



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOSUÉ FLOR DE ARAÚJO

OS AUTORRETRATOS DE FRIDA KAHLO & *LA INVENCION DE MOREL*, DE
ADOLFO BIOY CASARES:
ENLACE NA MORTE E IMORTALIDADE

NATAL/RN

2024

JOSUÉ FLOR DE ARAÚJO

**OS AUTORRETRATOS DE FRIDA KAHLO & *LA INVENCION DE MOREL*, DE
ADOLFO BIOY CASARES:
ENLACE NA MORTE E IMORTALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para o título de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração Estudos em Literatura Comparada.

Orientação: Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima.

NATAL/RN

2024

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Araújo, Josué Flor de.

Os autorretratos de Frida Kahlo & La Invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares: enlace na morte e imortalidade / Josué Flor de Araújo. - 2024.

130f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Natal, RN, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima.

1. Kahlo, Frida, 1907-1954. 2. Autorretratos. 3. Bioy Casares, Adolfo, 1914-1999. La invención de Morel. 4. Bioy Casares, Adolfo, 1914-1999. 5. Narrativa Fantástica. I. Lima, Samuel Anderson de Oliveira. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.091

**OS AUTORRETRATOS DE FRIDA KAHLO & LA INVENCIÓN DE MOREL, DE
ADOLFO BIOY CASARES:
ENLACE NA MORTE E IMORTALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para o título de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração Estudos em Literatura Comparada.

Orientação: Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima
Orientador
Universidade Federal do Rio Grande Do Norte - UFRN

Profª. Dra. Regina Simon da Silva
Membro interno
Universidade Federal do Rio Grande Do Norte - UFRN

Profª. Dra. Leila Maria de Araújo Tabosa
Membro externo
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e aos meus irmãos pelas palavras de incentivo e força nas horas difíceis, que me deram a coragem necessária para superar o desânimo e cansaço. Gostaria de dedicar um agradecimento especial e póstumo ao meu pai, José Flor, cuja memória sempre me inspirou a buscar a excelência e a perseverança.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima, por seu inestimável apoio, pela compreensão, pelo respeito e ética. Suas orientações vão além da academia, são orientações para a vida. Sou muito grato por todas as sugestões e encorajamento que me proporcionaram crescimento pessoal e acadêmico.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, a Profa. Dra. Regina Simon da Silva e a Profa. Dra. Leila Maria de Araújo Tabosa, pelas valiosas contribuições e sugestões para melhoria e aprimoramento deste trabalho. Agradeço por dedicarem seu tempo e conhecimento para enriquecer minha pesquisa.

A todos e todas os/as professores/professoras do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pelas aulas ministradas.

À minha querida amiga Eulália Fontes Cabral, pelas calorosas contribuições e disposição em dedicar seu tempo e energia nas aventuras literárias.

À minha querida amiga Rafaela Elaine, cuja presença e apoio durante todo o trajeto desta dissertação foram inestimáveis. Sua amizade e companheirismo tornaram meus caminhos mais gratificantes e significativos.

A Sandra Gameleira pelo incentivo, apoio e alegria.

A Silvana Elizabete, pela sua energia e entusiasmo.

Ao amigo querido psicólogo Romilson Belo, pela sua generosidade em compartilhar conhecimento e pelas palavras de estímulo e sabedoria. Você é uma fonte de inspiração.

À minha querida psicóloga e psicanalista Meriele Melo pelos *insights* perspicazes e pelas discussões profundas sobre os aspectos mais sutis da psique humana.

Às minhas queridas amigas bibliotecárias Angela Dieb, Sônia Nogueira e Sônia Tavares de Freitas, pela generosidade em compartilhar fontes e itens de informação. Aprendi muito com vocês.

RESUMO

A afinidade entre o texto literário e as imagens, postos em diálogo, durante a leitura da narrativa *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, serve de eixo para a presença do insólito. As possibilidades desse efeito também recaem sobre os autorretratos fragmentados de Frida Kahlo que, por meio do espelho, abordam na pintura seus vários “eus”, suas dores física e emocional. Imerso nesses contextos, esta dissertação tem como objetivo fazer um estudo comparado entre o romance *La invención de Morel*, publicado em 1940, e dois autorretratos de Frida Kahlo, *As duas Fridas* e *O sonho* (A cama), pintados em 1939 e 1940, respectivamente. Nessa comparação, pretende-se verificar que efeitos o insólito e o duplo desencadeiam na dualidade da vida e na imortalidade. Pesquisa de teor qualitativo e bibliográfico tem como base teórico-metodológica os textos de Michel Foucault (1992, 2001), Tzvetan Todorov (2017), Remo Ceserani (2006), David Roas (2014), entre outros, assim como as biografias escritas por Hayden Herrera (2011) e Andrea Kettenmann (2001). Neste estudo foi possível realizar uma análise inovadora do insólito e do duplo nas obras da artista mexicana e do escritor portenho, investigando como esses elementos impactam a temática da morte e da imortalidade. Através da intersecção entre palavras e imagens nos autorretratos, diários e simulacros, buscando desvendar como a arte transcende os limites da realidade, confrontando o real com o imaginário.

Palavras-chave: Frida Kahlo; autorretratos; *La invención de Morel*; Adolfo Bioy Casares; narrativa fantástica.

ABSTRACT

The affinity between the literary text and images, placed in dialogue, during the reading of the narrative *La invención de Morel*, by Adolfo Bioy Casares, serves as an axis for the presence of the unusual. The possibilities of this effect also fall on Frida Kahlo's fragmented self-portraits, which, through the mirror, approach her various "selves", her physical and emotional pains, in painting. Immersed in these contexts, this dissertation aims to make a comparative study between the novel *La invención de Morel*, published in 1940, and two self-portraits by Frida Kahlo, *Las dos Fridas* and *El sueño (La cama)*, painted in 1939 and 1940, respectively. In this comparison, it is intended to verify what effects the unusual and the double trigger in the duality of life and immortality. Qualitative and bibliographic research is based on the theoretical-methodological texts of Michel Foucault (1992, 2001), Tzvetan Todorov (2017), Remo Ceserani (2006), David Roas (2014), among others, as well as biographies written by Hayden Herrera (2011) and Andrea Kettenmann (2001). In this study, it was possible to carry out an innovative analysis of the unusual and the double in the works of the Mexican artist and the porteño writer, investigating how these elements impact the theme of death and immortality. Through the intersection between words and images in self-portraits, diaries and simulacra, seeking to unravel how art transcends the limits of reality, confronting the real with the imaginary.

Keywords: Frida Kahlo; self-portraits; *La invención de Morel*; Adolfo Bioy Casares; fantastic narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: As duas Fridas	12
Figura 2: Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor.....	13
Figura 3: Coleção Gênios da Pintura	14
Figura 4: Diego e eu	15
Figura 5: Acidente	22
Figura 6: Autorretrato com vestido de veludo	23
Figura 7: A coluna partida	24
Figura 8: Hospital Henry Ford.....	25
Figura 9: Umas facadinhas de nada	26
Figura 10: Memória	27
Figura 11: O que a água me deu	28
Figura 12: A moldura.....	29
Figura 13: <i>La creación</i>	32
Figura 14: O ônibus	33
Figura 15: Moisés, de Michelangelo	48
Figura 16: Diagrama todoroviano de divisão dos subgêneros do fantástico	57
Figura 17: Narciso	93
Figura 18: Metamorfose de Narciso	94
Figura 19: medalhão com foto de Diego quando criança (detalhe).....	103
Figura 20: coração da Frida europeia (detalhe)	104
Figura 21: O sonho ou A cama	106
Figura 22: Frida Kahlo na cama dela com um filhote de cabra nos braços.....	108
Figura 23: O sonho ou A cama (detalhe).....	109
Figura 24: O sonho ou A cama	111

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	BIOGRAFIAS: FRAGMENTAÇÃO & REDES DE IMAGENS	20
2.1	Frida Kahlo: a dor e a paixão transformadas em linhas e cores	20
2.2	Frida Kahlo: arte e mexicanidade	30
2.3	Adolfo Bioy Casares: uma ilha de atmosferas fantásticas	36
2.4	Contexto sociopolítico na Argentina em épocas de <i>La invención de Morel</i>	39
3	A PLURALIDADE DO FANTÁSTICO	44
3.1	Freud: a arte e a literatura como base para reflexões psicanalíticas	44
3.2	Todorov: o gênero fantástico na literatura.....	53
3.3	Remo Ceserani e a modalidade fantástica	61
3.4	David Roas e o fantástico dos séculos XX e XXI.....	69
4	O DUPLO E O <i>DOPPELGÄNGER</i>: USOS E CONCEITOS	76
4.1	O duplo: da Antiguidade clássica ao desdobrar-se no percurso literário.....	76
4.2	O duplo na literatura	81
4.3	O duplo e as artes visuais	91
4.4	Narciso e a superfície espelhada	91
5.	<i>BIOY CASARES & FRIDA KAHLO</i>: DUPLO E CRIATIVIDADE	96
5.1	O ambiente insular e a máquina de Morel	96
5.2	As duas Fridas: uma só mulher, dois corações dilacerados	101
5.3	O sonho ou A cama: vida ou morte	105
5.4	Bioy Casares & Frida Kahlo: figurações da morte e da imortalidade ..	111
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
	REFERÊNCIAS	127

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação, na área de Literatura Comparada, nasceu de duas paixões. Primeiramente, como artista plástico hiper-realista e autodidata, trabalho várias técnicas e seus respectivos materiais, como tinta a óleo, aquarela, acrílica, pasteis secos, grafite, entre outros. Meus modelos são, geralmente, a figura humana, retratando-a de maneira fiel e precisa como a de uma fotografia digital. Em segundo lugar, paralelo à minha produção artística, sempre tive um interesse especial pela literatura, pela personalidade dos personagens, cujas características me permitiram aprofundar a respeito da natureza humana, na forma de pensar e agir.

