (2010) do fantástico como gênero literário e o redefine como uma categoria modal de contar, na medida em que o fantástico utiliza diversos procedimentos formais e temas recorrentes dos mais diversos gêneros. Como, em geral, todo modo literário, o fantástico alimenta-se de combinações e empregos particulares, sem, com isso, confinar-se a esses mecanismos. Em outras palavras, para Ceserani (2006), a característica decisiva do fantástico é a de realizar as mais diversas combinações dos procedimentos formais e sistemas temáticos que pertencem ao repertório geral das narrativas.

de tal forma que o Iluminismo se torna mitologia, conforme defendem Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. A mitologização da ciência é exatamente um retorno àquilo que a razão iluminista, em seus primórdios, pretendia combater: as ficções! Mas vamos por partes.

Para diferenciar do anterior este novo fantástico que surge com a mudança de paradigmas culturais e literários, Ceserani utiliza o conto “*Cambio de luces*”, de Cortázar, e os estudos de Alazraki sobre o neofantástico. O crítico italiano afirma que, diferentemente do modo fantástico, em que o desenvolvimento do texto partia do natural para o sobrenatural, “os textos neofantásticos não só mantêm os dois níveis de realidade sempre sobre o mesmo plano e com a mesma carga de verossimilhança, mas em grande parte deles há ‘um processo gradual de apresentação do real que enfim cede diante de uma invasão de irrealidade’” (CESERANI, 2006, p. 125). Especificamente sobre “*Cambio de luces*”, Ceserani afirma que alguns dos temas presentes nesse conto já “são familiares aos conhecedores da literatura fantástica, a começar pelo tema central do duplo. Todavia, eles vêm inseridos em uma rede de conotações e oposições semânticas que pertencem às problemáticas epistemológicas da plena modernidade” (CESERANI, 2006, p. 129). Essas considerações nos remetem ao estudo de Alazraki, para quem o conto neofantástico está “atravessado pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo, entre outros fatores.”⁹² (ALAZRAKI, 2001, p. 280, tradução nossa). E é por isso que ele pertence exclusivamente à plena modernidade.

Cabe destacar, no entanto, que David Roas (2001) discorda, em partes, da visão de Alazraki sobre o neofantástico. Para Roas, essas opiniões permitem deduzir que “a literatura fantástica contemporânea se insere na visão pós-moderna da realidade, segunda a qual o mundo é uma entidade indecifrável”⁹³ (ROAS, 2001, p. 36, tradução nossa) e que, portanto, não há possibilidade de transgressão porque não há maneira de compreender e captar o que é a realidade. No entanto, como aponta Roas, embora a filosofia pós-moderna justifique perfeitamente essa ideia, “nossa experiência da realidade continua nos dizendo que os seres humanos não se transformam em insetos nem vomitam coelhos vivos”^{94,95} (ROAS, 2001, p. 36,

⁹² “apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.” (ALAZRAKI, 2001, p. 280).

⁹³ “la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indecifrável” (ROAS, 2001, p. 36)

⁹⁴ Referência aos protagonistas de *A metamorfose*, de Franz Kafka, e “Carta a uma senhora em Paris”, de Cortázar.

⁹⁵ “nuestra experiencia de la realidad nos sigue diciendo que los seres humanos no se transforman en insectos ni vomitan conejos vivos” (ROAS, 2001, p. 36).

tradução nossa), e, podemos acrescentar, sequer são passíveis de terem trocadas (e trocarem) suas almas. Ainda para Roas,

[...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona terrivelmente o leitor: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem como acreditávamos, conforme expunha o conto fantástico tradicional, ainda que as formas de expressão sejam diversas.⁹⁶ (ROAS, 2001, p. 37, tradução nossa)

Ratificamos essa visão de Roas e optamos por considerar que a literatura fantástica do século XX, antes de se caracterizar pelo rompimento temático com sua antecessora dos séculos XVIII e XIX, representa, na verdade, “uma nova etapa na natural evolução do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo”⁹⁷ (ROAS, 2001, p. 40, tradução nossa). Em outras palavras, consideramos que o fantástico do final século XX e o fantástico tradicional se baseiam na mesma ideia, qual seja, a de produzir a incerteza frente ao real. Nesse sentido, embora utilizem formas diferentes para expressar essa incerteza, ambos necessitam do real como termo de comparação para determinar sua “fantasticidade”.

Portanto, é do advento da “plena modernidade” que as narrativas fantásticas (inclua-se aí as de ficção científica e biomédica) do século XX retiram seus temas. E não por acaso. A racionalização do mundo pela lógica da razão humana inseriu no cotidiano do indivíduo a suspeita de que o futuro poderá vir desprovido de toda forma de vida ou poderá ser ameaçador para as vidas que restarem. Diversos filmes dos últimos cinquenta anos têm mostrado como essa preocupação com as possibilidades do futuro é um tema sempre à espreita. Desde *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968), o cinema tem dado espaço às inquietações oriundas das ameaças da racionalidade técnica para a vida do planeta e do homem. O interessante é que esse é um sintoma que pode ser visto nos mais diversos gêneros fílmicos, entre *blockbusters*, infantis e *cults*, não se limitando àquele lugar marginal ao qual, em geral, a literatura de ficção científica é relegada. Entre esses filmes podemos citar *Melancolia* (2011), *Wall-E* (2008), *Akira* (1988), *O cavalo de Turin* (2011), *A.I Inteligência Artificial* (2001), *Blade Runner* (1982), *Watchmen* (2009), os diversos *Exterminadores do Futuro*, *Prometheus*, *Planetas dos macacos*, *Mad Max*

⁹⁶ [...] lo que caracteriza a lo fantástico contemporâneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo. (ROAS, 2001, p. 37)

⁹⁷ “una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo” (ROAS, 2001, p. 40).

(com destaque para o de 2015), *Aliens*, entre inúmeros outros que poderiam facilmente encher uma página inteira.

Apenas a título de curiosidade, é interessante notar como alguns desses filmes, especialmente os que retratam um mundo pós-apocalíptico, tendem a representar o homem novamente entregue àquela situação da qual ele se distanciou exatamente através da técnica, através de seu esforço na criação de instrumentos para superar as intempéries impostas pela natureza, isto é, a representação de homens novamente entregues à barbárie. Dessa maneira, muitos desses filmes criam uma linha do tempo na qual o espaço/tempo futuro, embora possa estar repleto de aparatos tecnológicos, é tão ameaçador para o homem pós-apocalíptico quanto a natureza era ameaçadora para o homem primitivo.

Há que se considerar, no entanto, uma esmagadora diferença (tanto em qualidade quanto em quantidade) entre a produção fílmica dessa temática dos países superdesenvolvidos quando comparada com os contextos periféricos. Entre os filmes citados, por exemplo, talvez apenas *O cavalo de Turin* e *Akira* não tenham exigido todo o aparato técnico que uma indústria cinematográfica nos moldes hollywoodianos fornece. Isso não impede, no entanto, que essas inquietações artísticas do progresso científico se inflam e sejam assimiladas também por aqueles indivíduos restritos à sua periferia – a Argentina, no caso de Bioy Casares, e, mais amplamente, a América Latina, contexto que nos inclui. Uma das inquietações tematizadas por nós, sujeitos periféricos, refere-se à desconfiança de sermos usados sem consentimento para experimentos científicos dos países imperialistas. Já para os sujeitos marginalizados – sejam eles centrais ou periféricos –, o receio frente ao poderio científico do Estado e das grandes indústrias farmacêuticas e biotecnológicas sobre os menos privilegiados.⁹⁸

⁹⁸ Alguns exemplos são tão absurdos que parecem ter sido retirados de filmes distópicos. Entre 1932 e 1972, por exemplo, o Serviço Público de Saúde dos EUA realizou um experimento médico sem consentimento em 600 homens afro-americanos, pobres e analfabetos, que foram usados como cobaias no estudo da progressão natural da sífilis. O experimento, que posteriormente tornou-se um exemplo de má conduta científica, foi realizado em Tuskegee, Alabama, e conhecido como O Estudo da Sífilis Não-Tratada de Tuskegee. Um outro exemplo ganhou notoriedade em 2010, quando o presidente dos EUA, Barack Obama, pediu desculpas pelos testes que contaminaram 1500 guatemaltecos com sífilis e gonorreia entre 1946 e 1948. Entre as cobaias escolhidas estavam prostitutas, presos, soldados e doentes mentais. As experiências foram organizadas pelo Instituto Americano de Saúde e a Organização Pan-americana da Saúde com o consentimento do governo da Guatemala. Mais próximo a nós, em Poços de Caldas, no sul de Minas Gerais, três médicos foram acusados da remoção de órgãos de um paciente em vida. Os mesmos médicos são investigados pela polícia em outros nove casos referentes à morte, remoção e tráfico de órgãos. Entre as vítimas está o menino Paulo V. Pavesi, de 10 anos, que teria tido os órgãos removidos quando ainda em vida.

5.4 Ética, progresso e a ameaça do impulso utópico: Hans Jonas

Em 1979, Hans Jonas (1903-1993) publica seu ensaio de uma ética para a civilização tecnológica: *O princípio responsabilidade*. Nas primeiras palavras da obra, ele já demonstra qual sua preocupação:

O Prometeu definitivamente desacorrentado, ao qual a ciência confere forças antes inimagináveis e a economia o impulso infatigável, clama por uma ética que, por meio de freios voluntários, impeça o *poder dos homens* de se transformar em uma desgraça para eles mesmo. (JONAS, 2006, p. 21, grifos nossos)

Note-se que a preocupação de Jonas está centrada no “poder dos homens”, isto é, é a proposta de uma ética que dispense aquela ligação com a metafísica e o divino das disciplinas éticas anteriores. Nesse sentido, atento às possibilidades de destruição do progresso científico, Jonas se debruça sobre a necessidade de uma ética que tenha como centro a responsabilidade, princípio que até então não figurava na disciplina porque a *techné* não figurava entre as preocupações éticas. Nesse sentido, se a *techné* modifica o agir humano e a ética tem a ver com esse agir, logo, a dinâmica do progresso tecnológico em escala mundial impõe uma modificação na ética. Modificação porque até então nenhuma ética vira a necessidade de considerar o futuro distante da condição humana e existência da espécie. Assim, a *techné* moderna “introduziu ações de uma tal ordem inédita de grandeza, com tais novos objetos e consequências que a moldura da ética antiga não consegue mais enquadrá-las.” (JONAS, 2006, p. 39). Aqui estamos falando de mundo em que o artefato trouxe a natureza, em que a tecnologia passou a assumir “um significado ético por causa do lugar central que ela agora ocupa subjetivamente nos fins da vida humana” (JONAS, 2006, p. 43). “A presença do homem no mundo era um dado primário indiscutível de onde partia toda ideia de dever referente à conduta humana: agora, ela própria tornou-se um objeto de dever” (JONAS, 2006, p. 45).

A tese de Jonas é ampla, abarca desde os perigos da extinção da espécie humana quanto uma destruição do meio ambiente que impeça qualquer possibilidade de vida digna do homem. Nosso interesse na tese do filósofo alemão, para os fins pretendidos neste trabalho, concentra-se nos momentos em que ela toca especificamente a questão que a liga ao romance em estudo, aquela que diz respeito à modificação dos corpos humanos com vistas à normatização das relações pessoais, que é o que encontramos em Jonas quando ele afirma que “o próprio homem passou a figurar entre os objetos da técnica. O *homo faber* aplica sua arte sobre si mesmo e se

habilita a refabricar inventivamente o inventor e confeccionador de todo o resto.” (JONAS, 2006, p. 57).

É nesse íterim que aparece uma problemática médica que não se pode ignorar: a de que a clínica tem em frente a si um sujeito que sofre e sua função, nesse sentido, deve ser sempre a de diminuir esse sofrimento. Surge, então, o problema para qual Jonas faz seu alerta, aquele que se situa na linha tênue entre a necessidade benfazeja de libertar doentes “de sintomas dolorosos e perturbadores” e a de “aliviar a sociedade da inconveniência de comportamentos individuais difíceis de seus membros”, o que levaria à “transição da aplicação médica para a social” (JONAS, 2006, p. 60).

Essa transição é o que encontramos em *Dormir al sol* quando vemos a imprecisão na definição (que, na verdade, não é definida) da doença de Diana, doença que a encaminha a um manicômio. Como vimos, tudo se inicia no jantar de aniversário de Bordenave, a partir do qual Diana perde-se em meio à escolha de um cachorro. Na sequência, Bordenave é convencido por Standle a internar a mulher no luxuoso Frenopático do médico Reger Samaniego. Como, nos dias seguintes, Lucio não se cansa de ir ao Frenopático para retirar a esposa, começa a ser visto, ele também, como doente, como vemos em sua discussão com a cunhada, Adriana María, que o acusa de estar louco. “–Não confunda tristeza com loucura”⁹⁹, responde-lhe o narrador; “–Está triste porque está louco”¹⁰⁰ (CASARES, 2005, p. 108), diz a cunhada. Há uma constante nesses eventos: a de tratar como doentes aquelas pessoas que não se enquadram nas normas esperadas, aquelas que fogem de um controle social pré-determinado. É nesse sentido que Jonas afirma que

[...] sempre que contornamos dessa maneira o caminho humano para enfrentar os problemas humanos, substituindo-o pelo curto-circuito de um mecanismo impessoal, subtraímos algo da dignidade dos indivíduos e damos mais um passo à frente no caminho que nos conduz de sujeitos responsáveis a sistemas programados de conduta. A funcionalidade social, seja qual for a sua importância, é apenas um lado da coisa. Decisiva é a questão sobre que tipo de indivíduos tornam valiosa a existência de uma sociedade como um todo. Ao longo do caminho da crescente capacidade de manipulação social em detrimento da autonomia individual, em algum lugar se deverá colocar a questão do valor, do valer-a-pena de todo empreendimento humano. Sua resposta deve buscar a imagem do homem, da qual nos sentimos devedores. Devemos repensá-la à luz do que hoje podemos fazer com ela ou fazemos a ela e que nunca pudemos fazer anteriormente. (JONAS, 2006, p. 60).

Nessa citação, Jonas dá um passo adiante e aponta como o avanço da tecnologia transformou em projetos executáveis o que antes figurava apenas no campo da utopia ou da

⁹⁹ “–No confundás tristeza con locura”

¹⁰⁰ “–Estás triste porque estás loco” (CASARES, 2005, p. 108)

especulação. Com esse avanço, o homem passou a “tomar em suas mãos a sua própria evolução, a fim não meramente de conservar a espécie em sua integridade, mas de melhorá-la e modificá-la segundo seu próprio projeto.” (JONAS, 2006, p. 61). Nesse contexto, há um impulso utópico implícito, se considerarmos que esses projetos, passíveis de execução, trazem em si a promessa de “progresso em direção ao melhor, ou pelo menos ao mais desejado. [...] Mas, como já tivemos de aprender, há um preço que se paga por esse progresso: com cada ganho também se perde algo valioso¹⁰¹.” (JONAS, 2006, p. 269).

Há que se destacar, nesse ínterim, como o faz Jonas, que há uma história de êxito da ciência e da técnica, especialmente após a simbiose de ambas. E esse é “um êxito contínuo, condicionado por uma lógica interna, e portanto prometendo seguir assim no futuro.” (JONAS, 2006, p. 271-272). Esse êxito, que tem uma “visibilidade pública estonteante”,

faz com que a aventura prometeica se desloque, diante da consciência comum, do papel de um simples meio (o que toda a técnica é em si mesma) para o de finalidade, mostrando-se a “conquista da natureza” como a vocação da humanidade: o *Homo faber* ergue-se diante do *Homo sapiens* (que se torna, por sua vez, instrumento daquele), e o poder externo aparece como o supremo bem – para a espécie, obviamente, não para os indivíduos. Uma vez que não há fim nessa atividade, estaríamos diante de uma “utopia” que fala de uma constante auto-superação a caminho de um objetivo infinito. (JONAS, 2006, p. 272)

Considerando-se tudo isso, vemo-nos concordado enfaticamente com a afirmação de Jonas de que o “progresso técnico transformou-se no ‘ópio das massas’, papel antes atribuído à religião.” (JONAS, 2006, p. 256). O termo não poderia ser melhor! Basta a observação das notícias de lançamento de um novo iPhone¹⁰², por exemplo, o que acontece com bastante frequência, para vermos como a tecnologia por si tem se tornado um objeto de desejo, deslocando seu papel de meio ao de finalidade. As filas pelo novo iPhone só são comparáveis àquelas de fiéis aguardando a benção de um sacerdote ou às de fãs aguardando o show do ídolo. A diferença agora é que a espera é por uma mercadoria tecnológica.

¹⁰¹ Um dos preços que pagamos é aquele da fragmentação, típico da modernidade, que como preço interno do progresso científico carrega consigo a “especialização”, que, conforme Jonas (2006, p. 270), conduz a uma fragmentação extrema do conhecimento total “por causa do enorme aumento do material de conhecimento, por suas subdivisões e seus métodos especiais, cada vez mais sutis”. Nesse sentido, devido a “seu caráter eternamente inacabado, esse progresso não tem nada a ver com a *realização* de uma utopia.” (JONAS, 2006, p. 270-271, grifos nossos).

¹⁰² Alguns exemplos: “Adolescente chinês vende rim para comprar iPhone e iPad” (O Globo, 06/04/2012). “Consumidores encaram dias de fila para comprar iPhone 5” (TV Uol, 21/09/2012). “Lançamento do iPhone 6S é tão aguardado que tem até robô na fila” (Techtudo.com, 24/09/2015). “Ansiosos enfrentam frio e chuva em Londres para comprar iPhone 6s” (Tudocelular.com, 24/09/2015). “Após 20 horas na fila, Steve Wozniak compra iPhone 4S em loja dos EUA” (G1, 14/10/2011). “Fã chega 16 horas antes na fila para comprar iPhone 5 no Brasil” (G1, 13/12/2012).