Durante o curso de Letras/Espanhol, na UFRN, fui apresentado à literatura fantástica com a leitura dos contos *La noche boca arriba* (1955) e *Casa tomada* (1951), de Julio Cortázar. Então, fui tocado com a “hesitação” e decidi ampliar o repertório com a obra *La invención de Morel*, publicada em 1940, escrita pelo escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), *corpus* deste trabalho.

O termo “natural” se refere ao que foi criado, nascido, que tem uma natureza própria. Enquanto que o termo “sobrenatural” está acima da natureza, que não é explicável por leis naturais, portanto, remete-se a tudo que é considerado incomum ou extraordinário. A forma de contar histórias assustadoras e desconfortantes tem prestígio na narrativa fantástica, que estabelece uma reavaliação dos propósitos da realidade, por meio de reações de incômodo, dúvida, estranhamento, riso e surpresa. Dessa forma, o fantástico faz aflorar a hesitação e a ambiguidade à frente do que era tido como natural.

Jorge Luis Borges (1899-1986), famoso e prolífico escritor argentino, trouxe uma importante contribuição para a narrativa fantástica. Sua obra revela conceitos importantes para se pensar a literatura do século XX. Suas metáforas do espelho, da angústia, do tempo e da memória e a ideia de labirinto produzem uma troca incessante de ficção e realidade. Borges projetou o gênero fantástico por meio de seus contos e ensaios, mostrando a irrealidade na realidade até uma se confundir com a outra.

Com propriedade, Borges (2006), no prólogo de *La invención de Morel*, afirma que “nestas páginas, Adolfo Bioy Casares resolve com felicidade um problema talvez mais difícil. Desfralda uma odisseia de prodígios que não parecem admitir outra chave exceto a alucinação ou o símbolo, e plenamente os decifra mediante um único postulado fantástico” (Borges, 2006,

p. 10). Essa análise de Borges (2006) se confirmará futuramente na voz de muitos críticos literários.

O romance *La invención de Morel* é a grande obra-prima da carreira do escritor portenho. Na forma de um diário autobiográfico e escrito em primeira pessoa, o romance narra a enigmática história de um sujeito condenado à prisão perpétua. Sinalizado pelos sentidos do fantástico, o narrador é também o protagonista da narrativa. Brait (1990) classifica o narrador em primeira pessoa como o personagem que é a câmera, que além de vivenciar os fenômenos, ele conta o que acontece na história. Brait (1990, p. 60) salienta que

a condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem.

É importante observar que nem tudo que é afirmado pelo narrador corresponde à verdade, a visão que ele tem dos fatos é subjetiva. No romance *La invención de Morel*, um contraponto à narrativa do Fugitivo, autor do diário, reside nas notas de rodapé de um editor cético, cujos comentários perspicazes tecem dúvidas sobre a veracidade de alguns pontos do diário, gerando incerteza sobre a confiabilidade do relato. As intervenções do editor servem como um lembrete constante de que a verdade pode ser subjetiva e que a história do Fugitivo deve ser interpretada com ponderações.

Em *La invención de Morel*, no desenrolar da trama, sabemos que o narrador, conhecido apenas pela alcunha de *Fugitivo*, decidiu fugir para uma ilha, que até então é deserta, na ânsia por liberdade. A ilha era abandonada e condenada por uma misteriosa peste que mata as pessoas de fora para dentro, caem o cabelo e as unhas, morrem a pele e a córnea e o corpo padece por uma a duas semanas. Porém, o que afetou a ilha foi a invenção de uma máquina, criada por um personagem chamado Morel, com a finalidade de realizar o maior desejo do seu criador: a imortalidade. Familiarizado na ilha com três construções “modernas, angulares, lisas, de piedra sin pulir” (Bioy Casares, 2013, p. 24)¹, o fugitivo supôs que estava só. Mas foi surpreendido com a presença de um grupo de pessoas e manteve-se à distância. Ao se apaixonar por uma mulher, Faustine, e na intenção de conquistá-la, descobriu que era invisível aos visitantes. O

¹ “Modernas, angulosas, lisas de pedra sem polimento” (Bioy Casares, 2006, p. 19). Usaremos como apoio ao texto original a obra *A invenção de Morel*, com a tradução de Samuel Titan Jr., editada pela Cosac Naify, São Paulo, 2006.

Fugitivo constatou e provou, então, que seu contato com aquele grupo de pessoas era a partir de tempos e espaços diferentes. Em uma ocasião, escondeu-se e soube que o grupo de visitantes tinha sido filmado por Morel, sem pedir-lhes autorização, e podia ser reproduzido eternamente, e que misteriosas mortes ocorriam provavelmente associadas àquela máquina, cujo propósito era a perpetuação: “Entonces les he dado una eternidad agradable”² (Bioy Casares, 2013, p. 99).

Como um acordo, o leitor torna-se cúmplice do narrador, deixando-se ser influenciado pelos elementos da narrativa fantástica que farão com que a interpretação desse leitor seja modificada, passando do mundo supostamente normal e ordenado para o irreal apresentado.

A hesitação, as imagens, a morte e a imortalidade, o insólito, que estão presentes na narrativa *La invención de Morel* foram, então, revisitados a partir do acervo de autorretratos de Frida Kahlo. A exposição de si por meio do reflexo no espelho evidencia suas feridas abertas, a dor e a paixão.

O meu primeiro contato com as pinturas de Frida Kahlo foi com o livro sobre arte de Wendy Beckett (1930-2018), *Sister Wendy's 1000 Masterpieces* (1999, p. K 230). Fazem parte do encarte as obras *As duas Fridas* (*The two Fridas*), pintada em 1939, e *Self-portrait with thorn necklace and hummingbird* (1940). São dois autorretratos pintados que, ao analisá-los, podemos compreender o posicionamento da artista diante de sua própria imagem.

Na obra *As duas Fridas* (Figura 1), Sister Wendy (1999, p. K230) afirma que “Kahlo está revelando o que está naturalmente oculto. O coração pode muito bem ser um aglomerado nada atraente de músculos, mas seus segredos se escondem dentro do peito”³. A Frida europeia corta sua artéria e o vermelho sanguíneo, ou magenta, segundo a paleta da artista, faz brotar flores por meio do gotejamento estancado, estabelecendo a efêmera duração da vida.

² “De modo que lhes dei uma eternidade agradável” (Bioy Casares, 2006, p. 79).

³ “Kahlo is revealing what is naturally hidden. The heart may well be an unattractive cluster of muscles, but its secrets lurk within the breast” (Sister Wendy, 1999, p. K230)

Figura 1: As duas Fridas

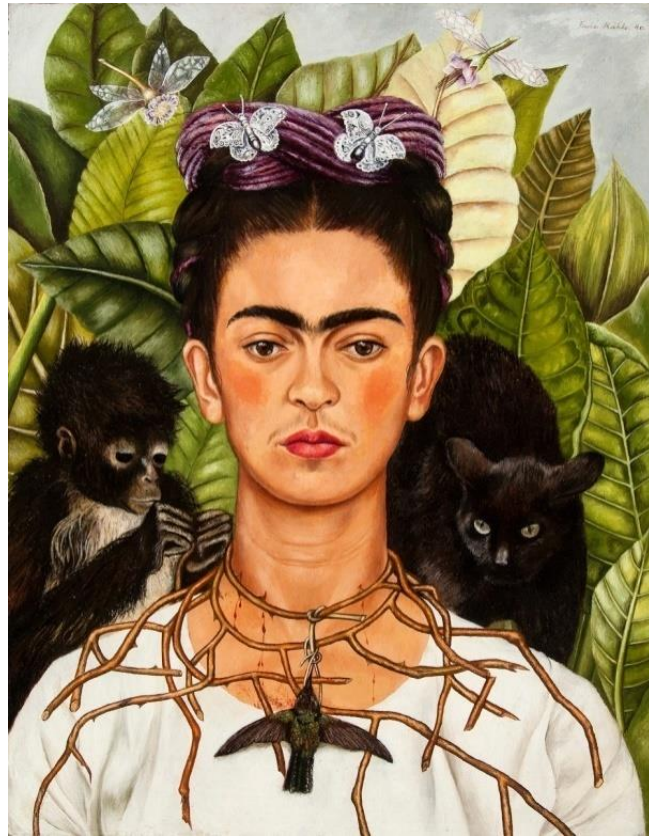


Fonte: *As duas Fridas*, 1939. Óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm
Cidade do México, Museo de Arte Moderno

Assim como na tela *As duas Fridas* (1939), há na obra *Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor* (*Self-portrait with thorn necklace and hummingbird*), pintada em 1940, (Figura 2), a presença de sangue. O que chama a atenção nessa obra é o colar de espinhos que a faz sangrar. O colar tem um duplo sentido, como sugere Sister Wendy (1999, p. K 230): “Kahlo arranhou um colar de espinhos que lembra o interesse sul-americano pela Coroa de Espinhos de Jesus, enquanto o beija-flor remete à crença asteca de que os espíritos dos guerreiros mortos retornam dessa forma”⁴. No México, o beija-flor pode ser considerado um símbolo para dar sorte no amor, porém, como o pingente no formato de beija-flor no pescoço de Frida Kahlo, com aspecto de morto ele representa a perda. Em ambos os quadros, há referências ao seu relacionamento com Diego Rivera.