E essa é apenas umas das inúmeras faces da miscelânea da Era Moderna. Entre essas faces, a que nos interessa diretamente diz respeito à sólida aceitação, por boa parte da sociedade, da ciência como portadora da verdade, especialmente as ciências exatas e naturais. É uma aceitação que não se desfaz nem se abala com os acidentes e/ou incidentes provocados pela marcha do progresso. Chernobil, Fukushima, Mariana, poluição da água doce, efeito estufa, contaminação do solo, catástrofes ambientais e humanitárias..., nada disso parece interferir na crença de que a ciência tende sempre a trazer o melhor para nós, em todos os âmbitos, ainda que para isso tenhamos que passar por alguns “acidentes de percurso”¹⁰³. Um dos problemas que emergem dessa crença é aquele já demasiadamente mencionado, de que a razão se mistura com o mito e ela mesma se torna mitologia. Isso parece se ligar àquele círculo que nos referimos acima a respeito dos filmes pós-apocalípticos se entendermos que a mitologização da ciência é exatamente um retorno àquilo que a razão iluminista, em seus primórdios, pretendia combater: as ficções! De certa forma, portanto, um retorno à barbárie. E isso porque toda crença é uma admissão prévia de uma coisa como verdadeira, isto é, ela já tem como certeza a verdade antes de percorrer o caminho que levaria a ela, por isso ignora tudo o que no caminho pode fazer virar o rosto contra o ideal pretendido, pois o olhar para o que contraria a verdade já aceita pode condenar e abalar a chegada, obviamente utópica, a essa verdade. É o movimento oposto ao do anjo da história de Walter Benjamin, cujos olhos estão atentos exatamente às ruínas deixadas pelo vento do progresso e cujas costas estão voltadas ao futuro, às promessas do progresso utópico.

Para Jonas, nessas questões reina uma dialética que é um problema central para a ética da responsabilidade para com o futuro, a dialética de “um progresso que gera novos problemas para resolver problemas que ele mesmo cria, tornando-se sua própria compulsão” (JONAS, 2006, p. 295). Assim, para o filósofo, a modernidade, no que se refere ao futuro, sabe mais e sabemos menos que seus antepassados pré-modernos: “mais, porque nosso conhecimento analítico-causal, com seu emprego metódico sobre o dado, é muito maior; menos, porque

¹⁰³ Nesse momento em que finalizamos esta dissertação, ocorre o rompimento da barragem da Samarco, em Mariana/MG. A enxurrada de lama mata dezenas de pessoas, entre moradores do distrito de Bento Rodrigues, o mais atingido pela lama, e funcionários da empresa e de terceirizadas. Centenas de moradores ficam desabrigados e por onde passa a lama deixa um rastro de destruição incalculável de fauna, flora, do Rio Doce e das águas litorâneas do Espírito Santo; um acidente ambiental de proporções nunca vistas no país. Poucos dias após o rompimento, alguns dos habitantes de Mariana atingidos pela lama da barragem da Samarco saem em manifestação de apoio à própria Samarco. Esse ato não é, ao fim e ao cabo, oriundo dessa crença de que a ciência nos trará a “salvação”, e que esses “acidentes de percurso” são apenas um preço (ainda que alto) a se pagar por seu aperfeiçoamento progressista? (Cf. VALE, João Henrique do; LOPES, Valquiria. Em protesto, grupo de moradores de Mariana defende mineradora: “Justiça sim, desemprego não”. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 17 nov. 2015. Caderno Gerais. Disponível em <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/11/17/interna_gerais,709073/protesto-grupo-de-moradores-de-mariana-defende-mineradora.shtml>. Acesso em 20 nov. 2015.)

lidamos com um estado constitutivo de mudança, enquanto os antigos lidavam com um estado estático (ou que pelo menos assim o parecia)” (JONAS, 2006, p. 202-203). Dessa forma, ainda conforme Jonas (2006), a mudança e a consciência da mudança passam a pertencer a nosso cotidiano. A inovação produzida já traz consigo a carga daquela que ainda se espera que, um dia, venha a surgir. “O dinamismo é a marca da modernidade; ele não é um acidente, mas a propriedade imanente desta época e, até nova ordem, o nosso destino. Isso quer dizer que temos de contar com o novo, embora não possamos calculá-lo.” (JONAS, 2006, p. 203).

Essa alta carga de mudança que se impõe ao homem moderno modifica sua própria estrutura psíquica ao interferir diretamente em sua cadeia sintática de passado, presente e futuro. E isso porque, se a única coisa certa da modernidade é a mudança, como se apegar ao que foi e imaginar o que virá se sequer damos conta do que está no presente? Essa característica gera a paranoia do sujeito ainda moderno (como veremos no capítulo seguinte) e nos desloca à possibilidade mais fragmentada do sujeito pós-moderno, cuja concepção mais próxima é a esquizofrenia (novamente, não no sentido clínico, mas no sentido lacaniano de desordem linguística), que ocorre quando as cadeias da significação linguística se quebram, relação explicada por Jameson em uma proposição de dois níveis:

[...] primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa; em segundo lugar, essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico. Se somos incapazes de unificar o passado, presente e futuro da sentença, então somos incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo. (JAMESON, 1997, p. 53).

Isolado dessa forma, o presente “invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora” (JAMESON, 1997, p. 54). Um sujeito desprovido de passado e futuro, bombardeado excessivamente em todos os seus sentidos pelo presente, um presente hiper-real, carregado de euforia, de *intensities*, teria a capacidade necessária a este século de distinguir, conforme alerta Jonas (2006, p. 63), “as ocasiões em que podemos utilizar o bom senso ordinário e aquelas que requerem uma sabedoria iluminada”? Quando perdemos a noção de passado e futuro, a noção de centro, nos damos conta do que estávamos perdendo? Mas essas são questões pós-modernas que terão que fazer parte de um trabalho vindouro. O que disso nos interessa neste momento é a consequência dessa constante mudança para o saber moderno, considerando-se que, sendo a mudança a única certeza, ela

impede qualquer cálculo de possibilidades futuras, ou, conforme Jonas (2006, p. 203), “esse *x* desconhecido de permanentes novidades é o fantasma que assombra todas as equações”. E essa indefinição é a realidade dos personagens de *Dormir al sol*, especialmente de Bordenave.

Esse desconhecido junta-se a outros pontos da ciência que sua propaganda esconde, como, por exemplo, “a sua incapacidade de dar conta, a partir de suas premissas, do fenômeno da consciência, ou mesmo do caso mais elementar do sentir (e, portanto, do fenômeno mais bem comprovado de todo o universo!) – exatamente a ponta do *iceberg*.” (JONAS, 2006, p. 137). Além disso, destaca-se o fato de que o “testemunho de nosso próprio ser é deliberadamente ignorado pela ciência natural por causa da indiscutível interdição ao antropomorfismo” e “por causa da impossibilidade de quantificar os ‘objetivos’, o que é correto *do ponto de vista metodológico*” (JONAS, 2006, p. 134). Note-se que, enquanto metodológica, a ciência tem que obedecer a um conjunto de normas básicas, seja na experimentação ou na observação. Segue-se disso, por vezes, a redução de seu objeto a uma mínima parte para análise, isto é, à abstração, que nem sempre tem traçada a relação da parte com o todo, a exemplo da física. Assim, voltamos àquilo já abordado no capítulo anterior, isto é, de que mesmo o que é feito sob o signo da ciência carrega consigo sua carga de ficção, cuja utilidade metodológica é evidente, como vimos com Iser. No entanto, é necessário lembrarmos constantemente da presença do ficcional na ciência para não ignorarmos a necessidade que temos de acordar do sonho de um milagre científico que resolverá todos os problemas da humanidade¹⁰⁴. É nesse sentido que Jonas chama a atenção para a questão das “expectativas de milagres instiladas pelo desejo ou pela necessidade” serem

frequentemente alimentadas por uma crença supersticiosa na onipotência da ciência. Por exemplo, a crença de que serão descobertas novas fontes de energia ou novas reservas das fontes já conhecidas, de que, enfim, nunca cessarão as surpresas positivas do progresso e alguma dessas surpresas sempre acabará por nos salvar do aperto a tempo. (JONAS, 2006, p. 205)

E essa é a dialética da qual Jonas fala logo no início de sua tese, isto é, a de que “o progresso tecnológico em escala mundial oculta um utopismo implícito, senão quanto ao

¹⁰⁴ Podemos até nos questionar se essa crença na ciência existe mesmo, tendo em vista que os alarmes são inúmeros e vão da nossa sensibilidade às mudanças climáticas aos alertas mais descabidos da ficção científica. No entanto, para dissipar a dúvida, basta assistir à série documentária *Brave new world with Stephen Hawking*. Exibida pelo britânico Channel 4 e apresentada pelo Professor Stephen Hawking, ela examina como a ciência está se esforçando para o próximo salto da humanidade para o futuro. A série, de 2011, tem cinco episódios, intitulados, respectivamente, “Máquinas”, “Saúde”, “Tecnologia”, “Meio ambiente” e “Biologia”, e exhibe nesses episódios um inquietante (pelo menos para nós, espectadores periféricos, mas de forma alguma pelos participantes e produtores da série) poderio positivista da ciência, poderio que não é questionado por aqueles que estão completamente inseridos em seu centro de produção.

programa, pelo menos quanto à inclinação.” (JONAS, 2006, p. 22). Esse utopismo implícito nada mais é do que o impulso utópico do qual falávamos anteriormente, um impulso que esconde em si o perigo da promessa de bem-estar.

5.5 A promessa utópica, o poder médico e a sujeição do paciente: Jonas e *Dormir al sol*

Nesse contexto, à denúncia de *Dormir al sol* do ideal científico desconectado de senso ético podemos relacionar *O princípio responsabilidade*, no qual Jonas parte da ideia de que, concebida para a felicidade humana, “a promessa da tecnologia moderna se converteu em ameaça, ou esta se associou àquela de forma indissolúvel.” (JONAS, 2006, p. 21).

Note-se, como bem aponta Ravetti, que *Dormir al sol* faz uso “da fascinação popular com a pseudociência ligando-a aos mais álgidos problemas de convivência e a fabulações sobre possíveis feitos científicos” (RAVETTI, 2010, 186). É sintomática, nesse sentido, a novela que as personagens do vizinho Aldini e sua mulher Elvira seguem religiosamente, na qual médicos roubam cadáveres no cemitério local para transplantes, autópsias e vivisseções. “Uma história de medo sobre os primórdios da ciência”¹⁰⁵ (CASARES, 2005, p. 87). Embora não assista à novela, ela entra no imaginário de Bordenave através de suas conversas com Aldini. Tanto é que um dia ele sonha com Diana e Standle trajados com figurinos da novela e, ao acordar assustado, põem-se de pé determinado a ver Diana: “Não há Reger nem Campolongo no mundo que me segurem”¹⁰⁶ (CASARES, 2005, p. 87).

Convém mencionar aqui que na mesma década de 1970, quando da publicação de *Dormir al sol*, há três versões de um mesmo episódio de *Chapolin Colorado*¹⁰⁷ que retrata um tema bem próximo ao do romance, no qual um cientista louco (que não é só cientista, é também engenheiro eletrônico, doutor em medicina, químico, advogado, arquiteto, antropólogo e, na versão brasileira, cambista de ingressos no estádio do Maracanã), foragido do manicômio, realiza a troca de cérebros entre humanos e, acidentalmente, também em um cachorro¹⁰⁸. O

¹⁰⁵ “Una historia de miedo sobre los albores de la ciencia.” (CASARES, 2005, p. 87).

¹⁰⁶ “No hay Reger ni Campolongo en el mundo que me atajen.” (CASARES, 2005, p. 87).

¹⁰⁷ *Chapolin Colorado* é um seriado mexicano escrito e encenado por Roberto Bolaños. Muito divulgado no Brasil e em outros países da América Latina junto à mais famosa obra de Bolaños, *El Chavo del 8* (no Brasil, *Chaves*), *Chapolin Colorado* é aqui mencionado por sua presença marcante no imaginário latino-americano durante os anos de sua exibição (o que, no Brasil, ocorre até hoje).

¹⁰⁸ O primeiro dos episódios sobre o tema intitula-se “Chapolin vemos, cérebros não sabemos”, originalmente exibido em 08/02/1974. Os *remakes* “A troca de cérebros” datam de 1976 e 1979.

episódio de *Chapolin Colorado* e o romance de Bioy Casares utilizam o humor¹⁰⁹ (aquele mais que este) para expor o problema que surge com a crescente incorporação de métodos e ideologias científicas no âmbito médico, incorporação esta que contribui, de um lado, para o crescimento da crença no poder da medicina por grande parte da população e, por outro, para a constante alienação do humano na medicina. Um exemplo desse humor dilacerante em *Dormir al sol* pode ser visto quando o narrador-personagem se vê imerso num turbilhão de absurdos que, por instantes, ele só consegue assimilar sob a suspeita de se tratar tudo de uma piada:

- Não me diga que tiraram a alma de minha senhora.
- O que nos moveu a fazer o experimento foi a absoluta falta de esperanças de curá-la pela terapêutica habitual.
- Observei-o com cuidado, porque suspeitei que zombava de mim. Não zombava. Articulei como pude a pergunta:
- O que fizeram com sua alma?
- Eu acredito que você adivinhou, senhor Bordenave. A passamos para uma cachorra de caça, de pelagem azul malhada, que escolhemos por ser uma espécie tranquila, e mantivemos o corpo a baixa temperatura.¹¹⁰ (CASARES, 2005, p. 209)

A cena é tão grotesca que o narrador-personagem acredita estar, por um momento, imerso numa peça, numa brincadeira, numa zombaria.

Quanto à crescente confiança da população nos avanços da medicina, podemos encontrá-la em *Dormir al sol* quando, por exemplo, Bordenave começa a desconfiar de todo o procedimento da internação de Diana, acreditando num conluio entre o Frenopático e a escola de cachorros de Standle, mas acaba justificando para si mesmo que “[o] juramento hipocrático exige outra responsabilidade.”¹¹¹ (CASARES, 2005, p. 79).

Deve-se destacar, no entanto, o fato de o próprio Lucio, ainda que sem saber definir precisamente qual a “doença” de sua esposa, a tenha voluntariamente entregue ao Frenopático de Samaniego para ser “tratada” (sabe-se lá do quê!). Nisso parece haver, conforme Ravetti (2010), algo como um “levar desajustados ao sacrifício”; dessa forma, virá por parte da ciência a pretensa solução para os “problemas existenciais” em *Dormir al sol*, e isso “mediante procedimentos invasivos e pouco claros, de execução secreta, que atuará impavidamente sobre

¹⁰⁹ Lembremo-nos que em “Epos e Romance” Mikhail Bakhtin (1998) aponta que o caráter crítico e autocrítico do romance, o gênero moderno por excelência, só poderia ter vindo do riso, do riso que retira do objeto qualquer característica sagrada para que ele possa examinado de perto, revirado e desmembrado pelo sujeito.

¹¹⁰ –*No me diga que le sacaron el alma a mi señora. / – Lo que nos movió a intentar el experimento fue la absoluta falta de esperanzas de curarlas por la terapéutica habitual. / Lo miré detenidamente, porque sospeché que se burlaba de mí. No se burlaba. Articulé como pude la pregunta: / – ¿Qué hicieron con su alma? / – Yo creo que usted adivinó, señor Bordenave. La traspasamos a una perra de caza, de pelaje picazo azulado, que elegimos por ser de índole tranquila, y mantuvimos el cuerpo a baja temperatura.* (CASARES, 2005, p. 209)

¹¹¹ “*El juramento hipocrático exige otra responsabilidad.*” (CASARES, 2005, p. 79).

os corpos e as almas dos seres em prol, unicamente, do suposto avanço da ciência em si mesma, ainda que com um vago horizonte de transformação humanística.” (RAVETTI, 2010, p. 183).

A crença na ciência como construtora de um futuro melhor contribui diretamente, conscientemente ou não, para a construção de uma sociedade uniforme, idêntica, livre de “doenças” e “distúrbios”, livre de Dianas. Uma sociedade que, em outros termos, nada mais é do que utópica. E isso parece ser uma constante numa época marcada por estar sempre em busca de progresso, como nos lembra Adorno: “Quanto mais o espírito dominador afirma a identidade tanto mais o não idêntico sofre injustiça. A injustiça passa adiante pela resistência do não idêntico. Por sua vez a resistência reforça o princípio opressor enquanto o oprimido se arrasta envenenado.” (ADORNO, 1992, p. 223). Nesse sentido, seria a consciência prévia da derrota que fez com que Diana sequer se posicionasse contra sua própria internação? De certa forma, ela sabia que sua resistência apenas reforçaria o princípio que a levou à internação pelo próprio marido e por um mero conhecido de bairro?

Conforme Ravetti,

a reflexão provocada pelo romance se abre a uma contradição: o contato entre o moderno e o tradicional percebe-se como uma dinâmica narrativa nas respostas que brotam do texto, no sentido de sentar um precedente que funciona como uma oposição consistente, dando-lhe aos pretensos milagres da ciência o status de pesadelo em progresso e conferindo às espinhosas promessas da ciência a figuração de atos de barbárie. (RAVETTI, 2010, p. 187)

Em *Dormir al sol*, vemos uma autoridade médica injustificada e ameaçadora, na qual, em nome do progresso, o médico, “o dominador”, afirma um ideal de saúde ao qual subjuga àqueles que dele não participam, modificando arbitrariamente a quem quer que a ele apareça como “doente”.

A medicina de Reger Samaniego esquece-se de que não pode ser somente científica, posto que é também terapêutica. “A Ciência pode ser tida como ‘exata’, mas o ser humano não o é nem nunca o será.” (MARTINS, 2003, p. 24). Surgem disso outras questões, tendo em vista que o que é científico segue normas que são consideradas científicas, formais, protocolares numa determinada época e contexto; não quer dizer, portanto, que o científico seja *verdadeiro*. “A cientificidade não é índice de veracidade” (MARTINS, 2003, p. 23). Nesse sentido, deve-se colocar em questão a própria “gramática da doença”, nas palavras de Vladimir Safatle (2011, p. 217), isto é, “este modo com que o saber transforma a doença em discurso pronto para ser lido e interpretado”.

Mesmo a sensibilidade ao sofrimento muda de acordo com determinações sociais, já que o sofrimento é normalmente compreendido como restrição da capacidade de ação e decisão e sabemos o quanto “ação” e “decisão” são processos que só têm sentido no interior de contextos sociais. É possível que a significação do sofrimento seja uma questão eminentemente *política*, já que diz respeito à maneira com que os corpos sofrerão interferências, os comportamentos serão normatizados, os processos de socialização e de reprodução de modos de vida serão defendidos. Ou seja, diz respeito à maneira com que a “saúde” aparece como categoria fundamental de imposição de uma normatividade social à vida. (SAFATLE, 2011, p. 216-217)

Nesse sentido, faz-se necessária a indagação sobre o próprio sofrimento de Diana e Lucio – sofrimento esse corrigido (ou anulado, ou imunizado) por Samaniego – isto é, se ele “é um ‘fato que fala por si mesmo’” (SAFATLE, 2011, p. 216) e, dessa forma, a função clínica do médico seria encontrar a cura que permita a anulação ou ao menos a diminuição desse estado bruto, real, do paciente, ou se é um fenômeno que é levado a falar no interior de contextos sócio-históricos determinados”, tendo em vista que nós não sofremos “da mesma forma, em todas as épocas e lugares” (SAFATLE, 2011, p. 216), como veremos mais detidamente no capítulo seguinte sobre a paranoia.

No momento, o que nos interessa é que a medicina (ou pseudomedicina) de Samaniego (como, em geral, a medicina contemporânea), ao considerar-se científica – isto é, como um conhecimento exato, racional e verificável, capaz de proposições válidas para um determinado universo em questão –, acaba por ignorar seu lado terapêutico, particular, relativo ao sujeito uno, singular. Por sua vez, a medicina, que “não é em si científica, mas sim utiliza a Ciência”, tende, em geral, “a esquecer que seu ‘objeto’ é um paciente real, concreto, que ultrapassa em complexidade sistemas orgânicos, fisiopatológicos, físico-químicos, que sua ‘Ciência’ pode abarcar.” (MATINS, 2003, p. 24). Em resumo, a medicina pode até ser científica, mas nunca será somente científica, posto que também é terapêutica. É nesse contexto que Ravetti (2010), referindo-se diretamente a *Dormir al sol*, aponta que

Com a mudança histórica que acelerou a velocidade do progresso no século XX, a ciência e seus achados são entregues à população em formatos enigmáticos e promissores, mascarados de instrumentos para um mundo melhor e melhorável. Obstáculos, porque tentam resolver os mais antigos e profundos problemas humanos com recursos tecnológicos. Mas, o protagonista e as outras personagens afetadas por essas conquistas científicas, caem em melancolia e angústia quando enfrentados a essas “conquistas científicas”, mostrando que, de fato, é preferível a imperfeição que a submissão aos formatos oferecidos por uma intervenção humana mascarada de científica, *até para si mesma*. (RAVETTI, 2010, p. 187, grifos nossos)

Note-se que a citação de Ravetti, especialmente o trecho grifado, nos aponta para uma problemática do romance que não se pode ignorar. Indo por partes, percebemos na tese de doutorado de Karla Cipreste a rotulação de Samaniego como um médico “cínico”, “frio e

indiferente” (CIPRESTE, 2013, p. 134). A nosso ver, a rotulação ignora que a prática de Samaniego tem aprovação de outros âmbitos da sociedade, entre os quais se incluem familiares da própria Diana, como Adriana María e Ceferina. Além disso, desconsidera que o médico persegue um impulso utópico típico do progressismo cientificista, como já falamos anteriormente. Essa rotulação parte de uma leitura quase maniqueísta, na qual a ciência ocupa o lado negativo frente a uma ignorância geral daqueles a ela submetidos e, portanto, oprimidos. Essa visão ignora que é próprio da ciência, da sua dialética da destruição, não considerar os limites do progresso. Mas a sedução da interpretação que consegue dar conta e encerrar tudo em categorias bem delimitadas corre o risco de não perceber que de forma alguma é isso o que está presente no romance de Bioy Casares. O autor demonstra uma profundidade temática capaz de colocar em questão essa versão maniqueísta, daí os diversos paradoxos que surgem no romance, entre os quais merece destaque a ambiguidade já mencionada de Bordenave frente às duas Dianas. O trecho em que Lucio narra a noite em que sua esposa volta do Frenopático modificada é exemplo disso:

– Estou em minha casa, com meu marido – disse –. Quero me esquecer de todo o resto e ser feliz contigo.
 – É uma vergonha o que vou dizer: chorei de gratidão. De algum modo eu estava vivendo o momento que havia esperado desde sempre. Outras vezes tinha estado com Diana e inclusive havia sido muito feliz com ela, mas nunca ouvira dela uma tão clara expressão de amor.¹¹² (CASARES, 2005, p. 123)

Encontramos paradoxo também no bom tratamento que Bordenave recebe na clínica (o que ele mesmo confirma quando questionado por Campolongo); no fato de a cirurgia ter sido uma salvação para a enferma que recebe o corpo de Diana (ou cuja alma o corpo de Diana recebe), tendo em vista que ela, por sua vez, só teme que o processo possa ser revertido a pedido de Bordenave, o que não ocorre. Um episódio que mostra a satisfação da possível moça dona da alma então no corpo de Diana é aquele em que Bordenave e ela assistem a uma peça teatral:

A comédia se passava em um manicômio e o médico brigava com um louco. Tive medo que Diana recordasse suas internações e que se afundasse ainda mais na melancolia. Equivoquei-me notavelmente. Ela riu, aplaudiu como uma criança extasiada. Quando saímos, movendo a cabeça, comentou:
 – Que divertido.¹¹³ (CASARES, 2005, p. 126)

¹¹² *–Estoy en mi casa, con mi marido –dijo–. Quiero olvidarme de todo lo demás y ser feliz con vos. / Es una vergüenza lo que voy a decir: lloré de gratitud. De algún modo estaba viviendo el momento que había esperado desde siempre. Otras veces había estado con Diana y aun había sido muy feliz con ella, pero nunca le había oído una tan clara expresión de amor.* (CASARES, 2005, p. 123)

¹¹³ *La comedia pasaba en un manicomio y el médico paleaba a un loco. Temí que Diana recordara sus internaciones y que se hundiera, aún más, en la melancolía. Me equivoqué notablemente. Se rió, aplaudió, como*

Por que não iria rir? Se a alma no corpo de Diana era mesmo a da moça da Praça Irlanda, o episódio só poderia despertar nela felicidade e alegria, já que foi no manicômio que salvaram sua “vida”. Podemos ainda, para finalizar os exemplos, destacar que a atitude do médico Samaniego sequer é movida por avareza ou mesquinhez, tendo em vista que a conta da internação de Diana tem um valor muito menor do que o esperado: “Mas doutor, eu nem sequer lhe pago a manutenção”¹¹⁴ (CASARES, 2005, p. 119), diz Lucio ainda um pouco assustado com o valor simbólico da cobrança. Esse é um ponto importante, pois permite entrever que o desejo de Samaniego não é simplesmente aquele desejo mesquinho de enriquecimento individual, excessivamente representado em nossa sociedade por cartuns e tirinhas com um homem branco e gordo simbolizando a ganância burguesa. Se fosse apenas isso, a análise se tornaria muito mais simples. Mas não, Samaniego busca uma outra coisa. Podemos encontrar essa “outra coisa”, o que seria sua motivação, quando ele expõe ao narrador-personagem que a inserção da alma de Diana na cachorra tem consequências não previstas, que acabam fazendo com que a cachorra receptora da alma se ponha nervosa e fuja carregando consigo a alma de Diana, isso enquanto estava sob custódia da escola de cachorros de Standle. Sem alma para repor no corpo guardado em baixa temperatura, os médicos do Frenopático optam por inserir nele a alma de uma moça cujo corpo já estava, segundo Samaniego, condenado pela enfermidade. Posteriormente, ensinam à nova alma dentro do corpo de Diana os pormenores da vida do casal para que a diferença não se faça notar. Depois, quando recuperam a cachorra, veem-se numa situação em que o corpo de Diana já está ocupado por outra alma, cujo respectivo corpo está morto. Bordenave, apontando que a situação era completamente culpa do médico, grita-lhe para que saque a alma que está no corpo de Diana e devolva a original imediatamente. A resposta de Samaniego demonstra como todo o procedimento realizado, ainda que irresponsável, foi movido por um impulso utópico de organização racional das relações pessoais com vistas à felicidade: “– Não me peça para fazer mal a ninguém. Minha obra perde todo o significado se aumento a miséria de uma só pessoa”¹¹⁵ (CASARES, 2005, p. 214). Por mais assustador que seja todo o procedimento, as palavras de Samaniego, desprovidas de cinismo, indicam que ele não foi movido apenas pelo egoísmo médico-cientificista. Ainda que saibamos que essa invasão médica é absurda e violenta, não podemos ignorar que ela encerra em si aquele

una niña embelesada. Cuando nos retirábamos, moviendo la cabeza comentó: / –Qué divertido. (CASARES, 2005, p. 126)

¹¹⁴ *Pero, doctor, ni siquiera le pago la manutención*” (CASARES, 2005, p. 119).

¹¹⁵ “–No me pida que haga mal a nadie. Mi obra pierde todo el sentido si aumento la desdicha de una sola persona.” (CASARES, 2005, p. 214).

ideal de organização racional das relações pessoais com vistas à felicidade. Se ignorarmos isso, perdemos a capacidade de debater essas questões naquele ponto que as move e corremos o risco de transformar todo o debate em uma oposição humanismo *versus* cientificismo (o que não demoraria a se transformar em bem *versus* mal), aquele vendo a ciência e a tecnologia como instrumento para controle e alienação dos indivíduos, este como a única possibilidade para a emancipação humana.

Voltando ao romance, vemos que, para resolver o impasse, Samaniego coloca a alma de Diana recuperada no corpo de “uma moça maravilhosa”, “tão linda como a senhora Diana. Ainda mais jovem e de uma delicadeza nos recursos!”¹¹⁶ (CASARES, 2005, p. 214). Note-se nisso o absurdo ao qual o médico chega na tentativa de “curar” a alma de Diana. Merece destaque o trecho ímpar da discussão final entre o médico e o narrador, quando o desespero de Bordenave, por fim, chega ao limite:

– O senhor não me interpreta, doutor. Eu não quero outra coisa. Quero Diana.

Disse:

– Na mudança está o tempero.

– O senhor perdeu o senso de decência. Nunca lhe disseram que não se deve manipular as pessoas? Eu lhe digo. Se vê como um grande homem e é um vulgar traficante de alma e de corpos. Um estripador.

– Não fique assim – ele me disse.

– Como quer que eu fique? Disse-me que me devolvia Diana e tratou de me entregar uma máscara. Não pensou como é horrível olhar a sua mulher e suspeitar que de ali dentro o está espiando uma desconhecida?

– Isso era quando não estava informado. Agora já sabe.

– Por outro lado, você não sabe o que é uma pessoa. Nem sequer sabe que se a quebra em pedaços, a perde.

Discutia com esse médico como se quisesse convencê-lo. Na verdade, eu só queria que devolvessem minha senhora e estava desesperado. Disse-me:

– Com essa abordagem não curaríamos as doenças nem corrigiríamos os defeitos.

– Nunca lhe ocorreu pensar que queremos as pessoas por seus defeitos? – gritei-lhe como um desaforado –. Você é o doente! Você é o doente!¹¹⁷ (CASARES, 2005, p. 215)

¹¹⁶ “una chica maravillosa”, “tan linda como la señora Diana. Más joven aún ¡y de una delicadeza en los rasgos!” (CASARES, 2005, p. 214)

¹¹⁷ –Usted no me interpreta, doctor. Yo no quiero otra cosa. Quiero a Diana. / Dijo: / –En la variación está el gusto. / –Usted perdió el sentido de la decencia. ¿Nunca le dijeron que no hay que manosear a la gente? Yo se lo digo. Se cree un gran hombre y es un vulgar traficante de almas y de cuerpos. Un descuartizador. / –No se ponga así – me dijo. / –¿Cómo quiere que me ponga? Me dijo que me la devolvía a Diana y trató de pasarme una máscara. ¿No pensó que es horrible mirar a su mujer y sospechar que desde ahí adentro lo está espiando una desconocida? / –Eso era cuando no estaba informado. Ahora sabe. / –En cambio usted no sabe lo que es una persona. Ni siquiera sabe que si la rompe en pedazos la pierde. / Discutía con ese doctor como si quisiera convencerlo. En verdad, yo sólo quería que me devolvieran a la señora y estaba desesperado. Me dijo: / –Con ese criterio no curaríamos las enfermedades ni corregiríamos los defectos. / –¿Nunca se le ocurrió pensar que uno quiere a la gente por sus defectos? –le grité como un desaforado–. ¡Usted es el enfermo! ¡Usted es el enfermo! (CASARES, 2005, p. 215)

O trecho citado demonstra a percepção e a acusação de Bordenave da falta de ética do procedimento de Samaniego, um procedimento que desconhece “o que é uma pessoa”. Bordenave, o relojoeiro simples de bairro, não precisa de formação científica para saber que a uma pessoa não se pode tratar como um relógio, ele “sabe que se a quebra em pedaços, a perde”. Por outro lado, Samaniego demonstra que sua ação foi movida pela tentativa de corrigir as enfermidades e os defeitos de Diana. Note-se: *corrigir!* É evidente sua ignorância frente ao que é o humano e sequer os gritos de Bordenave o alertam para o horror instaurado. Tanto é que a discussão acaba com Lucio levando uma agulhada e apagando. Para o médico, todo o procedimento visava um “melhoramento”; e, de certa forma, todos para ele precisam desse melhoramento. Isso fica evidente na conversa entre Paula e Bordenave em que este pergunta à enfermeira: “Trancafiam aqui pessoas que não estão loucas?”¹¹⁸ (CASARES, 2005, p. 182). A resposta de Paula demonstra que, para os médicos do Frenopático, todos necessitamos de correção: “O que sabemos? Há loucuras que se veem a léguas, outras não. Para esses médicos, todo mundo está louco. O especialista, lembre-se, fala muito bem e é um obstinado.”¹¹⁹ (CASARES, 2005, p. 182).

Embora o médico ignore que sua (pseudo)medicina seja movida pelo impulso utópico cientificista, ele reconhece que há resistência de uma boa parte da população a seus métodos, especialmente as crianças, mas credita tudo isso ao “obscurantismo”.

– Para as pessoas comuns, nessa época de obscurantismo [da novela de Aldini], o médico, sobretudo o pesquisador, era um personagem sinistro... Bom, para as crianças ainda somos torturadores. Mas você, senhor Bordenave, por que supõe que tentamos lhe fazer mal? Diga-me, o que ganho em interná-lo? Por favor, se as coisas não me saem bem, não pense que sou um malvado, mas um trapalhão, como todo mundo. Com essas palavras modestas, desarmou-me.¹²⁰ (CASARES, 2005, p. 200)

Isso não exime a culpa dos médicos nos procedimentos invasivos. Mesmo no trato se nota a posição de superioridade que tomam frente aos pacientes, acreditando, de sua parte, que “o medo aos médicos está sempre acompanhado de incompreensão.”¹²¹ (CASARES, 2005, p. 200). Bordenave percebe essa posição de superioridade que os acompanha quando narra a

¹¹⁸ “—¿Encierran aquí a gente que no está loca?” (CASARES, 2005, p. 182)

¹¹⁹ “—Qué sabe uno. Hay locuras que se ven a legua; otras, no. Para estos médicos todo el mundo está loco. El especialista, acordate, hila muy fino y es un empecinado.” (CASARES, 2005, p. 182).

¹²⁰ —Para el común de la gente, en esa época de oscurantismo [da novela de Aldini], el médico, sobre todo el investigador, era un personaje siniestro... Bueno, para los chicos todavía somos torturadores. Pero usted, señor Bordenave ¿por qué supone que tratamos de hacerle mal? Dígame ¿qué gano con encerrarlo? Por favor, si las cosas no me salen bien, no piense que soy un malvado, sino un chambón, como todo el mundo. / Con esas palabras modestas me desarmó. (CASARES, 2005, p. 200)

¹²¹ “el temor a los médicos va siempre acompañado de incompreensión.” (CASARES, 2005, p. 200).

Ramos que, ouvindo os médicos Samaniego e Campolongo, parecia “que esses dois falavam de coisas, não de pessoas. Recordei histórias, que circulavam nos anos da escola, de heresias cometidas por residentes nos hospitais”¹²² (CASARES, 2005, p. 193).

Ainda a respeito da novela de Aldini, Samaniego diz que, na verdade, os “diabólicos cartoleiros da novela [...] eram profissionais honestos, que roubavam cadáveres para conhecer melhor o corpo humano e salvar os doentes.”¹²³ (CASARES, 2005, p. 209). Afirma que, em seu *Frenopático*, todos procedem de acordo com estritas normas de prudência. Nesse ponto se evidencia um caráter de Samaniego que apresenta uma correspondência confrontativa (para recuperarmos o termo de Costa Lima) com nossa realidade empírica da relação médico/paciente e causa nessa realidade um abalo, um estranhamento. Nesse momento, encontramos na obra de Casares aquela devolução dos problemas não resolvidos de nossa sociedade quando vemos que o médico procede corretamente, segue normas de prudência e tem sempre em vista a felicidade dos pacientes. Mas é exatamente daí que nasce todo o problema, isto é, ao ver o ser humano apenas como paciente, ignorando toda e qualquer complexidade que constitui o ser, complexidade que não se resolve com cirurgias e medicamentos. Bordenave nota essa alienação do médico quando afirma que “[e]stas pessoas [do *Frenopático*] não têm jeito, vivem em outro mundo, fingem que são marcianos. Não nos entendem porque seus costumes não são os nossos.”¹²⁴ (CASARES, 2005, p. 166). E é uma alienação que, por sua vez, acredita que a alienação está no outro, no que desconhece a linguagem científica, como pode ser percebido quando Samaniego pergunta a Bordenave: “– Lembra-se do que dizia Descartes? Não? Como vai se lembrar se nunca o leu.”¹²⁵ (CASARES, 2005, p. 208).