⁴ “Kahlo has arranged a necklace of thorns that recall the South American interest in Jesus’s Crown of Thorns, while the hummingbird refers to the Aztec belief that spirits of dead warriors return in this form” (Sister Wendy, 1999, p. K230).

Figura 2: Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor



Fonte: *Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor*, 1940. Óleo sobre tela, 62,2 x 47,6 cm
Austin, Harry Ramson Center, Universidade do Texas

Segui-me curioso pela vida e pela produção artística dessa magnífica pintora. Ao conhecê-la um pouco mais, senti-me fortemente sensibilizado pela dor contida, pela crueza e pela expressividade numa produção vasta em um período de vida relativamente curto. Em outubro de 2015, percorrendo uma exposição sobre Frida Kahlo, percebi que o impacto daquele primeiro momento começava a fazer sentido em minha mente.

Nos anos 1970 aos 1990, era recorrente a circulação nas bancas de revistas as coleções de fascículos semanais de grandes artistas plásticos, editadas no mercado editorial brasileiro como a Editora Abril, entre outras. Nenhuma dessas coleções traz a vida e obra de Frida Kahlo, ou seja, sua obra estava sempre ausente entre os cânones da história da arte. A publicação número 20 da coleção *Gênios da Pintura* (1967) (Figura 3) traz a biografia de Diego Rivera, porém não faz menção à sua esposa, a artista plástica Frida Kahlo.

Figura 3: Coleção Gênios da Pintura



Fonte: *Coleção Gênios da Pintura*. Diego Rivera, número 20. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1967/8.

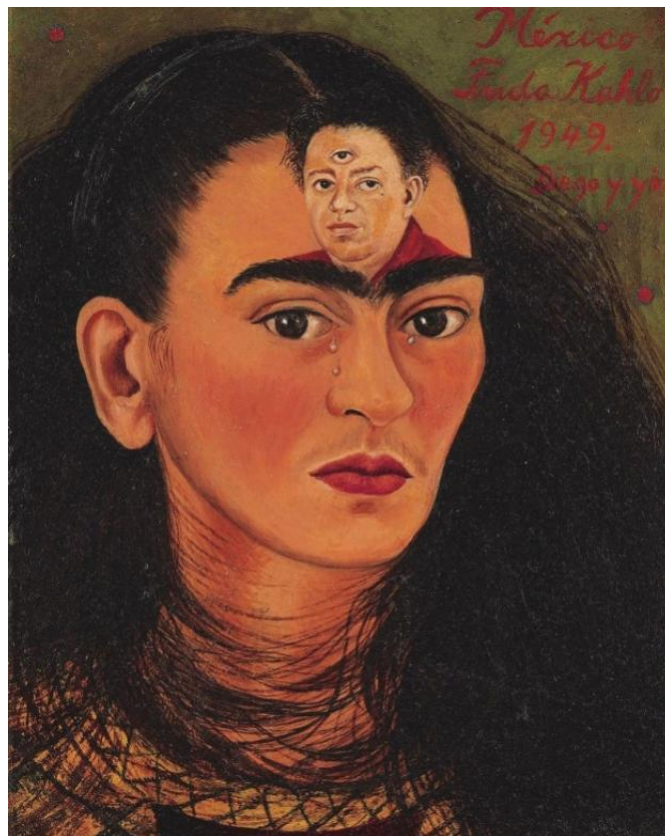
A propósito, o México demorou a reconhecer a sua produção artística. Um ano antes de sua morte, em 1953, ocorreu a primeira exposição da artista em seu país natal. Durante uma temporada de três anos nos Estados Unidos, 1930 a 1933, ela expôs sua obra em cidades como Detroit e Nova York, iniciando sua projeção como uma artista internacional. Ela expôs na capital francesa a convite do escritor e teórico do surrealismo André Breton, em 1939. Frida Kahlo é considerada a primeira artista mexicana a expor no Museu do Louvre.

Fundado em fevereiro de 1987, o Museu Nacional das Mulheres nas Artes (em inglês: *National Museum of Women in the Arts*), na capital norte-americana, Washington DC, é uma instituição que reúne obras produzidas por mulheres. Na instituição, encontramos cartas manuscritas de Frida Kahlo e de sua mãe, além de cartões postais, fotos e desenhos relacionados à sua vida e obra.

Desde os anos 2000 que vários países homenageiam Frida Kahlo, com exposições, eventos e espetáculos teatrais, inclusive o Brasil. Em 2002, o filme *Frida*, com roteiro baseado no livro de Hayden Herrera, dirigido por Julie Taymor, cineasta americana, foi contemplado com o Oscar de Melhor Trilha Sonora, com a música *Burn It Blue*, de Elliot Goldenthal, interpretada pelo brasileiro Caetano Veloso com a mexicana Lila Down. Sendo assim, sua imagem vem transcendendo cada vez mais e diversos itens singularizados com sua imagem

passaram a ser comercializados em diversos países. Em 2007, a Cidade do México exibiu uma exposição, a maior já realizada, com 350 obras, várias cartas pessoais e fotos. Em 2021, em um leilão da Sotheby's, em Nova York, um autorretrato de Frida Kahlo, *Diego e Eu* (Figura 04), pintado em 1949, estabeleceu um novo recorde para uma obra da pintora e também para um artista latino-americano, vendida por um lance já dado em um leilão de arte: US\$ 34,9 milhões. O colecionador argentino Eduardo Costantini, fundador do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), adquiriu a obra e faz parte do seu acervo particular.

Figura 4: Diego e eu



Fonte: Diego e eu, 1949. Óleo sobre tela, 29 x 22 cm
Coleção particular

Sobre a criação de sua arte, em 1944, Frida Kahlo relatou em entrevista, para um crítico de arte, que três preocupações a impulsionavam a pintar: “sua nítida lembrança do próprio sangue vertido no acidente sofrido na infância; seus pensamentos sobre o parto-nascimento, a morte e ‘os fios condutores’ da vida; e seu desejo de ser mãe” (Herrera, 2011, p. 386). Assim, assimilamos que o que a encorajava era uma investida em expor sua condição trágica, uma vida marcada pela paixão e sofrimento, que ao mesmo tempo manifestava utopia e criação. Nesse

mesmo sentido, em *La invención de Morel*, em um ambiente insular, as utopias do Fugitivo e do criador da máquina, ao concretizarem-se por meio de imagens, adquiriam um aspecto trágico, sem a possibilidade de fluidificar o tempo e o espaço.

Decidimos, portanto, nortear a presente dissertação pelo enlace entre palavras e imagens, tendo como objetivo geral verificar que efeitos o insólito e a heterotopia afetam os autorretratos e o simulacro exposto no romance argentino, em relação à morte e imortalidade. Assim, pretende-se investigar a partir do objetivo geral, como Frida Kahlo nos apresenta sua pintura autobiográfica, como aborda seus traumas físicos, corporais. Trata-se de uma abordagem presente tanto nos autorretratos da artista mexicana quanto no romance.

A escolha do romance *La invención de Morel* e dos autorretratos complementados pelo Diário Íntimo de Frida Kahlo, como *corpus* desta dissertação, justifica-se pela contemplação das imagens, enquanto leitor e/ou espectador. A narrativa apresenta uma seleção de componentes do gênero fantástico, onde estão condensados a hesitação, as ações e os conflitos vivenciados pelos personagens; enquanto que nos autorretratos, realizados por meio de um espelho, a subjetividade do espectador e/ou criador se apresenta como veículo para recompor a imagem fragmentada.

Para a presente pesquisa e análise, optamos por duas pinturas autobiográficas de Frida Kahlo. Com esse propósito, estabelecemos as seguintes condições para a escolha das obras que se encontram convergentes com o insólito e o espaço heterotópico da obra *La invención de Morel*:

1. espaço heterotópico: corpo e espaço incompatíveis em um mesmo ambiente;
2. ilusão da imagem que coloca seu observador em um lugar onde ele não se encontra;
3. a dualidade, o duplo e o estranho;
4. memória em forma de imagens dentro da memória.