A medicina de Samaniego é, portanto, uma medicina alienada, que desconhece a parte ficcional da ciência e a parte humana do sujeito, este que só é visto por seu adjetivo de doente e, portanto, carente de conserto, de correção, de normatização. Seus procedimentos, como, em geral, os de boa parte da prática médica atual, faz com que os doentes percam a autonomia, o direito de viver conforme bem entenderem, o direito de estar doente, o direito sobre o próprio corpo e sobre sua própria morte. Mas, é preciso lembrar, Samaniego apenas formula e executa o que muitos acreditam possível: um mundo sem fissuras, sem confrontos, um mundo

¹²² “que esos dos hablaban de cosas, no de personas. Recordé historias, que circulaban en los años del bachillerato, de herejías cometidas por practicantes en los hospitales.” (CASARES, 2005, p. 193)

¹²³ “diabólicos galerudos de la película [...]eran profesionales honestos, que robaban cadáveres para conocer mejor el cuerpo humano y salvar a los enfermos” (CASARES, 2005, p. 209)

¹²⁴ “Esta gente [do *Frenopático*] no tiene arreglo, vive en otro mundo, haga de cuenta que son marcianos. No nos entienden porque sus costumbres no son las nuestras.” (CASARES, 2005, p. 166).

¹²⁵ “– ¿Recuerda lo que decía Descartes? ¿No? Cómo se va a acordar si nunca lo ha leído.” (CASARES, 2005, p. 208).

organizado racionalmente em torno da felicidade humana. É o mundo com o qual Bordenave sonhava quando permitiu a internação de Diana, mas é, principalmente, o mundo ao qual estará trancafiado.

No último capítulo de sua carta, Bordenave fala do diálogo que o médico tivera ao telefone enquanto conversavam, no qual Samaniego garante à desconhecida na linha, provavelmente a moça dona da alma dentro do corpo de Diana, que o processo é irreversível, portanto, que ela poderia ficar tranquila. Bordenave, de sua parte, podemos notar, mantém a esperança, mas agora não é mais a de um desejo utópico de felicidade, mas de conseguir com que tudo volte a ser o que era. Assim acaba sua carta: “De qualquer forma, se eu não tivesse me aborrecido, talvez o persuadia a passa-la [a alma] ao corpo da outra, e a minha senhora ao que a corresponde. Talvez não seja tarde demais.”¹²⁶ (CASARES, 2005, p. 216).

Sim, o racionalismo moderno destrói tudo de Lucio Bordenave: sua rua, sua casa, sua família, sua mulher, seu eu. Mas, apesar da destruição, apesar da angústia, Lucio se sente feliz com a Diana modificada, ele é seduzido pelas possibilidades da modernidade e é levado pelo impulso utópico em suas ações. Essas são, portanto, questões para as quais não encontraremos uma resposta que dê conta de abarcar toda a complexidade que emerge. Não podemos extrair uma síntese disso, senão aquela já levantada por Berman, mas que sequer é uma síntese em si, senão uma constatação: que essa é única verdade do homem moderno.

Pode-se dizer, por fim, apoiando-nos em Jonas, que “[o] erro básico da utopia está, portanto, no seu pressuposto antropológico, na sua concepção do Ser do homem. O presente do homem, diferentemente daquele da larva que deve se tornar borboleta, é sempre inteiramente pleno *nessa presença problemática que ele é.*” (JONAS, 2006, p. 344). Nisso se encontra a ameaça da promessa tecnológica, a ameaça do impulso utópico: na tentativa voltada sempre ao futuro da “confeção” de um homem vindouro desprovido de males, de doenças, de sofrimento e, mesmo, de morte. O sofrimento, como a aptidão para o bem e para o mal, faz parte da essência humana (JONAS, 2006). Contudo, “isso não diminui em nada a nossa obrigação de lutar para obter uma melhor condição de vida para todos, sem esperar disso mais do que aumentar as possibilidades do *bonum humanum.*” (JONAS, 2006, p. 346).

¹²⁶ “De cualquier modo, si yo no me hubiera enojado, a lo mejor lo persuadía de pasarla al cuerpo de la otra, y a mi señora al que le corresponde. A lo mejor todavía no es tarde.” (CASARES, 2005, p. 216).

6 PARANOIA E CONTEXTO SOCIAL

*Vai, disse o pássaro, porque as folhas estão cheias de crianças,
Maliciosamente escondidas, a reprimir o riso.
Vai, vai, vai, disse o pássaro: o gênero humano
Não pode suportar tanta realidade.
(T. S. Eliot, “Burnt Norton”)*

Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 28 de agosto de 1995, Adolfo Bioy Casares responde assim às seguintes perguntas de dois entrevistadores:

Janer Cristaldo: E o que o senhor acha da afirmação de Borges de que a teologia é um gênero como a literatura fantástica?

Bioy Casares: Acho que estou de acordo.

José Geraldo Couto: E também a psicanálise? O senhor concorda que a psicanálise é um gênero da literatura?

Bioy Casares: Acho que é outra catástrofe. (CASARES, 1995)

Embora cientes dessa entrevista, somos novamente¹²⁷ tentados a uma leitura “insolente” de uma obra do autor, na qual não pudemos ignorar a janela que a interpretação sutilmente psicanalista nos abre. E isso porque uma leitura aprofundada de *Dormir al sol*, a nosso ver, tem que levar em consideração a possível paranoia do narrador-personagem Lucio Bordenave. Assim, partimos da ideia de que, de alguma forma, as condições históricas e sociais dos personagens de *Dormir al sol* permitiram a legitimação da prática do Instituto Frenopático, prática que, por um lado, prevê a submissão de indivíduos em nome de uma ordem comum, e, por outro, é um dos motores da possível paranoia de Bordenave.

No entanto, é importante frisar que nosso interesse, neste capítulo, não está em definir se Bordenave é ou não paranoico e, portanto, de que Diana e o narrador tiveram ou não (obviamente, dentro do universo fictício) suas almas trocadas. De fato, isso pouco importa. Acreditamos que os acontecimentos no Frenopático podem tanto ser “reais” quanto frutos de puras emanações psíquicas de um relojoeiro claramente perturbado. De toda a forma, eles são reais para aquele que acredita neles, o narrador-personagem. O que nos interessa diretamente é o nó das relações humanas que a narração de Bordenave nos permite entrever, isto é, como a invasão de sua passagem, de sua casa, de sua esposa, de sua vida..., torna-se a força motriz de toda a trama narrada na carta a Félix Ramos.

¹²⁷ Cf. DRUMMOND, Ana Luíza D. B. Uma leitura insolente de “Em memória de Paulina”. Zunái: Revista de Poesia & Debates, 2014.

Procurando clareza, queremos destacar (talvez já de maneira excessiva) que ao analisarmos a paranoia em *Dormir al sol*, não pretendemos, de forma alguma, colocar o narrador-personagem no divã e analisá-lo como se fôssemos terapeutas. Nossa leitura está mais interessada em entender como a estrutura do romance de Casares permite que notemos a possibilidade de uma trama paranoica através do nó das relações pessoais que dela emerge.

O que nos levou a conjecturar essa possibilidade foi o apego singular e quase mecânico do narrador a uma sintaxe narrativa que, devido ao cuidado e amarração impecáveis, esconde uma constante parataxe factual: ou seja, é uma amarração paranoica de eventos distintos num todo significante. Nesse sentido, embora haja um cuidadoso encadeamento sintático na carta de Bordenave – que, lembremos, chega a comparar o ato de narrar com o trabalho de relojoeiro –, sua narrativa não ofusca uma associação arbitrária de acontecimentos triviais que levam, ao fim e ao cabo, à ambiguidade característica do romance. A nosso ver, é essa sintaxe narrativa unida à parataxe factual que permite a leitura da possível paranoia do narrador-personagem.

Nesse sentido, partiremos, inicialmente, do entendimento da paranoia a partir de suas configurações linguísticas e da forma como ela aparece em *Dormir al sol*. Na sequência, far-se-á necessário um breve entendimento da presença do duplo no romance, o que nos encaminhará para a compreensão do impulso utópico presente na carta de Bordenave e, por fim, ao reconhecimento da relação singular que a paranoia nutre com a modernidade.

6.1 Paranoia e linguagem

A história de Bordenave só se explicita, ou seja, se expõe a essa interpretação, porque uma das características distintivas da paranoia em relação a outras psicoses, como aponta Sigmund Freud (2002), é que os pacientes paranoicos, ainda que de forma distorcida, possuem a peculiaridade de revelar “exatamente aquelas coisas que outros neuróticos mantêm escondidas como segredo” (FREUD, 2002, p. 09). É esse impulso de revelação que faz Lucio Bordenave enviar sua extensa carta narrativa a um mero conhecido de bairro. A necessidade da narração é tanta que ocorre três vezes: “Com esta vão três vezes que lhe escrevo. Se não me deixam concluir, pus o primeiro rascunho num lugar que eu sei”¹²⁸ (CASARES, 2005, p. 07).

¹²⁸ “Con ésta van tres veces que le escribo. Por si no me dejan concluir, puse la primera esquelita en un sitio que yo sé.” (CASARES, 2005, p. 07).

Nesse sentido, e antes de tudo, é necessário que entendamos essa relação entre a paranoia e a linguagem e como essa relação se configura em *Dormir al sol*. Vladimir Safatle (2011), no artigo “Paranoia como catástrofe social” (artigo no qual nos apoiaremos neste capítulo), explicita que no interior da paranoia há a incorporação de uma estrutura “normal” no raciocínio,

[...] algo como um “vício da causalidade” e um “vício da fundamentação”. Uma espécie de *principio de razão suficiente* elevado à defesa patológica: nada acontece que não tenha uma causa. Assim, na “ontologia paranoica”, não haverá lugar para noções como contingência e acaso. Por trás da máscara do novo, há sempre o mesmo. Tudo o que é desconhecido deve ser remetido a algo conhecido e referido ao doente. Isso leva o paranoico à necessidade compulsiva do *desmascaramento*. Ele quer que haja algo por trás dos fenômenos ordinários e só se acalma quando uma relação causal é encontrada. (SAFATLE, 2011, p. 223, grifos do autor).

Há diversos episódios em *Dormir al sol* em que esse “vício da causalidade” é bastante evidente. Já falamos, no Capítulo 2, a respeito daquele em que Diana se recusa a fazer seu famoso bolo de milho e, frente a insistência de Ceferina, compra a massa pronta e o milho enlatado, fato que deixa a velha e Bordenave em alerta. No entanto, um que nos desperta maior curiosidade é o episódio do sonífero, que vai do final do capítulo XLIV ao XLVII. Nesse episódio, Diana (já modificada pelo Frenopático), ao regressar de um passeio com a cachorra Diana, traz um presente para Bordenave: um sonífero, tendo em vista que ele não pregara o olho na noite anterior. O narrador se recusa a tomá-lo e é categórico: “– Como você imagina que vou tomar isto? Te garanto que não vão encontrar vestígios de droga no dia que me fizerem a autópsia.”¹²⁹ (CASARES, 2005, p. 149). Note-se: a mulher o oferece um sonífero e ele já fala em autópsia. O traço de alerta e perseguição, típico do sujeito paranoico, é aí bastante evidente.

Enquanto categoria clínica, a paranoia aparece como um subtipo da esquizofrenia, marcada, de acordo com Safatle (2011, p. 222), “principalmente, pela consistência sistemática das interpretações delirantes (perseguição, erotomania, ciúme, grandeza etc.) e pela ausência de deterioração intelectual”. Um trecho bastante representativo do que Safatle expõe pode ser lido um pouco antes desse episódio do sonífero:

Com verdadeira apreensão recordo esses últimos dias. Reaparecem na mente rodeados por uma luz estranha, como se fossem visões ou quadros de um pesadelo em progresso, *onde todo mundo, as crianças e as pessoas que levo mais a fundo no coração, de repente perseguissem algum propósito de maldade inacreditável*. Não lhe peço que dê crédito às minhas apreciações, que podem ser divagações de um cérebro ofuscado, mas lhe garanto que na narração dos fatos coloco uma grande e escrupulosa

¹²⁹ “– ¿Cómo te imaginás que voy a tomar esto? Te garanto que no van a encontrar rastros de droga el día que me hagan la autópsia.” (CASARES, 2005, p. 149)

precisão. Recorde, por favor, que lhe escreve um relojoeiro.¹³⁰ (CASARES, 2005, p. 141, grifos nossos)

Poderíamos dizer que *até* as crianças entram no jogo de perseguição de Bordenave, se não fosse a epígrafe de Eliot a nos alertar que, nesse caso, teríamos que falar em *especialmente* as crianças.

De volta ao episódio do sonífero: frente às palavras grosseiras do marido, Diana se entristece. Embora Bordenave peça desculpas e perceba seu excesso, logo na sequência ele já volta à desconfiança: “Lembro-me que enquanto olhava esse rosto tão sofrido e tão lindo, perguntei-me, como quem concebe uma suspeita absurda, por que Diana estaria mais triste: pela aspereza de minhas palavras ou simplesmente pelo fato de que eu não ia tomar as gotas.”¹³¹ (CASARES, 2005, p. 149-150). Mas, por fim, Bordenave cede e acaba tomando o remédio, não sem antes recordar de histórias contadas por Picardo “de indivíduos que colocavam duas ou três gotas de alguma droga no café com leite de senhoritas, para exportá-las adormecidas à América Central.”¹³² (CASARES, 2005, p. 151). O imaginário social acerca dos soníferos (uma droga que também aparece constantemente em *Chapolin Colorado*, para lembrarmos do paralelo feito no capítulo anterior) é bastante evidente em todo esse episódio. Acreditando, por fim, que Diana tem um designo claro de fazê-lo dormir, Bordenave sente medo. De madrugada, ao notar a ausência da mulher a seu lado, procura-a pelo quarto e a vê olhando suas gavetas à procura de algo. Primeiro ele desconfia que Diana procura a Eibar. Depois se pergunta por que ela precisaria de um revólver. A primeira resposta que lhe vem à mente: “‘Para matar Ceferina’, disse-me, porque estava disposto a encontrar ligação em qualquer absurdo.”¹³³ (CASARES, 2005, p. 152). Talvez assim, isto é, retirado de seu contexto, essa resposta de Bordenave não cause o riso como no romance, por isso temos que ressaltá-lo. Todo o episódio do sonífero é marcado por um claro elemento de perseguição que, no momento da resposta “para matar Ceferina”, desponta para um humor hilariante. Nessa resposta, o narrador-personagem vai além,

¹³⁰ *Con verdadera aprensión rememoro esos últimos días. Reaparecen en la mente rodeados de una luz extraña, como si fueran vistas o cuadros de una pesadilla en progreso, donde todo el mundo, los chicos y las personas que llevo más adentro en el corazón, de pronto persiguen algún increíble propósito de maldad. No le pido crédito para mis apreciaciones, que podrían resultar la divagación de un cerebro ofuscado, pero le garanto que en la narración de los hechos pongo el mayor escrúpulo de exactitud. Recuerde por favor que le escribe un relojero.* (CASARES, 2005, p. 141, grifos nossos)

¹³¹ “*Recuerdo que mientras miraba esa cara tan apenada y tan linda me pregunté, como quien concibe una sospecha absurda, por qué estaría más triste Diana: por la aspereza de mis palabras o simplemente por el hecho que yo no iba a tomar las gotas.*” (CASARES, 2005, p. 149-150).

¹³² “*de individuos que echaban dos o tres gotas de alguna droga en el café con leche de señoritas, para exportarlas dormidas a Centroamérica.*” (CASARES, 2005, p. 151).

¹³³ “*‘Para matar a Ceferina’, me dije, porque estaba dispuesto a encontrar atadero a cualquier disparate.*” (CASARES, 2005, p. 152).

pois já parte do pressuposto que Diana não só voltara mudada do manicômio, mas também se transformara em uma assassina disposta a matar a mãe de criação do marido.

Diana, por fim, encontra o que estava procurando: uma folha de papel. Quando volta à cama, dá um beijo no rosto do marido e o chama duas vezes de “pobrezinho”.

Essa palavra agiu como um bálsamo, porque me lembrou de minha mãe. Com as pálpebras semicerradas a olhei nos olhos e me disse que Diana me protegia de todos os perigos do mundo. Deste sentimento de segurança passei a suspeitas e medos inacreditáveis. Não sei como nem por que me dei por perguntar quem estava me olhando através dos olhos de Diana.¹³⁴ (CASARES, 2005, p. 153)

Esse trecho do romance nos interessa em dois pontos. O primeiro, quando o narrador se sente seguro com Diana, que ela o protegerá de todos os perigos do mundo. Quais perigos? Por que ele precisa ser protegido? A nosso ver, esse perigo que o assombra, que passa a introduzir o medo em sua vida, é a modernização. E o que é o medo do homem moderno? Quando se tem medo, tem-se medo de algo: um homem pré-moderno teme um leão prestes a atacá-lo, uma mulher teme a travessia perigosa de uma correnteza, ambos temem o poder da tempestade, do tornado, do vulcão. Ambos temem um medo real, escancarado e imediato, que põe em risco sua vida ou a vida de terceiros. Mas, e o homem moderno, que teme ele, tendo em vista que o domínio da natureza pela técnica afastou dele esses perigos aos quais temia? O medo moderno é a angústia, que é o medo daquilo que não se sabe o quê, o medo do desconhecido, um medo que está sempre a rondar, sempre à espreita, mas que nunca se realiza. O homem pré-moderno poderia matar o (ou fugir do) leão, a mulher atravessar a correnteza, ambos se protegerem da tempestade e dos demais fenômenos da natureza. Se conseguissem isso, o medo ia embora. O medo moderno, a angústia, não tem essa vantagem. Ela não pode ser extinta, pois a angústia é o medo do nada e contra o nada não se luta nem se protege.

O segundo ponto da citação que nos interessa é que depois do medo, que nada mais é do que a angústia, provavelmente ligada àquela angústia pela negatividade do real, como visto anteriormente, inicia-se em Bordenave a desconfiança que não o abandonará mais. Ao descobrir que a folha que Diana tão ansiosamente buscava era a árvore genealógica dos Irala, Bordenave sente-se aliviado: “‘Ao fim e ao cabo – disse-me – é uma Irala e por algum lado tinha que ter sua semelhança com o resto da família’.”¹³⁵ (CASARES, 2005, p. 154). Isso porque os Iralas

¹³⁴ *Esa palabra obró como un bálsamo, porque me recordó a mi madre. Con los párpados entrecerrados la miré en los ojos y me dije que Diana me protegía de todos los peligros del mundo. De este sentimiento de seguridad pasé a sospechas y miedos increíbles. No sé cómo ni por qué me dio por preguntarme quién estaba mirándome desde los ojos de Diana.* (CASARES, 2005, p. 153)

¹³⁵ “‘Al fin y al cabo’ –me dije– ‘es una Irala y por algún lado tenía que reventar su parecido con el resto de la familia’.” (CASARES, 2005, p. 154).

da família têm apego à sua origem genealógica. Mas logo na sequência ele propõe outra interpretação, a qual não abandona mais: “propus outra interpretação de seu esforço para encontrar a árvore genealógica. ‘Quis estudá-la’ – pensei – ‘porque é outra. Convém-lhe conhecer os antepassados da família, saber, por exemplo, como se chama sua mãe. Tudo está ali’.”¹³⁶ (CASARES, 2005, p. 154). E mais adiante: “Ao longo desse dia interminável, junto à minha senhora encontrei o único refúgio e, depois, porque me comprou um sonífero, comecei a imaginar coisas e a desconfiar.”¹³⁷ (CASARES, 2005, p. 155).

Podemos destacar, ainda, que toda a desconfiança de Bordenave gira em torno da medicina. Da internação da mulher no Instituto Frenopático, ao sonífero, à operação de troca de almas, à novela de Aldini... Por isso usamos o termo de Ravetti (2010), “ficção biomédica”, para classificar esse romance de Bioy Casares. A angústia que ronda o romance relaciona-se diretamente ao desconhecido que a medicina insere no dia-a-dia das personagens, uma inserção complexa que impede o homem comum de qualquer possibilidade de entendimento. Essa impossibilidade de entendimento da complexidade da medicina moderna pelo homem comum gera aquelas projeções mais mirabolantes e serve de tema aos mais diversos campos artísticos do século XX, especialmente aqueles voltados ao entretenimento, como é o caso de *Chaplin Colorado*.

Voltando ao episódio do sonífero, no outro dia, em um passeio para compras com Diana (a esposa), Bordenave vai à farmácia com o pretexto de perguntar ao farmacêutico sobre o funcionamento do relógio Systeme Roskopf. Lá, leva-o à parte, mostra-lhe o frasco do sonífero e pergunta-lhe se suas gotas eram muito fortes, ao que don Francisco, o farmacêutico, responde-lhe: “– Um bebê as ingere sem problemas.”¹³⁸ (CASARES, 2005, p. 158). Apesar disso, apesar de tomar conhecimento do efeito do remédio (mas não de sua composição e complexidades imbuídas), Bordenave não se aquieta e mais tarde, durante a sesta, tem um rompante e sai ao Frenopático. Lá, após breve diálogo com Samaniego, recebe uma agulhada e acorda em quarto branco, que é onde ficará por um bom tempo e também de onde escreverá suas cartas a Ramos: “ao que está preso, sobra tempo para pensar em tudo, até mesmo nas esperanças mais tolas”¹³⁹ (CASARES, 2005, p. 181).

¹³⁶ “*propuse otra interpretación de su empeño por encontrar el árbol genealógico. ‘Quiso estudiarlo’ –pensé– ‘porque es otra. Le conviene conocer los antecedentes de familia, saber, por ejemplo, cómo se llamaba su madre. Todo está ahí’.*” (CASARES, 2005, p. 154).

¹³⁷ *A lo largo de ese día interminable, junto a mi señora encontré el único refugio y después, porque me compró un somnífero, empecé a imaginar cosas y a desconfiar.*” (CASARES, 2005, p. 155).

¹³⁸ “–*Un bebe las ingiere sin problemas.*” (CASARES, 2005, p. 158).

¹³⁹ “*al que está encerrado le sobra tiempo para pensar en todo, aun en las esperanzas más desatinadas*” (CASARES, 2005, p. 181).

No manicômio, Bordenave se aproxima da enfermeira Paula, quem levará sua segunda carta a Ramos (a primeira, lembremos, ele esconde, a terceira, à qual temos acesso, Ramos recebe pela boca de um cachorro). Paula, desde o início, mostra-se bastante solícita às vontades de Lucio e, posteriormente, revela atração sexual por ele, mas não é correspondida. Em conversa, Bordenave revela a Paula que as cartas o ajudarão a sair do Frenopático. Esse é o motivo principal que o faz enviá-las a Ramos. Paula, no entanto, assevera-lhe: “– Se eu fosse você não criava ilusões demasiadas. Não sabe quantas pessoas que estiveram aqui passaram por isso. Todas pedem a nós enfermeiros que levemos uma carta a um conhecido que virá retirá-los, porque não estão loucos. Ninguém vem.”¹⁴⁰ (CASARES, 2005, p. 181).

A enfermeira, por sua vez, mostra-se mais solícita em ajudar Bordenave com uma fuga. Ele desconfia. Há, nesse momento, uma sintaxe narrativa muito bem construída, que mostra que Bordenave ainda conseguia analisar seu caso e perceber um certo absurdo que o rondava. O trecho é um pouco grande, mas merece ser citado na íntegra.

Firmei o compromisso de pedir Paula para explicar-me por que era indispensável que eu fugisse se não estava louco. O que ganham os médicos, vejamos, em me terem trancado? Antes de tudo, eu não sou um homem rico; depois, pelo o que entendo, não vivemos na época dos médicos de capote e cartola, que roubam infelizes, na novela de Aldini, para fazerem experimentos. Hoje em dia, quem iria acreditar nessa história? Se eu falasse com tranquilidade com Samaniego, ou mesmo com Campolongo, coordenando adequadamente, abrir-me-iam as portas para que eu voltasse para casa. / Era estranho, no entanto, que a enfermeira, que ao fim e ao cabo trabalha no Instituto e devia estar familiarizada do que estava acontecendo, insistira tanto na necessidade de ajudar em minha fuga. Bastaria pensar um pouquinho mais na mesma direção para desconfiar da enfermeira e me perguntar se não era um instrumento dos médicos. Impulsiona-me à fuga para que me peguem em flagrante. Com certo trabalho reconsiderarei que eu não estava detido nem preso, que não pairava sobre mim nenhuma condenação e que uma tentativa de fuga não era um crime. É claro que talvez me castigaram, aplicaram-me injeções e até mesmo o choque elétrico. Eu estava na qualidade de doente sem estar doente, e os médicos me soltariam quando notassem seu erro. Ou o negócio consistia em enfiar dentro pessoas sãs?¹⁴¹ (CASARES, 2005, p. 174-175)

¹⁴⁰ “–Yo que vos no me haría demasiadas ilusiones. No sabés cuánta gente que estuvo aquí pasó por eso. Todos nos piden a los enfermeros que llevemos una carta a un conocido que vendrá a sacarlos, porque no están locos. Nadie viene.” (CASARES, 2005, p. 181).

¹⁴¹ *Tomé la firme resolución de pedirle a Paula que me explicara por qué era indispensable que huyera si no estaba loco. ¿Qué ganaban los médicos, vamos a ver, con tenerme encerrado? Ante todo, yo no soy un hombre pudiente; después, a lo que entiendo, no vivimos en la época de los médicos de levitón y galera, que roban infelices en la película de Aldini, para hacer experimentos. Hoy por hoy ¿quién va a creer esa fábula? Si yo hablaba con tranquilidad a Samaniego, o al mismo Campolongo, coordinando como corresponde, me abrirían de par en par la puerta para que volviera a casa. / Era extraño, si embargo, que la enfermera, que al fin y al cabo trabajaba en el Instituto y que debía de estar interiorizada de lo que allí ocurría, insistiera tanto en la necesidad de favorecer mi fuga. Bastaría pensar un poquito más en la misma dirección, para desconfiar de la enfermera y preguntarme si no era un instrumento de los médicos. ¿Me empujaba a la fuga, para que me sorprendieran in fraganti? Con algún trabajo recapacité que yo no estaba detenido ni preso, que no pendía sobre mí una condena y que un intento de fugo no era un crimen. Es claro que tal vez me castigaran, me aplicaran inyecciones y hasta el shock eléctrico. Yo estaba en calidad de enfermo, sin estar enfermo, y los médicos me soltarían cuando advirtieran su error. ¿O el negocio consistía en meter adentro gente sana?* (CASARES, 2005, p. 174-175)

Bioy Casares tem uma visão muito particular a respeito dessa construção do mundo a nossa volta através da linguagem. Nas palavras do próprio escritor, “[à] beira de coisas que nada entendemos, inventamos histórias fantásticas, para aventurar hipóteses ou para compartilhar com outros a vertigem de nossa perplexidade”¹⁴² (CASARES apud MARTÍNEZ, 2013, tradução nossa). O “nós” da citação é marcadamente abrangente e nos remete àquelas considerações do capítulo 3, em que falávamos sobre o caráter ficcional (enquanto linguagem) de tudo o que nos cerca enquanto sujeitos. Mas aqui temos que dar um passo adiante. Pois não se trata apenas da linguagem enquanto engendradora de ficções que nos permitem compreender o real. Lembremos que o real só nos é cognoscível através da linguagem; que, para Bentham, a linguagem é o meio pelo qual o mundo em volta do sujeito é formulado; que, para Costa Lima, o mundo humano sem a linguagem é, para nós, indisponível. Enquanto o real é um fato, a linguagem (como suas ficções) é um ato. Isso quer dizer que para o entendimento e domínio da realidade, precisamos da linguagem e das ficções que ela engendra. No pensamento paranoico, no entanto, a linguagem adquire um traço específico. Observe-se que, como explicita Simone de Fátima Gonçalves (2006), Jacques Lacan afasta a paranoia de um déficit e a trata como um fenômeno do conhecimento. Em sua tese *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, Lacan propusera a paranoia como um fenômeno cognitivo, ligado ao desenvolvimento de personalidade. Em trabalhos posteriores, quando já se aproximara do estruturalismo, o psicanalista estende a paranoia ao conhecimento humano geral. “Assim, ele parte de uma construção clínica estabelecida a partir da análise do caso Aimée para lançá-la ao campo epistemológico. A idéia [sic] subjacente, ou o fim último da tese do conhecimento paranoico é a afirmação da imanência da loucura à realidade humana” (GONÇALVES, 2006, p. 19).

O trecho citado do romance, a nosso ver, é representativo disso. Há um encadeamento “normal” no pensamento de Bordenave, o que chamamos de sintaxe narrativa. Ele considera a possibilidade de Paula ser uma farsante, pondera a falta de sentido de sua internação, já que ele não se considera enfermo e até relaciona suas suspeitas quanto aos médicos ao imaginário da novela de Aldini. Todos esses elementos que, como dito, servem a uma sintaxe narrativa. No entanto, podemos notar que apesar da sintaxe narrativa, há uma parataxe factual, uma associação arbitrária de acontecimentos que serve àquele “vício da causalidade”. Ora, se ele diz que bastaria pensar um pouco mais para desconfiar da enfermeira, por que não pensa? Ele não

¹⁴² *Al borde de cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos, para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad.* (CASARES apud MARTÍNEZ, 2013).

segue nessa desconfiança. Por outro lado, o sonífero de Diana, que um bebê tomaria sem problemas, desperta muito mais inquietação no narrador. E mais: ele fora forçosamente internado, recebeu choque elétrico e injeções, mas Diana, uma cozinheira orgulhosa, comprar massa e milho enlatado para fazer um bolo é muito mais confuso que essas ações violentas que ele considera, no trecho citado, frutos de um erro.

É aí que Casares nos expõe a possível paranoia de Bordenave. A paranoia não é capaz de lidar com o contingente, com o acaso, com o fugidío, com aqueles eventos que escapam à interpretação e ao entendimento. Ela precisa unir os eventos, mesmo os mais desconexos, em um todo significativo. A compra da massa e do milho enlatado pela cozinheira orgulhosa não pode ser justificada com a possibilidade de um simples erro, mas sua violenta internação, sim. Já vimos no capítulo anterior como acaso e contingente são os traços marcantes da modernidade. Assim, defendemos, portanto, que toda a narração de Bordenave carrega consigo sua carga paranoica própria de um sujeito imerso no turbilhão da modernidade, um sujeito que nota que aquela desintegração e fragmentação que atingira sua passagem, invadira também sua casa e, como vimos, sua família, suas relações afetivas, seu corpo e seu ser.

Nesse sentido, retomando a citação de Safatle, podemos encontrar no romance diversas passagens que nos permitem identificar uma “espécie de *principio de razão suficiente* elevado à defesa patológica” (SAFATLE, 2011, p. 223). Parafraseando-o, podemos dizer que Bordenave *quer* que haja algo por trás dos fenômenos ordinários que invadem sua passagem, sua casa, sua família e seu ser, e só se acalma quando uma relação causal é encontrada.

Assim, podemos observar que as suspeitas de Bordenave, seguidas por seu delírio de perseguição (traço típico do sujeito paranoico), vão ganhando amplitude durante o romance. No entanto, a internação da esposa, motor inicial de sua narrativa de traços paranoicos, nos permite observar que toda a narração *pode ser* fruto de uma mente perturbada pela desintegração e fragmentação de tudo o que a cerca. Se seguíssemos por essa linha de pensamento, teríamos que encontrar indícios de uma segunda história, uma espécie de narrativa subterrânea que Bordenave, deliberadamente ou não, sendo o *não* a possibilidade mais provável, omitira. E há uma passagem que traz à tona a possibilidade dessa outra história, oculta, subterrânea. Ela começa no episódio em que à noite, pouco após a internação de Diana, vendo Adriana María em trajes menores passando várias vezes em frente a seu quarto, Bordenave a chama para fazer uma pergunta. Animada, ela o leva pelo braço para o centro do quarto, longe dos ouvidos de Ceferina. Bordenave, então, pergunta se ela acredita que ele fará mal visitando Diana, conforme lhe dissera um médico do Frenopático. Ao descobrir que na manhã Lucio havia ido ao manicômio, Adriana María começa a gritar: “– E eu com isso se faz

bem ou mal? Eu sempre acreditei que você era mais homem, mas te juro que agora compreendo minha irmã e até mesmo me compadeço dela e de todo o coração a felicito se tiver seguido o professor de cachorros.”¹⁴³ (CASARES, 2005, p. 79). Sob o pedido de explicação de Lucio, a cunhada diz que ele é teimoso, mas que de homem não tem nada, e que não dirá nada mais para que ele não passe a noite “chorando na barra da saia da velha”¹⁴⁴ (CASARES, 2005, p. 79).

Novamente somos impelidos à ambiguidade do romance. A fala de Adriana María faz emergir a interpretação de que Diana não fora internada no Frenopático, mas, sim, que se juntou a Standle, amorosamente, queremos dizer. No entanto, essa é a única passagem do romance que permite essa leitura. Apesar de única, ao nos abrir essa janela interpretativa, esse “adendo” à narrativa primeira, essa passagem nos leva a conjecturar que as andanças de Diana não foram para encontrar um cachorro, mas, sim, o professor dos cachorros. Viria, então, a possível paranoia de Bordenave do abandono da esposa, de sua perda para o alemão? Não há como seguir por essa linha interpretativa porque o narrador-personagem, aquele, é óbvio, que nos dá acesso a toda a história, não vai muito adiante nela. Em suas reflexões noturnas, na quais duvida da internação de sua senhora e pensa no que disse Adriana María, ele acaba por concluir que os médicos do Instituto não mentiriam sobre a internação de Diana para encobrir um professor de cachorros, pois o juramento de Hipócrates exige outra responsabilidade (CASARES, 2005). E não toca mais nessa possibilidade. De nossa parte, enquanto leitores, ficaremos sempre com essa “pulga atrás da orelha”. Aqui parece haver aquela “comunhão secreta entre autor e leitor, nas costas do narrador” (BOOTH, 1980, p. 314), da qual nos fala Wayne C. Booth. Para que essa comunhão secreta aconteça, o leitor não pode aceitar o narrador como guia fidedigno, como é o caso desse nosso narrador possivelmente paranoico:

[..] embora o narrador possa ter qualidades remissoras de mente ou coração, viajamos com o autor silencioso observando, como se fôssemos no banco de trás, o comportamento humoroso, vergonhoso, ridículo ou mau do narrador que vai ao volante. O autor talvez pisque o olho ou acotovele, mas pode não falar. O leitor pode simpatizar ou deplorar, mas nunca aceita o narrador como guia fidedigno. (BOOTH, 1980, p. 315)

Ainda de acordo com Booth, “podemos distinguir entre dois tipos radicalmente diferentes de reação, dependendo de o narrador ser, ou não, fidedigno.” (BOOTH, 1980, p. 289). Conforme aponta, na literatura, entre os narradores cujos juízos são suspeitos e os narradores que mal se distinguem do autor onisciente,

¹⁴³ “—¿A mí que me importa que le haga bien o mal? Yo siempre te creí más hombre, pero te juro que ahora la comprendo a mi hermana y hasta la compadezco y de todo corazón la felicito si lo ha seguido al profesor de perros.” (CASARES, 2005, p. 79).

¹⁴⁴ “llorando en las polleras de la vieja.” (CASARES, 2005, p. 79).

está uma variedade confusa de narradores mais ou menos fidedignos, muitos dos quais são uma intrigante mistura de sólido e oco. Embora não possamos traçar com toda a segurança uma linha definida entre os dois tipos, a distinção não é arbitrária: é-nos imposta pela aceitação do facto de que temos dois tipos diferentes de experiência, dependendo do tipo de narrador ao leme. (BOOTH, 1980, p. 289)

Para Booth (1980, p. 289), são os narradores que não merecem confiança que geram muito mais problemas à análise. E não é à toa. Como podemos analisar Diana se o que o narrador nos diz a respeito dela pode ser tudo fruto de uma possível paranoia? Por exemplo, se Diana não se importava com a passagem, se os comentários maldosos a seu respeito não a incomodavam, porque ela se entrega à internação sem resistência? A resposta mais simples é a de que sua entrega passiva reconhece o poder do sistema, sua incapacidade de lutar contra ele. Essa é a resposta simples, mas que não nos satisfaz. E se sua entrega tenha sido passiva apenas porque não era entrega ao Frenopático, como o narrador e nós conjecturávamos, mas, sim, a Standle, o professor de cachorros, e fora isso o motor da paranoia de Bordenave? Não temos, e não temos como ter, resposta para essas perguntas, exatamente porque temos como guia um narrador no qual não podemos confiar; apreciar, deplorar, simpatizar, sim, mas não confiar.