As duas obras abaixo foram selecionadas de acordo com as condições acima:

- a) *As duas Fridas*, (1939). Neste autorretrato, Frida Kahlo nos presenteia com uma profunda exploração do duplo. As duas Fridas, vestidas de maneira distinta, simbolizam a dualidade da artista: a mexicana tradicional e a europeia moderna. A Frida à esquerda, com o coração dilacerado, representa a dor e a fragilidade. Enquanto que a Frida à direita, com o coração intacto, representa a força e a resiliência. Unidas por um vaso sanguíneo, as duas Fridas compartilham a mesma dor e a mesma força interior. Pela simetria, é um duplo que representa a imagem espelhada refletindo a complexa identidade da artista, marcada por sofrimento e superação.

b) *O sonho (A cama)*, 1940. Nesta pintura, a artista mexicana exterioriza o encontro com a morte. Frida Kahlo e o esqueleto estão deitados na mesma posição, ambos com duas almofadas sob a cabeça; enquanto ela dorme, ele está acordado. As plantas verdes sobre Frida Kahlo simbolizam a vida e renascimento enquanto os explosivos, a morte. No espaço heterotópico, a cama flutua no céu.

À vista disso, os autorretratos acima são surpreendidos por registros insólitos que se mesclam com a realidade, causando surpresa e inquietação.

A narrativa fantástica de Bioy Casares, o diário da artista mexicana e os dois autorretratos especificados anteriormente serão confrontados com os estudos de Sigmund Freud (*O estranho*), Tzvetan Todorov (*Introdução à literatura fantástica*); David Roas (*A ameaça do fantástico*) e Remo Ceserani (*O fantástico*) e Otto Rank (*El doble*). De Todorov, acondicionaremos para este estudo a sua reflexão acerca do fantástico no século XIX quase integralmente. Os escritos de Eco (1994), Calvino (2004) e Rodrigues (1988), entre outros, embora omissos no sumário, também contribuirão com suas reflexões abordadas no desenvolvimento deste trabalho nos trechos em que se mostrarão pertinentes.

Esta dissertação se estrutura em cinco partes principais: essa parte introdutória, quatro capítulos, considerações finais e referências. Os quatro capítulos desenvolvem o estudo do *corpus*, dividindo-se em dados biográficos de Frida Kahlo e de Adolfo Bioy Casares, os aportes teóricos e as análises. As considerações finais sintetizam os resultados e contribuições da pesquisa e as referências listam as fontes utilizadas. A seguir, apresentaremos os capítulos e tópicos que os estruturam.

No capítulo *Biografias: fragmentação & redes de imagens* procedemos a uma apresentação de uma breve biografia de cada um dos autores trabalhados, Frida Kahlo e Adolfo Bioy Casares.

A primeira seção intitulada *Frida Kahlo: a dor e a paixão transformadas em linhas e cores* mergulhará na singularidade de Frida Kahlo, tanto em sua vida quanto em sua obra, acentuando a impossibilidade de dissociar a mulher da artista. A relação entre sua enfermidade e a sua arte é um tema central, evidenciando a forma como ela transformava o sofrimento em expressão criativa. A seção *Frida Kahlo: arte e mexicanidade* será destinada à relação da artista mexicana com a Revolução Mexicana. Percebemos como sua vida e obra foram influenciadas por eventos históricos e sociais do México: a importância da data de 1910 para Frida Kahlo, a filiação de Frida ao Partido Comunista Mexicano e seu engajamento na luta social e a obra *O ônibus* como crítica social e representação do trauma do acidente.

Na seção seguinte, *Adolfo Bioy Casares: uma ilha de atmosferas fantásticas*, destacaremos a presença do escritor portenho no círculo literário de Buenos Aires, onde conheceu Jorge Luis Borges, em 1932, iniciando uma amizade de 54 anos e uma parceria literária que resultou em diversas obras. Em 1940, casou-se com Silvina Ocampo e publicou sua obra mais famosa, *La invención de Morel*, aclamada por Borges e premiada com o Prêmio Miguel de Cervantes em 1992. A última seção do capítulo, *Contexto sociopolítico na Argentina em épocas de La invención de Morel*, mostrará o contexto social e político caótico na Argentina, durante a década de 1930. Esse período foi marcado pelo avanço da tecnologia e evidenciamos como o romance antecipou questionamentos sobre a representação da realidade e a compreensão da verdade que se tornaram mais relevantes com o desenvolvimento tecnológico.

No terceiro capítulo, *A pluralidade do fantástico*, realizaremos uma breve discussão sobre as teorias do fantástico. Este capítulo está composto por quatro seções. Na primeira, *Freud: a arte e a literatura como base para reflexões psicanalíticas*, mostraremos a relação estreita de Freud com a arte. O psicanalista definiu o “estranho” como algo que era familiar, mas que se tornou perturbador e inquietante. Na seção seguinte, *Todorov: o gênero fantástico na literatura*, apresentaremos a influência da obra *Introdução à literatura fantástica* no desenvolvimento de estudos críticos sobre o fantástico, consolidando-a como um campo de pesquisa acadêmica e a definição do fantástico como um gênero literário que se caracteriza pela hesitação do leitor entre uma explicação natural e sobrenatural para os eventos narrados. Na terceira seção, *Remo Ceserani e a modalidade fantástica*, com a obra de Ceserani *O fantástico*, propomos uma nova definição do fantástico, diferenciando-o do maravilhoso e do estranho; para o autor, o fantástico reside na explicação racional dentro do universo ficcional da obra. E por fim, a seção *David Roas e o fantástico dos séculos XX e XXI*, será dedicada à reflexão de Roas com a obra *A ameaça do Fantástico*. Para Roas, o sobrenatural no fantástico caracteriza-se como uma constante ameaça à realidade, pois ao invadir o espaço narrativo similar ao do leitor, o sobrenatural compromete a estabilidade da realidade conhecida, gerando questionamentos sobre o mundo em que o leitor habita.

O quarto capítulo, *O duplo e o Doppelgänger: usos e conceitos*, assumirá um papel crucial na análise do *corpus* desta dissertação. A primeira seção das quatro, *O duplo: da Antiguidade clássica ao desdobrar-se no percurso literário*, nos conduzirá à antiguidade clássica, presente tanto no mito do homem que provoca a divindade e tem a bipartição imposta como castigo quanto na tragédia grega *Édipo Rei* destacando a complexa relação entre o livre-arbítrio humano e o destino predeterminado. *O duplo na literatura*, segunda seção, mostrará

como o tema do duplo permeia a literatura desde seus primórdios, transcendendo fronteiras culturais e temporais. Através da figura do sócia ou da cópia, autores exploram a complexa dualidade da psique humana, mergulhando em temas como a identidade, a sombra, o destino e a loucura. A terceira seção, *O duplo nas artes visuais*, introduzirá o tema para a seção seguinte: *Narciso e a superfície espelhada*. Nesta quarta e última seção, refletiremos como o mito de Narciso tem sido fonte de inspiração de vários artistas como Caravaggio e Salvador Dali, permitindo-nos acessar um universo de simbolismo e ambiguidade, onde as fronteiras entre o real e o imaginário se dissolvem, convidando o espectador a refletir sobre a própria relação com a imagem e a identidade.

O quinto capítulo *Bioy Casares & Frida Kahlo: duplo, criatividade e percepção* atinge quatro seções. Na primeira, *O ambiente insular e a máquina de Morel*, a ilha deserta servirá como palco para a solidão do protagonista e para a revelação da máquina que esta, por sua vez, assume um papel central na narrativa, funcionando como símbolo da memória e da busca pela imortalidade. Nas segunda e terceira seções, *O sonho ou A cama* e *As duas Fridas*, respectivamente, analisaremos as obras sobre a noção do insólito e do duplo. Frida Kahlo, através da duplicação da imagem, representou diferentes aspectos da sua psique, revelando seus medos, a paixão e a dor. Na última seção, denominada *Frida Kahlo & Bioy Casares: figurações da morte e da imortalidade*, realizaremos a comparação das obras de Frida Kahlo e o romance *La invención de Morel*. Embora distintos em forma e gênero, as obras apresentam pontos de convergência, explorando a relação entre a realidade e a imaginação.

Por fim, nas considerações finais, traçaremos um panorama do percurso percorrido nesta dissertação, revisitando os resultados obtidos nos capítulos anteriores. Buscaremos, assim, tecer uma discussão sobre a presença do insólito e do duplo nas obras elencadas de Frida Kahlo e Bioy Casares, examinando os efeitos de sentido que tais elementos provocam em suas produções. Através da análise comparativa, pretendemos demonstrar como o insólito e o duplo se manifestam de diferentes formas nas obras dos autores, revelando suas concepções de mundo.

2 BIOGRAFIAS: FRAGMENTAÇÃO & REDES DE IMAGENS

Neste capítulo, pretendemos apresentar ao leitor a artista plástica mexicana Frida Kahlo, com seus transparentes autorretratos, e o escritor argentino Adolfo Bioy Casares, com suas imagens incessantes em um ambiente insular. Não se trata de uma nova biografia, mas uma rápida retrospectiva da vida e da obra de ambos.

Frida Kahlo escreveu em seu diário: “estou escrevendo com meus olhos”. É na paleta de cores e nos diversos suportes que encontramos fragmentos de sua vida em seus autorretratos. Frida Kahlo eternizou-se como pintora, reconhecida em sua terra natal e também no exterior, e, sentindo-se cada vez mais debilitada, começa a escrever *O Diário Íntimo de Frida Kahlo* em seu quarto, uma metáfora de ilha. É possível refletir em sua obra questões transversais como deficiência física, morte e sonhos políticos.

Considerado como um dos maiores escritores argentinos, encontramos um Bioy Casares escritor e também um Bioy Casares intelectual. Seu nome está associado ao fantástico e, como afirmou Jorge Luis Borges no prólogo de *La invención de Morel*, que sua narrativa “traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo” (Borges, 2013, p. 14). Bioy Casares nos mostra um grande escritor que muito bem sabe tecer com carinho e desenvoltura os delicados fios de uma trama, respeitando o leitor e harmonizando com precisão seus enredos.

Evidenciamos que ambos se consagraram como grandes personalidades artísticas latino-americanas do século XX. A presente narrativa de Bioy Casares é narrada em primeira pessoa, escrita na forma de diário, e Frida Kahlo é a protagonista de seus retratos, e também autora de um diário íntimo. Enquanto que a máquina de Morel é capaz de gravar em disco os movimentos, cheiros, formas e sons, a paleta de Frida Kahlo dá um colorido às suas dores e paixões. Ambos perpetuaram o seu tempo e, embora cada um em seu contexto, construíram dimensões ficcionais que se confrontam com a própria realidade.

2.1 Frida Kahlo: a dor e a paixão transformadas em linhas e cores

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón⁵, nasceu no México em Coyoacán, em 06 de julho de 1907. Seu pai, Karl Wilhelm Kahlo, imigrante alemão, troca seu nome por Guillermo,

⁵ Doravante, quando fizermos menção à pintora, utilizaremos Frida Kahlo, como realmente ela é conhecida.

e sua mãe, Matilde Calderón y González, nascida em Oaxaca, era filha de mãe de ascendência espanhola e pai de ascendência indígena. Frida Kahlo nasceu e cresceu em uma bela residência conhecida como “Casa Azul”, esquina da rua de Londres com a rua Allende, fechada ao redor de um pátio.

Sua vida foi marcada pela dor física. Terceira filha de quatro irmãs, aos seis anos teve poliomielite e ficou com uma perna atrofiada: “Tive que enfrentar vários meses de cama, [...] um pé ligeiramente atrofiado, uma perna mais magra e mais curta do que a outra, botas ortopédicas” (Jamis, 2015, p. 49). A consequência foi o apelido de “Frida, perna de pau” pelos seus colegas. A doença aproximou Guillermo e Frida Kahlo. Ao lado de seu pai, ela foi influenciada a retratar o mundo ao seu redor. Como seu pai era fotógrafo, ela aprendeu a usar a máquina fotográfica, ampliar, e trabalhar com os negativos, retocando-os e colorindo-os. Tratava-se de um trabalho detalhista, de observação e precisão que influenciou na sua pintura.

Entre os anos 1876 e 1911, o México foi governado por Porfírio Díaz, que havia implantado a ditadura no país, permanecendo mais de trinta anos no poder, insensível aos problemas enfrentados pelos mexicanos mais pobres. A manifestação dos camponeses que solicitavam a valorização da cultura indígena e a reivindicação da reforma agrária deu início à Revolução Mexicana.

Com a queda do ditador Díaz, durante as duas décadas seguintes, 1920 e 1930, o México passou a ser o coração da arte no continente americano. A Escola Nacional Preparatória se torna um centro de exaltação política e cultural nutrido pelos ideais nacionalistas revolucionários. A arte mexicana, influenciada pela revolução, teve como principais representantes os pintores muralistas, considerados na época como os “romancistas da Revolução”, que levaram à população mexicana, a maioria analfabeta, a sua história de opressão e miséria, através das pinturas nos grandes murais.

Em 1922, diariamente, a então adolescente Frida Kahlo se deslocava de seu bairro para o centro da Cidade do México, onde foi matriculada na Escola Nacional Preparatória, uma das trinta e cinco mulheres aprovadas no meio de dois mil alunos. Nesse período, Frida Kahlo escolheu um curso de cinco anos com a finalidade de se preparar para a carreira de medicina. Apesar de ser amiga de vários grupos da Preparatória, ela se identificava com o grupo dos Cachuchas⁶, cujo nome deriva dos bonés que eles utilizavam; famosos pela inteligência, “eles

⁶ “Eles eram nove, entre os quais duas moças. Alejandro Gómez Arias, José Gómez Robleda, Manuel González Ramírez, Carmen Jaime, Frida Kahlo, Agustín Lira, Miguel N. Lira, Jesús Ríos y Valles e Alfonso Villa” (Jamis, 2015, p. 76).

se ilustravam, lendo de tudo, sem distinção: filosofia, literatura e poesias estrangeiras ou hispano-americanas, jornais, manifestos contemporâneos” (Jamis, 2015, p. 77). As discussões políticas e artísticas, na época, influenciaram no ofício de pintora.

No pequeno esboço a lápis *Acidente* (Figura 5), de 17 de setembro de 1926, Frida Kahlo registra o trágico acontecimento, exatamente um ano antes, que mudou o norte de sua vida. Ela e seu namorado Alejandro Gómez Arias foram vítimas de um acidente de ônibus, ao regressarem da escola para casa. Único registro visual realizado pela artista referente ao acidente.

Figura 5: Acidente



Fonte: *Acidente*, 1926. Desenho a lápis sobre papel, 20 x 26,5 cm
Coleção particular

Como resultado, ela teve o pé esquerdo deslocado, várias fraturas na perna direita, na coluna vertebral, na clavícula, além de perfuração do abdômen e da vagina, e luxação do ombro direito. Frida relata:

Eu era uma menina inteligente, mas muito pouco prática, apesar de toda a liberdade que tinha conquistado. Talvez por causa disso, não avalei a situação nem o tipo de ferimento que eu tive. A primeira coisa em que eu pensei foi em um balero [brinquedo mexicano] com cores bonitas que eu tinha comprado naquele dia e que eu estava

carregando comigo. Tentei procurar o brinquedo, achando que o que tinha acontecido não teria maiores consequências.

É mentira que a pessoa tem consciência da batida, é mentira que a pessoa chora. Em mim não houve lágrimas. A colisão nos jogou para a frente e um corrimão de ferro me varou do mesmo jeito que uma espada rasga a carne do touro. Um homem me viu tendo uma tremenda hemorragia. Ele me carregou e me deitou em cima de uma mesa de bilhar até que a Cruz Vermelha chegasse (Herrera, 2011, p. 68).

No hospital, depois da operação, ela ficou incapacitada de fazer movimentos e, para se recuperar, permaneceu imóvel em sua cama. O acidente e o repouso foram decisivos para sua carreira, porque a inspiraram a pintar seus sofrimentos, tanto corporal quanto emocional.

Quando ela recebe alta do Hospital da Cruz Vermelha, trinta dias depois, em 17 de outubro, sua mãe providencia uma cama com dossel, espelho e um cavalete adaptado; e o seu pai, uma caixa com tintas e pincéis para pintura. No longo período de convalescença, ela iniciou desenhando e pintando em seus coletes ortopédicos e, por meio do espelho, produziu seus autorretratos, tendo como modelo disponível a sua própria identidade.

Sua primeira pintura importante é seu *Autorretrato com vestido de veludo* (1926) (Figura 6). A obra foi criada como presente para seu namorado Alejandro Gómez Arias, que a tinha deixado. O retrato foi idealizado à maneira dos pintores mexicanos de retratos do século XIX com influências europeias: o pescoço alongado lembra as obras de Amadeo Modigliani e de Il Parmigianino.

Figura 6: Autorretrato com vestido de veludo

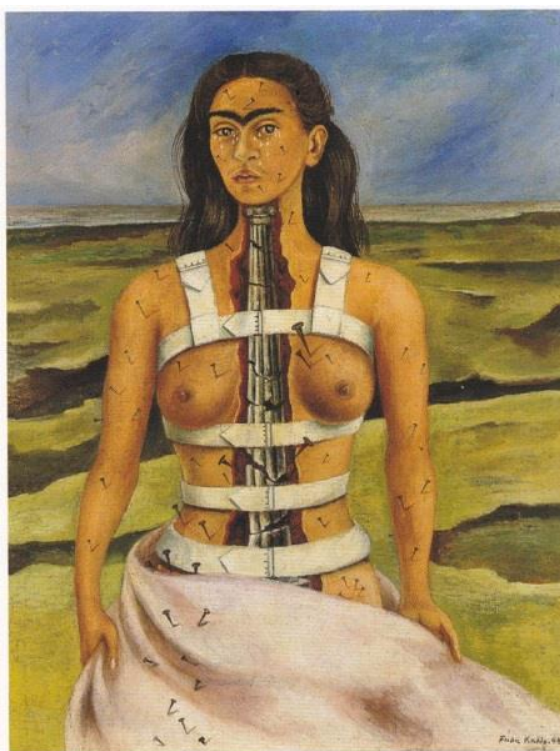


Fonte: *Autorretrato com vestido de veludo*, 1926. Óleo sobre tela, 79,7 x 59,9 cm

Coleção Alejandro Gómez Arias, Cidade do México

A dor e a solidão se tornaram presença marcante na rotina após o acidente. Uma obra que retrata seu sofrimento físico e o seu isolamento é *A coluna partida* (1944) (Figura 7). Na pintura, sua cabeça está apoiada no topo de uma coluna jônica fraturada, partida. Neste autorretrato, seu rosto expressa dor e sofrimento, banhado em lágrimas, com um olhar firme e muito rígido. A paisagem deserta ao fundo está marcada por rachaduras, sem vida, ressalta a forma do espartilho. Dividido em duas partes, seu corpo nu está cravejado de pregos espalhados por todo o corpo, representando seu sofrimento.