Em *Dormir al sol*, a relação entre leitor, autor e narrador merece esse destaque. Note-se que embora possamos identificar uma certa paranoia no narrador-personagem, não se pode ignorar que essa paranoia *não* está na estrutura do romance. Casares parece olhá-la de cima, como quem mantém um distanciamento saudável. Ou melhor, parece seguir conosco no banco de trás, enquanto observamos tanto a estrada percorrida pela direção de Bordenave quanto o próprio motorista ao volante. Casares está bem resolvido. A paranoia não está na estrutura do romance, ele a olha, brinca com ela, a expõe. Se por vezes ele parece nos jogar no banco da frente, mais próximos ao narrador, é só para mostrar-nos que ele não está nesse jogo. Um relógio implica, ou, pelo menos, implicava um relojoeiro. A carta implica Bordenave. O romance implica Casares. Mas ele, o romance, só se efetua em sua implicação conosco, leitores. Por isso seguimos nesse carro, com o narrador ao volante e o autor no banco de trás. Mas seguimos sem cinto de segurança e ora mudando do banco de trás para o banco do carona.

Observemos, por exemplo, a narração de Bordenave de seu sonho após o jantar de aniversário, ainda no começo do romance, quando tem início toda a sua desgraça:

Por fim dormi para sonhar que perdia Diana [...]. O carnaval lançou-se então na avenida e arrastou Diana. Eu a vi se perder entre máscaras disfarçadas de animais, que passavam incessantemente, com o corpo listrado de cores como de zebras ou de víboras e com a cabeça de cachorro em cartolina pintada, muito impávida. O senhor não acreditará: ainda dormindo, perguntei-me se meu sonho era um efeito do que

aconteceu ou um anúncio do que ia acontecer. O senhor acreditará menos ainda se eu lhe digo que, acordado, seguia no pesadelo.¹⁴⁵ (CASARES, 2005, p. 28).

No sonho há o medo da perda da esposa, pois ele a perde entre as “máscaras disfarçadas de animais”. Mas esse medo fica restrito ao sonho. Em vigília, ele transforma-se em angústia apenas pela possibilidade da perda. Possibilidade, pois não é uma perda de caráter eminente, como seria se Diana, por exemplo, estivesse à beira da morte. Isso nos permite afirmar, portanto, que a possível paranoia em *Dormir al sol* tem o caráter de defesa psíquica, caráter já notado por Freud desde 1895 e que, conforme Safatle, se serve de “mecanismos como o delírio e uma forte tendência à projeção de representações inconciliáveis com a coerência ideal do Eu.” (SAFATLE, 2011, p. 220).

Se, no entanto, estamos corretos e a paranoia nesse romance de Bioy Casares serve a um mecanismo de defesa psíquica, isso nos faz considerar e dar espaço, neste trabalho, à presença do duplo no romance, sabendo que para Freud (2010) as concepções do duplo surgem através do “ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a *inquietante mensageiro da morte*.” (FREUD, 2010, p. 352, grifos nossos). Façamos, então, um desvio para entendermos o duplo em *Dormir al sol* para, na sequência, retomarmos esse mecanismo de defesa da paranoia.

6.2 O duplo e suas implicações em *Dormir al sol*

No modo fantástico, segundo Ceserani (2006), o tema do duplo “é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções”, caráter que ele assume em *Dormir al sol*, especialmente através das projeções de Bordenave, que vê Adriana María como duplo do corpo de Diana. Mas não só ele. Quando Diana é internada e rapidamente a cunhada se muda para sua casa com o filho, um amigo do narrador, o Gordo Picardo, o chama de hipócrita: “Em troca enfiou na casa a cunhada, que é o vivo retrato da senhora.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Por fin me dormí para soñar que perdía a Diana [...]. El carnaval desembocó entonces en la avenida y la arrastró a Diana. La vi perderse entre máscaras disfrazadas de animales, que incesantemente pasaban, con el cuerpo a rayas de colores como de cebras o de víboras y con la cabeza de perro en cartón pintado, de lo más impávida. No me creará: todavía dormido, me pregunté si mi sueño era un efecto de lo que sucedió o un anuncio de lo que iba a suceder. Tampoco me creará si le digo que, despierto, seguía en la pesadilla.* (CASARES, 2005, p. 28).

¹⁴⁶ “De contrabando metió en la casa a la cuñada, que es el vivo retrato de la señora.” (CASARES, 2005, p. 58).

(CASARES, 2005, p. 58). Bordenave chega mesmo a confundir, por mais de uma vez, a cunhada com a esposa:

Entrei na sala, que estava escura, com a televisão ligada. Acredite, por um instante quase não aguento de felicidade: de costas, de frente para a tela, quem eu vejo? O senhor acertou: Diana. Já ia correr para abraçá-la quando deve ter me ouvido ou adivinhou minha presença, porque se virou. Era Adriana María.¹⁴⁷ (CASARES, 2005, p. 52)

De início o narrador se aborrece com essa confusão, mas depois acaba ignorando e, mesmo, sentindo-se bem com a presença de Adriana María. Note-se, contudo, que as duas irmãs se distinguem em tudo, exceto na aparência. A mãe de Martincito é evidentemente mais atenciosa com Lucio do que Diana. Até sua relação com Ceferina é mais harmoniosa. Por isso dizemos que ela é o duplo do corpo de Diana, e apenas do corpo, o que, tendo em vista o romance em análise, no qual alma e corpo são separados por ato médico, não é difícil de entender. Mais adiante, no entanto, com a confusão constante da cunhada com a esposa, a aparência física de Adriana María com Diana passa a incomodar tanto a Bordenave que ele chega a gritar-lhe quando ela diz a ele que ela, Adriana, se parece com sua mãe e Diana, com o pai. “Com uma fúria que nem um psicanalista poderá me explicar, no ato respondi: – Na família todos se parecem, mas eu amo Diana.”¹⁴⁸ (CASARES, 2005, p. 49).

Essa inquietação de Bordenave está relacionada à sua dúvida, desde o início da narração, sobre se ele era apaixonado apenas pelo corpo de Diana ou se também por sua alma: “O que é Diana para mim? Sua alma? Seu corpo? Eu amo seus olhos, seu rosto, suas mãos, o cheiro de suas mãos e de seu cabelo.”¹⁴⁹ (CASARES, 2005, p. 26). Por isso, provavelmente, os momentos em que confunde Adriana María com a mulher (momentos que se tornam comuns durante a estadia da cunhada em sua casa) o incomodam tanto: “Acredite, em minha situação, não convém uma pessoa parecida em casa, porque todo o tempo lhe lembra a ausência da verdadeira.”¹⁵⁰ (CASARES, 2005, p. 54). A cunhada recorda a Lucio a ausência que ela não pode suprir. Fisicamente talvez até poderia, e ela mesmo sugere essa satisfação em alguns momentos, ao se insinuar sexualmente para o narrador, como quando, ao chegar em casa, o

¹⁴⁷ *Entré en el comedor, que estaba en la penumbra, con el televisor encendido. Créame, por un instante casi no aguento la felicidad: de espaldas, frente a la pantalla ¿a quién veo? Usted acertó: a Diana. Ya corría a abrazarla, cundo debí de oírme, o adiviné mi presencia, porque se volvió. Era Adriana María.* (CASARES, 2005, p. 52)

¹⁴⁸ “*Con una furia que ni un psicoanalista podrá explicarme, en el acto respondí: –En la familia se parecen todos, pero yo quiero a Diana.*” (CASARES, 2005, p. 49).

¹⁴⁹ “*¿Qué es Diana para mí? ¿su alma? ¿su cuerpo? Yo quiero sus ojos, su cara, sus manos, el olor de sus manos y de su pelo.*” (CASARES, 2005, p. 26).

¹⁵⁰ “*Créame, en mi situación, no conviene una persona parecida en la casa, porque todo el tiempo le recuerda a usted la ausencia de la verdadera.*” (CASARES, 2005, p. 54).

narrador encontra a cunhada em trajes menores e ela o pergunta: “– O que agora você menos deseja no mundo é uma mulher? [...] Olhe, eu não te culpo. Eu também tenho sangue quente.”¹⁵¹ (CASARES, 2005, p. 71). Frente à negação de Lucio, questiona: “Não é melhor o que você tem em casa?”¹⁵² (CASARES, 2005, p. 71). Mas, como descobrirá ao final, quando já a terá perdido, Bordenave é também apaixonado pela alma de Diana. Por isso trata de substituí-la, isto é, à sua alma, por nada mais nada menos que uma cadela também chamada Diana.

Na escola de Standle, à procura de um cachorro para presentear à esposa quando esta retornar do Frenopático, Lucio se dirige até uma cadela indicada pelo alemão: “Eu juro que pensei: ‘Vou levá-la’. Como sempre diz Ceferina, é muito difícil resistir à beleza. Um péssima comparação, é claro, porque Ceferina se refere à minha senhora.”¹⁵³ (CASARES, 2005, p. 93-94). Quando descobre que a cadela se chama Diana, desiste, mas acaba cedendo frente à retórica de Standle, que o aponta que fora amor à primeira vista, e Bordenave concorda.

Entendamos mais detidamente o que acontece: Bordenave internara sua mulher, Diana, em um manicômio por motivos não muito claros, justificados, ao que parece, por suas constantes visitas à escola de cachorros alimentadas pela indecisão na escolha de um cão. Depois da internação de Diana, Adriana María, que é o “retrato vivo” da irmã, como o próprio narrador-personagem afirma, passa a viver com seu filho na casa de Bordenave com claras intenções de substituir Diana. Arrependido da internação, sentindo-se sozinho e em constante conflito com Adriana María e Ceferina, Lucio decide-se por ter uma cachorra em casa. Mas não qualquer cachorra, uma bem treinada pela escola de Standle, o mesmo professor que lhe indicara a internação da esposa. Ser Diana o nome da cachorra escolhida não impede o narrador de levá-la para casa, mesmo notando a confusão que isso poderia gerar.

Nos dias seguintes, o apego crescente e singular do narrador pela cadela desperta-lhe a curiosidade também a respeito de seu relacionamento com Diana. É interessante observar como Diana, a cadela, aparece no trecho abaixo como duplo dos olhos, “a janela da alma”, da esposa:

Uma simpatia muito forte me une à cadela. Quando vejo seu focinho tão preto e tão fino, os olhos dourados, que expressam tanta inteligência e devoção, não posso deixar de amá-la. Talvez Ceferina acertou quando me disse que sou um apaixonado pela beleza. Há nisso um ponto que me preocupa: a beleza que eu gosto é a beleza física. Se penso na atração que sinto por essa cachorra, digo-me: “Com Diana, minha senhora, eu sinto o mesmo. Não adoro nela sobretudo esse rosto único, esses olhos tão

¹⁵¹ “–¿Lo que ahora menos deseás en el mundo es una mujer? [...] Fijate que no te culpo. ¿Yo también tengo sangre torera.” (CASARES, 2005, p. 71)

¹⁵² “¿No será mejor lo que tenés en casa?” (CASARES, 2005, p. 71).

¹⁵³ “Le juro que pensé: ‘Me la llevo’. Como repite Ceferina, cuesta mucho resistir a la belleza. Una mala comparación, desde luego, porque Ceferina se refiere a mi señora.” (CASARES, 2005, p. 93-94).

profundos e maravilhosos, a cor da pele e do cabelo, a forma do corpo, das mãos e esse cheiro no qual me perderia para sempre, com os olhos fechados?”¹⁵⁴ (CASARES, 2005, p. 100)

Com a cadela Diana em casa, Bordenave chega a se perguntar se não sentia menos saudade da esposa internada. Ele também se mostra bastante apreensivo com a possibilidade de perder o carinho de Diana, a cadela, para Martincito. Além disso, há os episódios em que ele acredita que o peão da escola de cachorros quer lhe roubar Diana (CASARES, 2005). Em tudo isso vemos como a cadela ocupa o lugar da esposa ausente, lugar que só o duplo físico de Adriana María não ocupara.

O duplo em *Dormir al sol*, portanto, assemelha-se às características que o tema assume em obras literárias que fazem uso do fantástico. Como aponta Ceserani, no fantástico o duplo é acrescido de complexidades e enriquecido “por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.” (CESERANI, 2006, p.83). Na narração fantástica há uma descentralização do sujeito, uma agressão em sua unidade subjetiva e em sua personalidade humana que levam a uma tentativa de colocá-las em crise.

No famoso artigo “O inquietante” (“*Das unheimliche*”), Freud apresenta o duplo tanto em seu caráter de “surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas” quanto em seus desdobramentos, incluindo-se aí o “constante retorno do mesmo” (FREUD, 2010, p. 351). Ambos os aspectos são assumidos pelo duplo em *Dormir al sol*. Em algumas passagens desse artigo, Freud (2010, p. 354-355) diz que o fator da “repetição do mesmo” pode provocar o sentimento de inquietação de acordo com as circunstâncias e condições em que ele se manifesta, o que remeteria à sensação de “desamparo de alguns estados oníricos”, resultando, assim, na sensação própria de desamparo e inquietude (FREUD, 2010, p. 355).

Ao sentir novamente a angústia pela possibilidade da perda da cachorra, angústia já sentida antes pela mulher, o narrador-personagem do romance se depara com esse “retorno do mesmo”, que se transforma num agravante de sua inquietude psíquica. Note-se:

¹⁵⁴ *A mí me une a la perra una simpatía muy fuerte. Cuando le veo el hocico tan negro y tan fino, los ojos dorados, tan expresivos de inteligencia y devoción, no puedo sino quererla. A lo mejor acertó Ceferina cuando me dijo que soy un enamorado de la belleza. Hay en esto un punto que me preocupa: la belleza que a mí me gusta es la belleza física. Si pienso en la atracción que siento por esta perra, me digo: “Con Diana, mi señora, me pasa lo mismo. ¿No adoraré en ella, sobre todo, esa cara única, esos ojos tan profundos y maravillosos, el color de la piel y del pelo, la forma del cuerpo, de las manos y ese olor en que me perdería para siempre, con los ojos cerrados?”* (CASARES, 2005, p. 100)

Vou lhe confessar uma coisa que me envergonha: desde que minha senhora se foi, estou mal dos nervos. [...] Passei a noite em contínua agitação, porque sonhei que o homem pálido havia me roubado a cachorra. No pesadelo, com as pernas cansadas de tanto caminhar e com ansiedade na alma, buscava a cachorra por todo o bairro e pelo Parque Chas. Chamava-a mentalmente e creio, Deus me perdoe, que em minha angústia confundia e até identificava uma Diana com outra. Garanto-lhe que acordei na miséria. Ao ver a cadela deitada no tapete, acariciei sua cabeça.¹⁵⁵ (CASARES, 2005, p. 103)

Vemos nesse trecho a sensação de desespero de alguns estados oníricos da qual nos fala Freud (2010). O psicanalista afirma ainda que “apenas o fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’.” (FREUD, 2010, p. 355, grifos nossos). Essa citação nos interessa singularmente, pois nesse ponto o duplo se liga à paranoia, tendo em vista que ele, o duplo, também traz consigo sua carga de fatalidade, de algo inelutável, o que pode gerar o sentimento de perseguição típico do sujeito paranoico. E isso apenas por causa do fator da repetição. Não fosse por isso, conforme Freud (2010), falaríamos apenas de acaso. Mas já sabemos, no entanto, que a paranoia não consegue lidar com o acaso, com o contingente. E sabemos também que a modernidade é o espaço/tempo dominado pelo acaso e pelo contingente.

Baseando-se no estudo de Otto Rank sobre o tema, Freud destaca que “o duplo foi originalmente uma *garantia contra o desaparecimento do Eu*”, por isso a “alma ‘imortal’” (FREUD, 2010, p. 351, grifos nossos) talvez tenha sido o primeiro duplo do corpo. Novamente podemos extrair uma ligação do duplo com a paranoia, se considerarmos o fator da defesa psíquica. Vimos anteriormente que, para Freud, as concepções do duplo, com a superação da fase primitiva, “tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a *inquietante mensageiro da morte*.” (FREUD, 2010, p. 352, grifos nossos). No romance, a iminência de morte fica a cargo da destruição das almas do narrador e Diana através do ato médico de Samaniego, ato que compromete a vida do casal a um destino, lembremos, pior do que a morte.

Convém destacar, no entanto – e é essa a parte que mais nos interessa no artigo de Freud –, que enquanto *inquietante mensageiro da morte*, o duplo do romance, manifestado pelo “retorno do mesmo” (ou “repetição do mesmo”) através da projeção do corpo de Diana em Adriana María e de sua alma na cadela Diana, serve, principalmente, a uma “censura psíquica”,

¹⁵⁵ *Le voy a confesar algo que me avergüenza: desde que se fue mi señora, estoy mal de los nervios. [...] Pasé la noche en continua agitación, porque soñé que el hombre pálido me había robado la perra. En la pesadilla, con las piernas cansadas de caminar tanto y con ansiedad en el alma, buscaba la perra por todo el barrio y por el Parque Chas. La llamaba mentalmente y creo, Dios me perdone, que en mi angustia confundía y hasta identificaba una Diana con otra. Le aseguro que desperté a la miseria. Al ver la perra echada en la alfombrita, le acaricé la cabeza.* (CASARES, 2005, p. 103)

já incipiente desde o início da narrativa, quando Bordenave entrega a esposa ao manicômio sem motivos claros para isso. Conforme Freud,

A ideia do duplo não desaparece necessariamente com esse narcisismo inicial, pois pode adquirir novo teor dos estágios de desenvolvimento posteriores da libido. No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da *censura psíquica* e torna-se familiar à nossa consciência [*Bewußtsein*] como “consciência” [*Gewissen*].”¹⁵⁶ (FREUD, 2010, p. 352, grifos nossos).