Figura 7: A coluna partida



Fonte: *A coluna partida*, 1933. Óleo sobre masonite, 39,8 x 30,7 cm.
Cidade do México, Museo Dolores Olmedo

Frida conheceu Diego Rivera quando ele tinha 41 anos. Artista famoso como muralista, ele pintava o mural do Ministério da Educação Pública, e ela costumava observá-lo enquanto o artista trabalhava no mural. Um dia, com alguns retratos na mão, ela pede para ele descer do terceiro andaime, e, surpreso, o artista trata de obedecer para ver aquelas pinturas, deixando-o impressionado com o que viu. Assim, ela o convence a ir à sua casa em Coyoacán, no domingo

seguinte, e a partir daí ele se tornou um grande incentivador no campo artístico. A convivência entre ambos durou 27 anos.

Casaram-se em 21 de agosto de 1929, em uma cerimônia civil simples no antigo prédio da prefeitura de Coyoacán, como afirma Frida Kahlo:

Pedi a uma criada que me emprestasse saias e uma blusa, e também um rebozo. Pus no pé o aparato, para que ninguém reparasse nele, e nos casamos. Ninguém compareceu a cerimônia, só meu pai, que disse a Diego: “Saiba que a minha filha é uma pessoa doente e vai ser doente a vida inteira; ela é inteligente, mas não é bonita. Pense bem se é isso que você quer, e se você quiser se casar eu dou minha permissão” (Herrera, 2011, p. 128).

No início de 1930, o casal foi morar na “Casa Azul”, onde Frida Kahlo sofreu seu primeiro aborto espontâneo. Residindo em São Francisco, nos Estados Unidos, Frida Kahlo ficou hospitalizada, em 4 de julho de 1932, em decorrência de um segundo aborto. Nesse período, a artista produziu o quadro *Hospital Henry Ford* (*A cama voadora*, de 1932) (Figura 8), reproduzindo uma paisagem árida, com cor de terra expressando solidão e a dor da perda.

Figura 8: Hospital Henry Ford

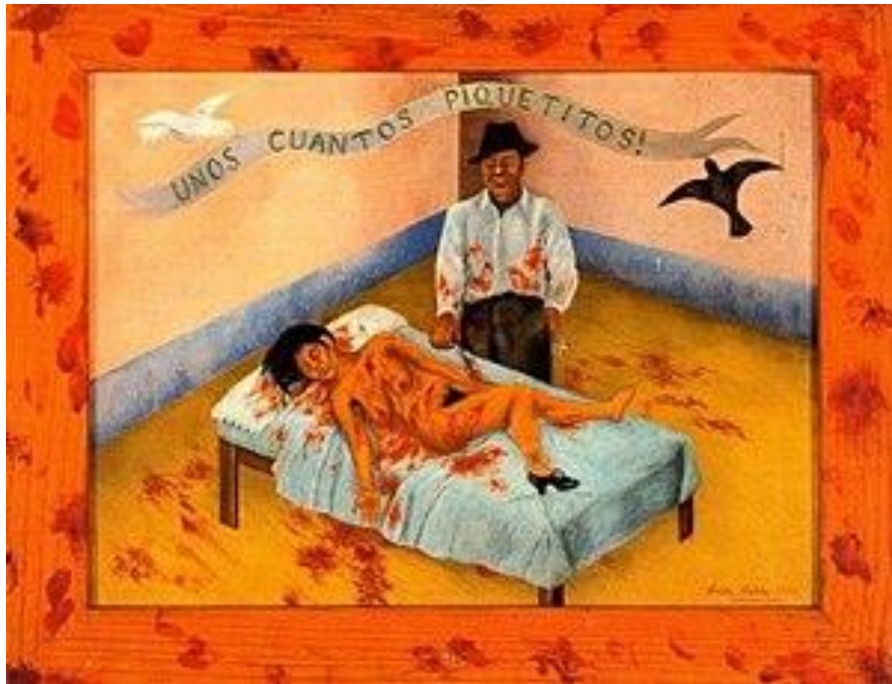


Fonte: *Hospital Henry Ford*, 1932. Óleo sobre tela, 77,5 x 96,5 cm
Cidade do México, Museu Dolores Olmedo

Em meados de 1933, o casal volta ao México, residindo no bairro de San Ángel, em duas casas separadas e conectadas por uma ponte. Em 1934, além de sofrer o terceiro aborto,

após um período de separação, Frida toma conhecimento do relacionamento entre Diego Rivera e a sua irmã mais nova, Cristina Kahlo. Não suportando a traição, ela pintou a obra *Umas facadinhas de nada* (1935) (Figura 9), projetando sua dor.

Figura 9: Umas facadinhas de nada



Fonte: *Umas facadinhas de nada*, 1935. Óleo sobre metal, 48,5 x 38 cm
Cidade do México, Museo Dolores Olmedo

A pintura *Memória* (1937) (Figura 10) é outra pintura que diz respeito à decepção amorosa com o seu marido Diego Rivera. A artista se encontra no centro da tela, vestida com roupa comum e sem braços e com uma vara de madeira atravessando seu corpo, como no acidente. O coração extirpado no chão circulando um rio de sangue é a metáfora da decepção amorosa com seu marido Diego Rivera.

Figura 10: Memória



Fonte: *Memória*, 1937. Óleo sobre tela, 40 x 28,3 cm
Coleção particular

Em 1938, Frida Kahlo estava trabalhando na obra *O que a água me deu* (Figura 11) quando conheceu André Breton (1896-1966), principal expoente do movimento surrealista na literatura e na arte. Impressionado com esse quadro e encantado com Frida Kahlo, Breton afirmou que ela era uma artista surrealista, cujo rótulo foi rejeitado por ela. Frida Kahlo assim declarou: “Acreditavam que eu era surrealista, mas não o era. Nunca pintei meus sonhos. Pintei minha própria realidade”.

Figura 11: O que a água me deu



Fonte: *O que a água me deu*, 1938. Óleo sobre tela, 91 x 70,5 cm
Paris, Coleção Daniel Filipacchi

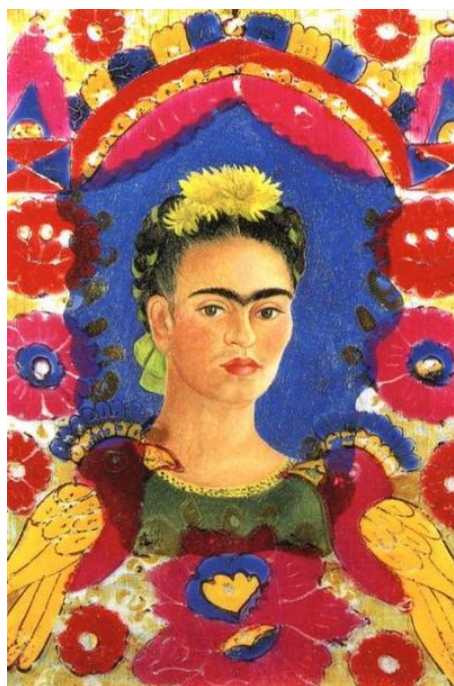
Em vida, Frida Kahlo viu sua obra ganhar reconhecimento internacional. Separada de Diego Rivera, em 1939, a artista expõe em Nova Iorque e em Paris. Na cidade nova-iorquina, ela foi convidada pelo galerista Julien Levy para uma exposição individual, em novembro daquele ano, na sua galeria particular. O vernissage foi um grande sucesso, com a metade das vinte e cinco obras expostas vendida e, inclusive, Frida Kahlo estava exuberante usando um vestido mexicano. Breton redige um artigo para o catálogo da exposição e sugere que, após a exposição de Nova Iorque, Frida Kahlo siga para Paris, com o compromisso de se encarregar pessoalmente de montar uma exposição.

A exposição planejada por Breton foi cancelada, e Frida Kahlo lidou com os problemas de saúde como também com os da exposição. Mesmo assim, permanecendo em Paris, a artista conviveu com Marcel Duchamp, Mary Reynolds, Paul Éluard e Max Ernst. Enfim, a exposição *Mexique* estreou em março, na Galeria Pierre Colle.

Esse evento é destacado por Burrus (2010, p. 70): “em 10 de março de 1939, Frida expõe pela primeira vez 17 pinturas na galeria de Pierre Colle, em Paris. Uma única venda: o Estado francês adquire o adorável pequeno autorretrato”. Esse autorretrato, *A moldura* (1938) (Figura 12), conhecido também por *O quadro*, foi o primeiro quadro de um artista mexicano do século XX a ser adquirido por uma importante instituição de renome internacional, o Louvre.

Atualmente ele faz parte da coleção do Musée National d'Art Modern, Centro George Pompidou. Segundo Herrera (2011, p. 305), a pintura teve uma resenha favorável em La Flèche, de Paris, do jornalista e crítico L. P. Foucaud.

Figura 12: A moldura



Fonte: *A moldura*, 1938. Óleo sobre alumínio fixado em vidro pintado, 28,5 x 20,7 cm
Paris, Centre Pompidou

Seus quadros são ovacionados e Yves Tanguy, Joan Miró e Kandinski ficam emocionados. Picasso lhe ofereceu dois brincos de casco de tartaruga em formato de mãos com punhos de ouro em sinal de amizade, e confessa a Diego que “nem Derain, nem eu, nem você somos capazes de pintar uma cabeça como a de Frida Kahlo”. Já Kettenmann (2001, p. 31) destacou que “Rivera orgulhava-se muito desta honra e costumava exaltar o triunfo da mulher”.

Em 1953, a fotógrafa Lola Alvarez Bravo, amiga de Frida Kahlo, organizou a primeira exposição individual no México, na Galeria de Arte Contemporânea de Lola Álvarez Bravo, comparecendo acamada para o evento. Com a saúde debilitada, em agosto desse ano, Frida teve uma perna amputada na altura do joelho, decorrente de uma gangrena. Em decorrência desse sofrimento, ela teve uma profunda depressão.

A artista contraiu broncopneumonia e, gravemente doente, na noite de 12 para 13 de julho de 1954, Frida Kahlo morreu em decorrência de uma embolia pulmonar, e foi cremada, segundo a sua vontade. As cinzas estão em um vaso pré-colombiano na “Casa Azul”. Desde 12

de julho de 1958 que a residência foi aberta ao público como Museo Frida Kahlo, conservada quase no seu estado original.

2.2 Frida Kahlo: arte e mexicanidade

Apresentamos a seguir o contexto histórico e sociopolítico vivenciado por Frida Kahlo entre os anos 1910 e 1940, marcado por eventos significativos, como a Revolução Mexicana e o subsequente período pós-revolucionário.

Na cidade de Coyoacán, México, nasceu Frida Kahlo, em 06 de julho de 1907. Apesar de registros e documentos datarem o ano de 1907 como sua data de nascimento, o “Museu Frida Kahlo” alude o dia 07 de julho de 1910, conforme Herrera (2011, p. 17-18):

No canto, ao lado da enorme cama de cuja janela se avistam as ruas Londres e Allende, há um armário com portas de vidro que guarda o colorido traje típico da região de Tehuantepec usado por Frida. Acima do armário, as palavras “Aquí nació Frida Kahlo el día 7 de julio de 1910” (Aqui nasceu Frida Kahlo, no dia 7 de julho de 1910), inscritas quatro anos depois da morte da artista, quando a casa se tornou um museu público. Outra inscrição adorna a parede vermelha e azul do pátio: “Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954” (Frida e Diego viveram nesta casa 1929- 1954) [...] O único problema é que nenhuma das inscrições é exatamente verdadeira. A rigor, conforme atesta sua certidão de nascimento, Frida nasceu em 6 de julho de 1907.

Em seu diário íntimo, a artista declara de próprio punho ter nascido em 1910: “1910 – Nasci no quarto de esquina da Londres com Allende, Coyoacán. À uma hora manhã” (Kahlo, 2015, p. 264).

É importante lembrar que o ano de 1910, considerado pela própria pintora como ano de seu nascimento, é muito significativo para Frida Kahlo porque ela queria associar sua vida ao início da Revolução Mexicana, que começou em 1910. Sua relação com a Revolução Mexicana é com o México que veio depois. Frida Kahlo (2015, p. 265) registra em seu diário um momento de sua infância que coincide com a *Decena Trágica*⁷, que deixou preservado em sua memória:

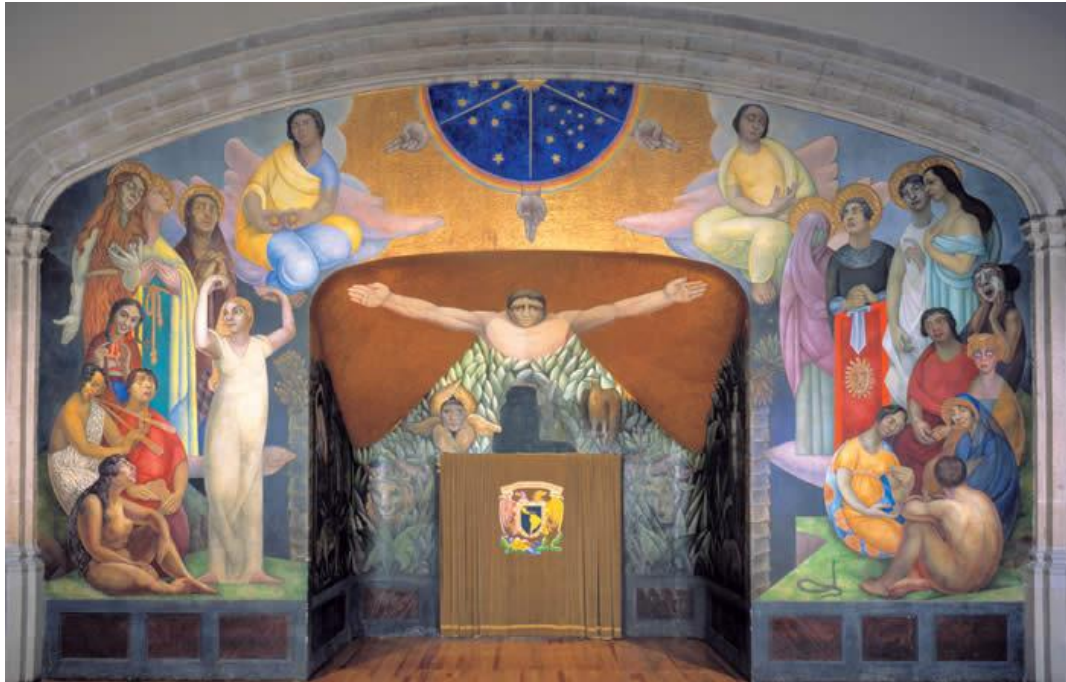
Lembro-me de que estava com quatro anos quando ocorreu a Decena Trágica. Vi com meus olhos a luta camponesa de Zapata contra as tropas de Carranza. Minha posição era muito clara. Abrindo as janelas que davam para a rua de Allende minha mãe deixava entrar os zapatistas fazendo com que os feridos e os famintos entrassem na “sala” passando pelos balcões de minha casa.

⁷ A *Decena Trágica* refere-se a um período de dez dias de tumultos e violência ocorridos nas ruas da Cidade do México, de 9 a 19 de fevereiro de 1913, durante a Revolução Mexicana.

A Revolução Mexicana teve início em 1910 e foi um episódio histórico muito importante, que marcou o início do século XX, tanto para o México quanto para a América Latina. A Revolução Mexicana foi impulsionada por uma série de questões, incluindo desigualdade social, injustiças econômicas, corrupção política e falta de democracia, com uma repercussão em vários aspectos da economia e da sociedade mexicana, incluindo também a arte. Vários artistas mexicanos foram diretamente instigados pela Revolução Mexicana e se engajaram ativamente na sua concepção e interpretação através da arte. Assim, o muralismo mexicano foi um dos eventos artísticos mais conhecidos que apareceram nesse período, tendo como principais representantes e líderes Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, que usavam a arte pública para retratar as lutas sociais e políticas do povo mexicano, celebrando sua cultura e identidade nacional.

José Vasconcelos, Secretário de Educação Pública no México na década de 1920, encarregou Rivera, em janeiro de 1922, a criar um mural no Anfiteatro Bolívar, auditório da Escola Nacional Preparatória (ENP)⁸, na Cidade do México. O mural conhecido como “Criollo” ou “La Creación” (Figura 13) é uma representação alegórica da história do México, com destaque para a cultura indígena, a Revolução Mexicana e a visão do pintor sobre a sociedade mexicana da época.

⁸ A Escola Nacional Preparatória (ENP), fundada em 1868 no México, durante o governo de Porfírio Díaz desempenhou um papel importante na educação do país. Grandes nomes da filosofia, intelectuais e advogados estudaram na ENP. O Secretário de Educação Justo Sierra fundou a Universidade Nacional do México e anexou a ENP como parte da universidade. No entanto, com a queda do Porfiriato, a ENP e outras instituições educacionais passaram por mudanças significativas. Durante esse tempo, a ENP tornou-se um centro de efervescência política e cultural, influenciada pelos ideais nacionalistas revolucionários.

Figura 13: *La creación*

Fonte: RIVERA, Diego. *La creación*, 1922.
 Cidade do México: Anfiteatro Simón Bolívar, da Escola Preparatória Nacional

Em 1922, Frida Kahlo, que por poucas vezes ausentou-se de Coyoacán, matricula-se na ENP. Foi por meio desta que a artista fez parte do *Los Cachuchas*, um coletivo político de afeição socialista, e teve contato com os ideais nacionalistas, já que a ENP tinha a fama de ser o centro dos acontecimentos políticos e sociais. Herrera (2011, p. 38) declara que Frida, longe da família e da pacata cidade de Coyoacán, “foi empurrada para o coração da nação mexicana, onde o México moderno estava sendo inventado e onde os estudantes participavam ativamente dessa invenção”. Frida Kahlo admira o mural pintado por Diego Rivera, *La Creación*. Nessa época, Frida Kahlo não se considerava uma artista, mas era fascinada pela mexicanidade que tomava o país sob o governo de Álvaro Obregon, em todas as esferas da educação e do conhecimento. A mexicanidade e o socialismo se tornaram parte da sua consciência, até o final de sua vida.