Ao ver no corpo de Adriana María a duplicação do corpo de Diana, e na cadela Diana a alma da esposa, o narrador relaciona suas projeções com uma mensagem de morte, de extermínio, de dissolução. Portanto, enquanto censura psíquica, o duplo no romance serve à autocrítica do narrador quanto a sua entrega arbitrária da mulher à internação, entrega que causará, posteriormente, sua própria fragmentação. Aprofundando mais essa questão, podemos conjecturar que o conluio de Lucio com Standle para a internação de Diana é motor da manifestação do duplo na narrativa do relojoeiro, graças ao elemento de censura psíquica que o tema carrega consigo. Essa entrega da esposa esconde em si a ideologia dominante da modernidade: racional, sanitarista, utilitária. É a ideologia que atinge os sujeitos e coloca em detrimento sua própria vida e seus afetos. Bordenave serve a essa ideologia quando entrega a esposa ao manicômio. Samaniego representa o poder dessa ideologia e Standle seu divulgador e intermediário.

De acordo com Freud, ainda nesse artigo, “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada” – o que configura também um dos procedimentos formais do modo fantástico destacado por Ceserani (2006) –, e prossegue: “quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante.” (FREUD, 2010, p. 364). A possibilidade inquietante de tratamento dos corpos e da alma como máquinas, como mecanismos racionalmente organizados e adaptados, possibilidade que até então, para Bordenave, figurava apenas no âmbito fictício da novela de Aldini, com suas vivissecções de cadáveres, invade a vida do narrador-personagem, faz confundir e apagar-se nela a fronteira entre realidade e fantasia. A título de elucidação, convém destacar aqui a importância ocupada pelo aspecto do “inquietante” no modo fantástico – motivo pelo qual recorreremos ao artigo de Freud. De acordo com Ceserani,

¹⁵⁶ Nota do tradutor: “Em alemão, *Bewußtsein* designa o estado da consciência, e *Gewissen*, a consciência moral”.

[...] há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original *experiências inquietantes* à mente do leitor. (CESERANI, 2006, p. 12, grifos nossos)

E o que é uma experiência inquietante? O inquietante “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 2010, p. 329). Além disso, cabe lembrar que para Freud o “*unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela.” (FREUD, 2010, p. 360). Por isso a presença de Adriana María incomoda tanto o narrador, pois ela é a visão refletida da esposa alienada. Quando, após o retorno de Diana, Bordenave sente que sua mulher está transformada, que é outra pessoa (portanto, é o *heimlich* que se tornou *unheimlich*), ele deseja um retorno à proximidade de seu duplo, Adriana María, a mesma pessoa que antes lhe angustiava:

De repente me encontrei pensando no longo dia pela frente. Agora mesmo, depois do que aconteceu, custa-me dizer: tive medo de todas aquelas horas para ficar com Diana, ao extremo de pedir que a noite chegasse logo, para estar com Adriana María. “Essa, pelo menos” – disse-me – “é a irmã”. Como quem sonha, imaginei-me abraçando-a com ternura; digo como quem sonha, porque a imaginação trabalhou sozinha e me mostrou Adriana María apertando-me de maneira francamente desavergonhada, enquanto eu sentia tristeza porque não sabiam me interpretar. Daí passei a sentir falta de minha senhora. De um modo esquisito a esperava, movido pela curiosidade, por um escrúpulo de observá-la melhor, pela enorme esperança de ter me equivocado, de chorar em seus braços, de lhe pedir perdão, de esquecer tudo.¹⁵⁷ (CASARES, 2005, p. 157)

Nesse momento, podemos notar como Diana transforma-se no imaginário do narrador-personagem. Ela, a esposa, torna-se estranha, objeto de curiosidade, de análise. Nisso vemos que ela se transforma no elemento inquietante, tendo em vista que, para Freud (2010, p. 360), “o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto.” (FREUD, 2010, p. 360).

Mas o que torna o então familiar (*heimlich*) em estranho (*unheimlich*)? Em *Dormir al sol*, podemos afirmar, nada mais nada menos que a linguagem. A linguagem que engendra toda

¹⁵⁷ *De golpe me encontré pensando en el largo día por delante. Ahora mismo, después de lo que ha pasado, me cuesta decirlo: tuve miedo de todas esas horas para estar con Diana, al extremo de pedir que llegara pronto la noche, para estar con Adriana María. “Esa por lo menos” –me dije– “es la hermana”. Como quien sueña, me figuré abrazándola con ternura; digo como quien sueña, porque la imaginación trabajó sola y me la mostró a Adriana María apretándome de manera francamente desvergonzada, mientras yo sentía tristeza porque no sabían interpretarme. De ahí pasé a extrañar a mi señora. La extrañé de un modo rarísimo, empujado por la curiosidad, por un escrúpulo de observarla mejor, por la enorme esperanza de haberme equivocado, de llorar entre sus brazos, de pedirle perdón, de olvidar todo.* (CASARES, 2005, p. 157)

a carta de Bordenave, paranoica ou não. Assim, como Freud, “compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo de repressão alheou-se dela.” (FREUD, 2010, p. 360).

Nesse sentido, podemos, então, nos perguntar: Se a paranoia, como o duplo, é uma defesa psíquica, o que a moveu, quais são os motores da narração paranoica de Bordenave? Entre as respostas mais imediatas podemos destacar a adaptação forçada de si e de sua esposa a certos parâmetros “normais” de conduta, padrão advindo da passagem; e controle de seus corpos e mentes, advindo do Frenopático. Estamos falando de uma época em que a razão instrumental, através de seu caráter de funcionalidade, adentrou o indivíduo. Por sua vez, esse indivíduo, que já perdera o sentido de sua subjetividade, começa a se ver como uma peça do sistema. Portanto, enquanto peça, ele tem que funcionar de maneira adequada, pois, do contrário, coloca em risco a “saúde” do sistema como um todo. Enquanto peças de um sistema, cria-se uma espécie de acordo entre os indivíduos e a sociedade. É o que Ravetti (2010) destaca, como vimos no capítulo 2, quando fala da “necessidade de sacrificar as particularidades em função de modos de interação mais pacíficos e negociáveis, entre a singularidade e a alteridade incompreensíveis” (RAVETTI, 2010, p. 185-186), o que produz, ao fim e ao cabo, uma população urbana dócil e produtiva. No entanto, a entrega da esposa, uma peça avariada do sistema da passagem, desperta a censura psíquica de Bordenave e põe em funcionamento suas projeções do duplo da esposa internada.

6.3 Paranoia, modernidade e literatura

Ainda a respeito da paranoia, é preciso dizer que um de seus traços fundamentais,

[...] traço que fornece a base de sua certeza delirante e da incorrigibilidade de seus julgamentos, está vinculado à naturalização das estruturas e dos quadros narrativos de organização da experiência. Não é possível ao sujeito tomar distância de suas próprias construções, retificando criticamente suas pretensões a partir dos acasos e contingências da experiência, desconfiando de sua sistematicidade e de sua exigência absoluta de sentido e ligação, pois tais construções foram naturalizadas. (SAFATLE, 2011, p. 223)

Nesse ponto Bordenave se distancia da paranoia clínica. Por isso até o momento falávamos em “possível paranoia”. Safatle, conforme citação, aponta para a incapacidade de

distanciamento do sujeito paranoico de suas construções. E nesse ponto o romance escapa à nossa leitura paranoica. Não podemos fechá-lo nessa chave interpretativa, pois Bordenave não naturalizou as suas construções. Ele ainda consegue pensar a respeito delas, muito embora não consiga, sempre, notar sua associação arbitrária dos fatos, aquilo que chamamos de parataxe factual.

O paranoico quer que haja algo por trás dos fenômenos mais triviais. Mas o pensamento em si, tanto do paranoico quanto do não-paranoico, é paranoico, pois ele é um mecanismo, uma máquina, ele é um instrumento a serviço da vida, “cujo curso segue outro caminho do que o do acontecimento objetivo” (COSTA LIMA, 2006, p. 275), como vimos anteriormente. Por isso Lacan entende

[...] a paranoia fundante como a operação que inscreve o ser na alienação. Desta maneira, mais uma vez, restabelece a dignidade da psicose, colocando todos no mesmo patamar, já que a loucura é inerente à existência. Não se apreende, com esta afirmação, um elogio à loucura, mas a constatação da mesma como o limite de liberdade, já que para o sujeito existir, ele estará desde sempre aprisionado no que o funda. (GONÇALVES, 2006, p. 121).

Quando eu faço uma escolha baseada no pousar de um pássaro na janela, quando eu deixo de ir a um encontro porque assisti a uma notícia de assassinato, quando eu infrinjo uma lei de trânsito e não sou multada, mas sinto que serei punida de outra forma por isso, quando eu viro meu chinelo porque senão minha mãe morre, quando eu não consigo passar debaixo de uma escada sem considerar que eu estou passando debaixo de uma escada... em todos esses momentos o pensamento nos serve como uma máquina a serviço da vida. Nesse momento, unimos à sintaxe narrativa a parataxe factual. “Se eu não desvirar meu chinelo, minha mãe morre”: oração subordinada sintaticamente perfeita, mas factualmente paratática, portanto, paranoica.

No tópico intitulado “O fundo paranoico de toda personalidade”, Safatle aponta que

Freud costumava dizer que a conduta patológica expõe, de maneira ampliada (Freud fala de *Vergrößerung* e *Vergröberung*), o que está realmente em jogo no processo de formação das condutas sociais gerais. É dessa forma que devemos interpretar uma metáfora maior de Freud: “Se atiramos ao chão um cristal, ele se parte, mas não arbitrariamente. Ele se parte, segundo suas linhas de clivagem, em pedaços cujos limites, embora fossem invisíveis, estavam determinados pela estrutura do cristal”. O patológico é esse cristal partido que, graças à sua quebra, fornece a inteligibilidade do comportamento definido como normal. Nesse sentido, podemos nos perguntar se a paranoia não expõe, como em uma lente de aumento, a natureza do modo de formação da personalidade que determina a figura da subjetividade moderna. (SAFATLE, 2011, p. 233)

O artigo de Safatle, como é notável, cai como uma luva ao nosso entendimento do romance *Dormir al sol*, pois toca no ponto que desejamos e nos permite conjecturar o seguinte entendimento: a narração é paranoica, mas o narrador não (pelo menos, não de todo), muito menos o autor. No entanto, a narração, por ser paranoica, funciona como o cristal partido da metáfora de Freud: expõe a natureza do modo de formação da personalidade que determina a figura da subjetividade moderna. Mas, como pode a narração ser paranoica e o narrador não? Se, enquanto linguagem, a paranoia é ativada e concatenada pelo narrador, sua configuração pode se expor apenas no texto em si, na narrativa propriamente dita, sem necessariamente atingir ou configurar o próprio narrador? Essas são interrogações incipientes, que precisariam de um estudo meticoloso doravante à parte. Portanto, sigamos.

Assim, Bordenave nada mais é que um fruto de sua época. Sua doença, se existe, trata-se, antes, de um sintoma social do que necessariamente de uma condição clínica.

Houve uma época, antes de eu enveredar pela análise, em que eu avançava por um caminho determinado, o da minha tese *Da psicose paranoica em suas relações*, eu dizia, *com a personalidade*. Se por muito tempo resisti que ela fosse novamente publicada foi simplesmente porque a psicose paranoica [sic] e a personalidade não têm, como tais, relação, *pela simples razão de que são a mesma coisa*. (LACAN, 2007, p. 52, grifos nossos)

E são a mesma coisa pelo fato de que o ser moderno, embora, ou melhor, *porque* imerso num turbilhão de fragmentação, de contingência e de acaso, precisa, como podemos recuperar de Baudelaire, procurar o lado eterno e imutável a que se apegar antes de ser tragado pelo turbilhão. Enquanto internado no Frenopático, Bordenave se apega à sua narrativa, na qual procura dar sentido a tudo o que lhe acomete. No entanto, ao fim do romance o narrador já estará, ele também, despedaçado, dilacerado em seu ser, em seu corpo, em seu matrimônio, em sua família, em sua casa, em sua passagem.

A respeito da consideração de Lacan, isto é, quanto à relação inexistente entre paranoia e personalidade pelo fato de serem a mesma coisa, Safatle nos explicita que

[...] não se trata de, simplesmente, impor uma similitude completa entre formação de um Eu como unidade psicológica e estrutura paranoica. Que no seu processo de formação, o Eu coloque em circulação motivos e processos que fornecerão o fundamento da paranoia, isto não significa que estamos exatamente diante do mesmo fenômeno. No fundo, isso significa duas coisas. Primeiro, que a paranoia talvez deva ser compreendida como a tentativa desesperada de constituir um Eu, lá onde esse processo não é completamente possível. Dessa maneira, devemos compreender claramente de onde vem a flexibilidade que permite aos sujeitos modernos evitarem a paranoia, mesmo colocando em circulação processos que a constituem. Qual é, nesse caso, a diferença qualitativa entre normalidade e patologia? (SAFATLE, 2011, p. 233)

Safatle (2011) responde à questão levantada apontando para a ideia lacaniana de estrutura simbólica, que nos permitiria relacionar com a experiência da falta, da fragilidade do sentido e das operações de identidade, impedindo, assim, “que situações de fragilização das experiências de sentido e de identidade” (SAFATLE, 2011, p. 234) fossem vivenciadas como situações catastróficas de vulnerabilidade absoluta para o sujeito, como ocorre nos casos de psicose. Mas, seguindo por esse caminho, entrariamos em âmbito especificamente clínico, o que nos afastaria do objetivo aqui proposto.

No entanto, a tentativa de responder à questão de Safatle quanto a diferença qualitativa entre normalidade e patologia *a partir do romance* mostra-se complexa, pois nele parece haver uma certa “infestação” de anormalidade através dos parâmetros de “normal” impostos pelo Instituto Frenopático. Dizemos infestação porque após a internação de Diana, chega a vez de Lucio (contaminado pela “maçã podre”, lembremos). Já próximo ao fim do romance, ficamos sabendo também da internação de Elvira, vizinha do narrador e esposa de Aldini, igualmente por motivos obscuros. É como se esses parâmetros de normalidade do Frenopático, ao fim e ao cabo, gerassem efetivamente mais anormalidade.

Assim, o poder da instituição de Samaniego está menos em sua capacidade de “normatizar” sujeitos através da experimentação científica do que em impor um compromisso ideológico a toda uma comunidade. Sabendo que, na Argentina, a psiquiatria institucionaliza-se especialmente em meados do século XX¹⁵⁸, podemos dizer o romance de Bioy Casares nos desperta para isso. Com a institucionalização, aquilo que até então aparecia como delírio, loucura ou alucinação, torna-se, no âmbito psiquiátrico, motivo legítimo de ação e correção, confundido e cruzando fronteiras entre o campo médico e o judicial, entre o saber e a autoridade, como o faz Samaniego: “Recorde, senhor Bordenave, que um médico de minha especialidade tem algo de agente policial e até de juiz.”¹⁵⁹ (CASARES, 2005, p. 205).

Dessa forma, para impor sua concepção de normalidade, a pseudomedicina de Samaniego precisa transgredir os limites de sua competência em prol da experimentação científica. E como ela faz isso? Através da tortura.

A tortura é o modo como uma instituição confessa e recalca, simultaneamente, seu segredo mais profundo: que sua coerência, seu gozo do reconhecimento como *um fato social realmente existente*, depende, em última instância, da magia dos enunciados performativos, da força de seu próprio processo imanente de enunciação. A abjeção

¹⁵⁸ Cf. FALCONE, Rosa. Condiciones de inicio de la clínica psicoanalítica en Argentina (1930-1942). *XIII Anuario de Investigaciones*. Instituto de 362 Psicología, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Tomo II, v. XIV, 2007, p. 135-146.

¹⁵⁹ “Recuerde, señor Bordenave, que un médico de mi especialidad tiene algo de funcionario policial y hasta de juez.” (CASARES, 2005, p. 205).

produzida na vítima da tortura, sua traição de tudo o que lhe é importante e querido, sua confissão de sua própria putrescência, é como que a “substância” que preenche a falta de bases substantivas às quais a instituição possa recorrer para sua legitimação máxima e derradeira. (SANTNER, 1997, p. 58)

Há um episódio em que, contrariado por não conseguir ver a esposa internada, Bordenave compara o Frenopático a uma prisão. O assistente Campolongo pede-lhe calma, ao que Bordenave responde: “– Se fico nervoso, aplica-me uma injeção? Um calmante? Coitado do senhor. Eu fecho este lugar.”¹⁶⁰ (CASARES, 2005, p. 68). Avisa, na sequência, que seu advogado já está ciente dos acontecimentos. Campolongo se assusta e o aconselha, para acalmá-lo, a marcar um horário com o dr. Samaniego para tentar ver Diana. Nessa dissolução de fronteiras entre medicina, ciência, terapia, justiça, lei, prisão, ordem pública, ordem sanitária, enfim... podemos notar a tentativa aflita da ideologia moderna, de racionalidade técnica, de submissão dos sujeitos ao controle do poder. Assim, conforme Safatle,

[...] o poder precisa chegar perto demais, exatamente quando ele não é mais capaz de assegurar uma ordem estável. Então, ele deve estar em todos os poros, ele deve auscultar cada passo dos sujeitos que ele procura submeter, ele deve se fazer ouvir em cada exigência de gozo, pois cada passo pode levar tais sujeitos longe do controle do poder, cada poro pode deixar escapar o que deveria ser submetido. Esse poder é típico de uma época assombrada pelo fantasma de sua própria dissolução, época que se defronta com a emergência de fatores que ela não sabe mais como controlar. Esta época só encontrará estabilidade através de estratégias que veremos claramente em jogo na paranoia. (SAFATLE, 2011, p. 232)

A partir disso, portanto, podemos entender como a paranoia aparece como “a impossibilidade desesperada de viver em um mundo marcado pela crise; como se ela fosse a criação de um mundo no interior do qual o conflito [...] e a crise são insuportáveis” (SAFATLE, 2011, p. 226). Safatle usa como exemplo, nessas considerações, o caso Schreber, e é sobre esse caso que ele faz a afirmação seguinte. Iremos parafraseá-lo, aqui, para dizer que, de certo modo, como Schreber, Bordenave

[...] procura dar forma para a experiência de uma ordem não apenas muito invasiva, que está em conexão direta com ele mesmo. Ele quer falar de uma ordem que se impõe de maneira totalmente exterior, que é incapaz de saber o que realmente se passa com aqueles que ela ordena. Uma ordem cuja força é proporcional à sua cegueira. (SAFATLE, 2011, p. 231)

¹⁶⁰ “– *Si me pongo nervioso ¿me aplica una inyección? ¿Un calmante? Pobre de usted. Le clausuro el local.*” (CASARES, 2005, p. 68).

“– Por outro lado, o senhor não sabe o que é uma pessoa. Nem sequer sabe que se a quebra em pedaços, a perde.”¹⁶¹ (CASARES, 2005, p. 215). Eis o grito de desespero de Bordenave, já derrotado pelo poderio médico, ao acusar a cegueira de Samaniego.

Por fim, entre a paranoia e a não-paranoia, acreditamos que, enquanto personagem fictício, Bordenave mantém-se na possibilidade intermediária entre os dois termos, possibilidade essa não acessível aos homens “reais”. Para nós, sujeitos reais, fictícios, mas não imaginários, “o reconhecimento de nossa vulnerabilidade é condição fundamental para sabermos como lidar com a instabilidade de nossas formas de vida” (SAFATLE, 2011, p. 235). Assim, o paranoico é exatamente aquele que é incapaz de “reconhecer sua vulnerabilidade e sua insegurança (no sentido de conseguir inscrever tal situação em um dinâmica social de reconhecimento), de senti-la como insuportável” (SAFATLE, 2011, p. 235). Por outro lado, utilizando ainda a metáfora do cristal, um dos traços definidores do comportamento tido como normal, portanto, não-paranoico, estaria “exatamente sua capacidade de não se quebrar completamente, ao reconhecer a vulnerabilidade e a insegurança de suas construções. Não se quebrar completamente, quando se está em crise.” (SAFATLE, 2011, p. 235). Assim, podemos dizer que a possível paranoia de Bordenave

[...] não é exatamente a figura de uma mente fragilizada, mas de uma mente para qual é impossível pensar a fragilidade de nossas imagens de mundo. Como se ela representasse, de uma maneira extremamente acabada, a reação quixotesca contra uma ordem em decomposição, que ameaça nos jogar em um mundo onde precisaremos nos deparar continuamente com aquilo que é radicalmente contingente. (SAFATLE, 2011, p. 231)

Nesse entendimento, seguimos para o fechamento deste trabalho retomando uma das questões que o abrem. Voltemos, portanto, a Adorno, para quem, como visto, “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1993, p. 16). No artigo que usamos como base para este capítulo, Safatle fala da relação que a paranoia nutre com o romance moderno, “com sua tendência a problematizar sua própria forma, a isolar o narrador em uma posição subjetiva cada vez mais distante da totalidade.” (SAFATLE, 2011, p. 225).

Ou seja, trata-se de dizer que os delírios e alucinações não deixam de tecer relações com conteúdos romanescos, como se fosse questão de conseguir compor uma narrativa capaz de assegurar o sentido da existência. Isso nos permitirá nos perguntar em que a loucura se serve dos modelos de subjetividade em circulação, na cultura,

¹⁶¹ “–*En cambio usted no sabe lo que es una persona. Ni siquiera sabe que si la rompe en pedazos la pierde.*” (CASARES, 2005, p. 215).

para encontrar seu modo de expressão. Mais, ainda. Em que ela expõe algo de fundamental da natureza desses modelos? (SAFATLE, 2011, p. 225)

Vimos como Bordenave retoma, em diversas partes, o imaginário da novela assistida pelo vizinho Aldini. Vimos também como o próprio Samaniego nota a imagem que Bordenave tem dele ao sair em defesa dos médicos da novela. Demos destaque à série televisiva *Chapolin Colorado*, um clássico da América Latina, para apontar como a “transfusão de cérebros” entre humanos e caninos, tematizada no romance, parecia mesmo estar no imaginário latino-americano da década de 1970. Nisso vemos que a narração paranoica de Bordenave parece se servir dos modelos de subjetividade em circulação em seu meio, especialmente através da televisão. Assim, em meio à constante invasão da modernidade em sua vida através das tentativas de normatização racional das relações sociais, invasão que fragmenta todas as relações anteriormente construídas e solidificadas, Bordenave, como típico sujeito moderno que é, sente-se vulnerável e se apega à única possibilidade de significação a que tem acesso: a narrativa. E é através dessa narrativa que advém a paranoia, enquanto forma de sistematização da vida, típica do homem moderno.

A teoria social da Escola de Frankfurt, em especial aquela desenvolvida por Theodor Adorno e por Max Horkheimer, foi fundamental para demonstrar como impasses sociopolíticos no interior de nossas formas de vida, impasses estes que podem dar formas a políticas totalitárias e de segregação, não são simples acidentes advindos de momentos de crise. Eles são marcas sempre inscritas em nossas formas de vida, devido, entre outras coisas, ao processo de formação de nossa própria subjetividade. (SAFATLE, 2011, p. 234)

Extraímos, então, de Bernardo Ruiz, a explicação da importância da obra de Casares:

Daí o valor da obra de Bioy: a ciência, o conhecimento, são verdades inacessíveis para o homem comum, a impotência humana ante esta verdade é absoluta. No pensamento do homem da rua, os deuses e os antigos, seus mitos e suas magias foram substituídos pela magia do computador, o poder do científico, o alto grau de iniciação que implicam as matemáticas e, em geral, o acúmulo incompreensível de informação.¹⁶² (RUIZ, 1974, p. 54, tradução nossa)

Casares, para nós, surge como um autor que nos desperta para o entendimento não apenas da literatura enquanto um fazer literário, isto é, para o despertar de seus mecanismos, possibilidades e limites, algo comum no romance moderno, sempre a problematizar sua própria

¹⁶² *De ahí el valor de la obra de Bioy: la ciencia, el conocimiento, son verdaderos inasequibles para el hombre común, la impotencia humana ante esta verdad es absoluta. En el pensamiento del hombre de la calle los dioses de los antiguos, sus mitos y su magia ha sido sustituida por la magia de la computadora, el poder del científico, el alto grado de iniciación que implican las matemáticas y, en general, el cúmulo inaprehensible de información.* (RUIZ, 1974, p. 54)

forma. A nosso ver, a contribuição de Casares, diferentemente de seu amigo Borges, está em nos despertar para uma possibilidade da literatura que diz muito mais respeito a nós, sujeitos, que é aquele momento em que ela mais nos toca, isto é, quando, em seu “enfrentamento apaixonado com a realidade” (COSTA LIMA, 2000, p. 161), ela nos diz a respeito de nós.

Por fim, acreditamos que *Dormir al sol* pertence ao rol das narrativas de Bioy Casares que trazem à tona a presença inquietante de antagonismos não resolvidos de nossa realidade através de sua representação em personagens que, embora estranhos, no decorrer do romance, se metamorfoseiam, inquietantemente, naquilo que nos é demasiado familiar.

7 CONCLUSÃO

A partir da leitura e releitura do romance *Dormir al sol*, de Bioy Casares, pudemos tecer, conforme nosso intuito inicial, diversas análises a respeito das problemáticas que o romance faz emergir, especialmente aquelas concernentes aos processos de modernização e dos avanços técnicos que se inseriram na mente e no corpo dos sujeitos, com fins de normatização das relações sociais, especialmente no século XX, contexto do romance, entranhando-se na vida cotidiana e modificando e fragmentando tudo o que até então havia de sólido.

Pudemos discutir e expor nossos motivos frente à escolha desse romance, destacando sua capacidade de causar um estranhamento quanto aos processos de invasão da vida particular, os quais já deixamos de notar devido à sua assimilação demasiada em nosso cotidiano. Assim, demos destaque à medicina invasiva do personagem médico Reger Samaniego, que acredita que sua cirurgia de troca de almas permitirá que Diana conviva tranquila e pacificamente ao lado de seu marido Lucio Bordenave, despertando questões cruciais sobre as possibilidades do humano na modernidade.

Nesse ínterim, nossa análise do romance *Dormir al sol*, que consideramos como pertencente ao subgênero ficção biomédica, se deparou com uma dimensão ética do romance, presente numa espécie de denúncia tanto dos perigos encerrados na realização dos desejos utópicos quanto do processo, do meio pelo qual essa realização teria que ocorrer. Desse ponto, foi necessário abrir a discussão a respeito da promessa tecnológica moderna, que, movida pelo desejo utópico de felicidade, converteu-se, em algum momento, em ameaça direta ao homem e seu meio, graças a seu caráter de estar sempre voltada ao futuro, à tentativa da confecção de um homem vindouro desprovido de males, de doenças, de sofrimento e, mesmo, de morte, o que também põe em risco a própria vida humana.

A discussão a respeito da modernidade, que foi o pano de fundo de toda esta dissertação, pôde entender a relação intrínseca que a modernidade tece com a utopia. Nesse contexto, debatemos a respeito dessa relação, que nos abriu perspectivas e permitiu, também, a consideração de cada uma em particular. As questões mais específicas a respeito da racionalidade técnica presente em *Dormir al sol* foram discutidas com vistas ao destaque do impulso utópico, que consideramos como motor da própria modernidade, um mecanismo que é capaz de formular e depositar no imaginário social um mundo que muitos acreditam possível: um mundo sem fissuras, sem confrontos, um mundo organizado racionalmente em torno da felicidade humana.

Em nossas análises, fizemos sempre questão de frisar aqueles momentos em que o romance se mostrara ambíguo e escapara à nossa interpretação, como, por exemplo, na relação entre o narrador-personagem e as duas Dianas (a original e a modifica), entre ele e a modernidade, entre ele e sua passagem etc. A ambiguidade também foi abordada quando tratamos das problemáticas que emergem com a realização dos desejos utópicos e da presença desse desejo no romance de Bioy Casares. Com isso, tentamos mostrar que nossa leitura, embora possível, não encerra o romance, que certamente permitirá outras e diversas análises.

Assim, colocamos em análise nossa leitura de uma possível paranoia motora de toda a narração de Bordenave. Nesse ínterim, partimos da ideia de que, de alguma forma, as condições históricas e sociais dos personagens de *Dormir al sol* permitiram a legitimação da prática do Instituto Frenopático, prática que, por um lado, submete indivíduos em nome de uma ordem comum, e, por outro, é um dos motores da narrativa paranoica de Bordenave. Nessa leitura, discutimos a respeito de como a estrutura do romance de Casares permite que notemos a possibilidade de uma trama que pode esconder em si uma narrativa subterrânea, uma outra narrativa. Além disso, que a carta paranoica a Ramos nos permite notar um apego singular e quase mecânico do narrador a uma sintaxe narrativa que, devido ao cuidado e amarração impecáveis, esconde uma constante parataxe factual.

Ao final da pesquisa, retomamos a consideração de Adorno de que “[o]s antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.” (ADORNO, 1993, p. 16), e que vem daí a relação da arte com a sociedade. A partir dessa consideração do filósofo frankfurtiano, que inicialmente nos levou a discutir a respeito da relação que a arte, especialmente a ficção literária, estabelece com a realidade, a sociedade, pudemos concluir que *Dormir al sol* pertence ao rol das narrativas de Bioy Casares que trazem à tona a presença inquietante de antagonismos não resolvidos de nossa realidade através de sua representação em personagens que, embora estranhos, no decorrer do romance, se metamorfoseiam, inquietantemente, naquilo que nos é demasiado familiar.

Dessa forma, podemos concluir que antes de nos despertar apenas para os horrores da ciência, o romance tende a expor como as possibilidades da comunidade científica são absorvidas por aqueles que dela não participam, pessoas comuns, sem conhecimento acadêmico. Em outras palavras, o destaque para o que a imaginação do desconhecido pode gerar: a paranoia.

Concluimos, por fim, que Casares é um autor que, entre diversas características, possui uma que nos é bastante cara, porquanto rara: a capacidade de despertar em nós o entendimento não apenas da literatura enquanto um fazer literário – isto é, enquanto uma arte que usa os

mecanismos, possibilidades e limites da linguagem a seu favor, algo comum no romance moderno, sempre a problematizar sua própria forma –, mas de colocar em questão, de causar estranhamento em uma possibilidade da literatura que diz muito mais respeito a nós, sujeitos, que é aquele momento em que ela, a literatura, mais nos toca, isto é, quando, em seu enfrentamento deslumbrado com a realidade, ela nos diz a respeito de nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Progresso. *Lua nova: Revista de Cultura e Política*. n. 29, São Paulo, 1992, p. 217-236. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451992000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 08 out. 2014.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____.; BLOCH, Ernst. Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing. In: BLOCH, Ernest. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Trans. by Jack Zipes and Frank Mecklenburg. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

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

ARISTONDO, Miguel Ibáñez. Literatura y evasión em la obra *Dormir al sol* de Adolfo Bioy Casares. *Espéculo – Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *O anjo da história*. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Trans. by Jack Zipes and Frank Mecklenburg. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Prólogo. In: CASARES, A. B. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. v. 1. São Paulo: Globo, 2014, p. 13-15.

BORINSKY, Alicia. Lecturas y traducción: *Dormir al sol* de Adolfo Bioy Casares. *Revista Iberoamericana*, n. 91, XLI, abr-jun 1975, p. 249-251.

CALVINO, Ítalo. Introdução. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 918.

CASARES, Adolfo Bioy. *Dormir al sol*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. Edición especial para La Nación.

_____. A invenção de Morel. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. 1940 a 1958. v. 1. 1 ed. São Paulo: Globo, 2014

_____. Adolfo Bioy Casares. São Paulo: 28 de agosto de 1995. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em <http://www.rodaviva.fapesp.com.br>. Acesso em 29 de jul de 2013.

CERDA NEIRA, Kristov D. Utopía y ficción en la narrativa temprana de Adolfo Bioy Casares. *Alpha*, n. 21, 2005, p. 25-42. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012005000100003&lng=es&nrm=iso>. Acesso 07 out. 2014.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 60, n. 1, jul 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 jul 2015, p. 07-12.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: texto dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 83-108.

CIPRESTE, Karla Fernandes. *Experiências do excesso: Casares & Bellatin*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

COSTA LIMA, Luiz. História. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. *Revista Eutomia: Revista online de Literatura e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco*. Ano I, n. 1, jul. 2008.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DINIZ, Letícia Fernandes Malloy. *O homem-ilha, o arquipélago e o mar bravio: velhice e insulamento em Diário de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.

ECO, Umberto. La estructura conjetural del discurso. In: LINK, Daniel (Comp.). *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Colección Cuadernillos de géneros. Buenos Aires: La Marca, 1994.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

FALCONE, Rosa. Condiciones de inicio de la clínica psicoanalítica en Argentina (1930-1942). *XIII Anuario de Investigaciones*. Instituto de 362 Psicología, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Tomo II, v. XIV, 2007, p. 135-146.

FORTES, Leandro. A dor de Paulo Pavesi. *CartaCapital*. São Paulo, 18 de abril de 2013.

FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil*: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O caso Schreber*: notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides). Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

GONÇALVES, Simone de Fátima. *O conhecimento paranoico*: a tese lacaniana em uma interface com a atualidade. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London/New York, Verso, 2005.

_____. Arqueologías del futuro: una charla de Fredric Jameson. Transcripción de GAMARRA, Garikoitz & FORTEA, Irene. *El Viejo Topo*, n. 219, Barcelona, abr. 2006, p. 68-73.

_____. *Pós-Modernismo*. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática: 1997.

JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade*: Ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*, seguido de Primeiros escritos sobre a paranóia. Trad. Aluisio Menezes, Marco A. C. Jorge e Potiguara M. da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

LEITE, Afonso Celso Lana. *Articulação do simulacro na invenção de Morel*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.

LINK, Daniel (Comp.). *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Colección Cuadernillos de géneros. Buenos Aires: La Marca, 1994.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. 4 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

MANN, Nicholas. *Renascimento*. Grandes civilizações do passado. Barcelona, Folio, 2006.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. Adolfo Bioy Casares. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: Fundação Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/> Acesso em 13 out. 2014.

MARTINS, André. Biopolítica: o poder médico e a autonomia do paciente em uma nova concepção de saúde. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*. v. 8, n. 14, set.-fev. 2003/04, p. 21-32.

NALLI, Marcos. *Communitas/Immunitas: a releitura de Roberto Esposito da biopolítica*. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 25, n. 37, Curitiba, jun.-dez. 2013, p. 79-105. Disponível em <<http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/rf?ddl=12319&dd99=view&dd98=pb>>. Acesso em 06 dez. 2015.

PERRAULT, Charles. Os desejos ridículos. In: *Contos e fábulas*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 73-78.

PESSINI, L. Bioética e o desafio do transumanismo: ideologia ou utopia, ameaça ou esperança? *Revista Bioética*, n. 14, v. 2, 2006, p. 125-142.

PYNCHON, Thomas. *O leilão do lote 49*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

POE, Edgar Allan. Primeira resenha sobre Twice-told tales, de Nathanael Hawthorne. *Bestiário – Revista de contos*. Porto Alegre, ano 1, n. 6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html>. Acesso em 09 dez. 2015.

RAVETTI, Graciela. Ficção científica na América Latina: Performance ética. Os Casos de Laiseca e Bioy Casares. *Anais das IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana*. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, ago. 2010, p. 178-187.

ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcos/Libros, 2001.

RUIZ, Bernardo. *Los mitos e los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*. México, DF, 1974.

SÁ, Alexandre Franco de. Prefácio. In: ESPOSITO, Roberto. *Bios: Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

SAFATLE, Vladimir. Paranoia como catástrofe social: sobre o problema da gênese de categorias clínicas. *Trans/Form/Ação*. v. 34, n. 2, 2011, p. 215-236. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 out. 2014.

SANTNER, Eric L. *A Alemanha de Schreber: uma história secreta da modernidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*. Buenos Aires 1920 e 1930. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. El sueño tecnológico. In: LINK, Daniel (Comp.). *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Colección Cuadernillos de géneros. Buenos Aires: La Marca, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Trad. Marilene Carone. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

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