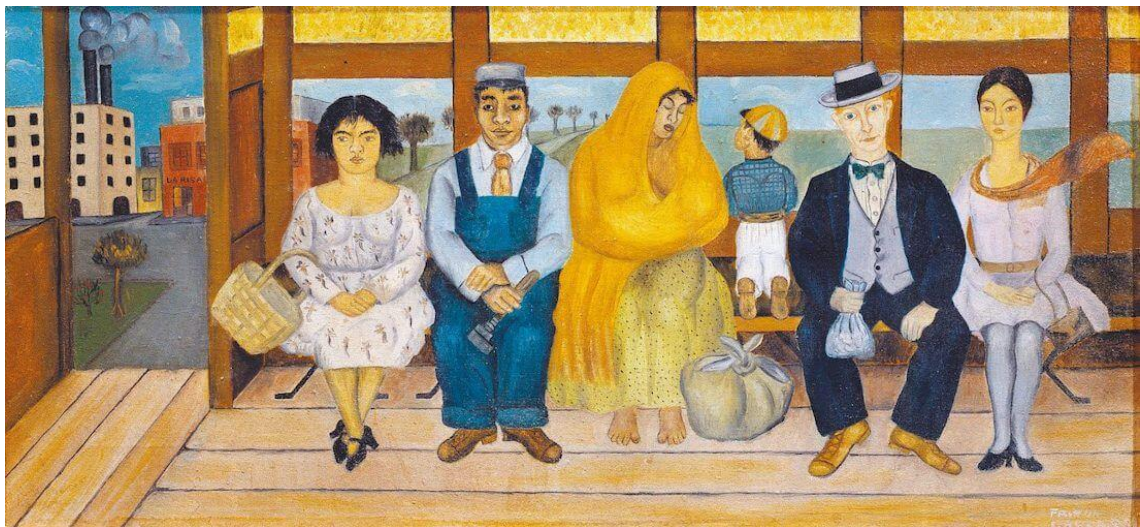
Após o acidente sofrido em um transporte coletivo, em 17 de setembro de 1925, dia do aniversário da Independência do México, se afasta da EPN. Assim que se sente recuperada, Frida Kahlo passa a frequentar um círculo de artistas, intelectuais e políticos. Em 1928, a vida social de Frida, como também a de muitos artistas e intelectuais da época, foi influenciada por diversos fatores, incluindo suas próprias inclinações pessoais, o ambiente cultural e artístico, e

a atmosfera política e social da época no México. Nesse ano filia-se ao Partido Comunista Mexicano, apoiando a luta armada do povo mexicano.

A obra *O ônibus* (Figura 14), de 1929, ilustra as diferentes categorias sociais mexicanas naquela época. Trata-se tanto de uma crítica política quanto de um dos episódios mais traumáticos da sua vida, o acidente em 1925. Na pintura, podemos ver seis passageiros, e um sétimo que pode ser uma criança de colo, lado a lado, em um único assento de madeira. Todos olham para direções diferentes, parados, mas o lenço da primeira mulher à direita nos leva a entender que o ônibus está em movimento. À esquerda, está uma dona de casa, um homem de macacão azul, uma índia amamentando seu filho, como uma Madonna, uma criança de costas olhando a paisagem, representando o futuro, um empresário e seu dinheiro, representando os capitalistas, e, por fim, uma garota. Em relação à paisagem de fundo, a criança de costas observa que sai de uma área desértica e verde, à direita, em direção à uma área cinza pontuada por prédios. Podemos interpretar essa criança como Frida Kahlo quando saiu da pacata e lenta Coyoacán para estudar na EPN, na Cidade do México.

Na militância, conheceu o pintor Diego Rivera, com quem se casou em 1929, aos 22 anos.

Figura 14: O ônibus



Fonte: KAHLO, Frida. *O ônibus*, 1929. 26x55,5 cm. Óleo sobre tela.
Cidade do México: Museo Dolores Olmedo

A Revolução Mexicana teve um impacto duradouro na história e na identidade do México, que serviu de inspiração para uma nova geração de escritores, poetas e músicos, ao debater temas relacionados à justiça social, desigualdade e identidade mexicana. Foi um período

de insurreições e de guerra civil, que resultou na derrubada do regime do presidente Porfírio Díaz (o “Porfiriato”), que estava no poder há mais de três décadas.

O Porfiriato é um período da história política do México, durante o qual o país esteve sob o controle intransigente e autoritário de José de la Cruz Porfirio Díaz (1830-1915), que durou intermitentemente entre 1876 e 1911. Foi um período fundamental para a história do México, com grandes contrastes, porque surgiram importantes mudanças positivas como também vários retrocessos, especificamente na esfera social, o que, finalmente, criaria a Revolução Mexicana. A ditadura de Díaz persistiu por 31 anos.

No regime de Díaz foi utilizada uma política de violência preventiva para extinguir qualquer forma de oposição política ou social que ameaçasse a estabilidade do governo. Incluiu a repressão a movimentos camponeses e indígenas que protestavam contra a falta de terra, condições de trabalho injustas ou outras injustiças sociais.

Apesar das questões sociais e da repressão política, Díaz também promoveu um período de notável crescimento econômico no México, com investimentos em infraestrutura, como a expansão de estradas de ferro e telecomunicações, além da atração de investimentos estrangeiros. No entanto, os benefícios dessa modernização geralmente não foram distribuídos de maneira equitativa, aumentando as disparidades sociais.

Nesse período, Guillermo Kahlo trabalhava como fotógrafo oficial do patrimônio cultural mexicano, então funcionário público do governo de Díaz. Com a queda do Porfiriato, a mudança no contexto político e econômico pode ter influenciado a vida da família Kahlo, incluindo a situação financeira. Burrus (2010, p. 24) afirma que

As consequências da queda de Díaz foram pesadas para a família de Frida: com o fim das encomendas oficiais, era preciso correr atrás das encomendas pessoais, aleatórias nas condições econômicas de um país em ebulição. O padrão de vida foi reduzido, os móveis franceses vendidos, a casa hipotecada.

Durante a Revolução Mexicana, a crise política levou à formação de alianças entre grupos diversos, incluindo setores da burguesia, lideranças camponesas como Emiliano Zapata e Francisco Pancho Villa, que foram fundamentais para o sucesso do movimento revolucionário e para a derrubada da ditadura porfirista.

Emiliano Zapata (1879-1919), uma das personalidades centrais da Revolução Mexicana, foi um líder revolucionário mexicano que comandou o Exército Libertador do Sul contra os latifundiários que monopolizavam as terras. Ele exigiu a restituição das terras dos camponeses e implementou a reforma agrária, defendendo os direitos dos povos indígenas e das

comunidades rurais. Já no norte do México, Pancho Villa (1878-1923) foi também um líder revolucionário, general da Divisão do Norte, reconhecido como um dos mais destacados da Revolução Mexicana. Ele apoiou Francisco Madero, candidato nas eleições de 1910, na luta contra o regime de Porfírio Díaz. Pancho Villa comandou incursões militares bem-sucedidas contra as forças do governo e defendeu a redistribuição da terra e a justiça para os camponeses.

Após a queda de Díaz, as divisões entre os grupos revolucionários levaram a uma guerra civil da Revolução Mexicana, que durou vários anos antes que um novo governo estável pudesse ser estabelecido.

Promulgada durante a Revolução Mexicana, a Constituição de 1917 estabeleceu princípios e diretrizes que delinearam as características da década de 1920 no México. Alguns dos elementos importantes presentes na carta política mexicana de 1917, que foram antecessores das características da década de 1920, incluem disposições significativas para a reforma agrária, reconhecendo o direito dos camponeses à terra e a autorização da expropriação de terras ociosas ou mal utilizadas, sinalizando um compromisso com a redistribuição da terra e a melhoria das condições para o trabalhador rural. Um passo importante foi estabelecer o princípio de que os recursos naturais do México pertenciam à nação mexicana. Outro fator foi a crescente conscientização sobre as condições dos trabalhadores, a garantia de direitos trabalhistas, como salário mínimo e direito de organização sindical. A Constituição de 1917 instituiu reformas políticas importantes como a criação de sistema de governo presidencialista e a limitação do mandato presidencial.

O Cardenismo, período da história mexicana liderado pelo presidente Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970) entre 1934 e 1940, foi um governo nacionalista caracterizado por políticas que visavam fortalecer o Estado, promover a justiça social e aumentar a participação popular na política. Seu governo foi famoso pela intervenção do Estado na economia.

Uma das medidas mais emblemáticas do Cardenismo foi a nacionalização da indústria petrolífera em 1938. Foi uma medida vista como esforço para proteger os interesses nacionais, que até então estavam sob a guarda de empresas privadas, e para garantir que os benefícios da exploração dos recursos naturais fossem compartilhados pelo povo mexicano. Então Cárdenas assinou o decreto de nacionalização sob a Constituição de 1917, reconhecendo a propriedade estatal dos recursos, passando o Estado a controlar a exploração do petróleo através da Petróleos Mexicanos (PEMEX), que hoje ainda existe. Durante o Cardenismo, no início do século XX, ocorreu uma série de reformas agrárias que visavam distribuir a terra de grandes latifundiários para camponeses sem terra, que eram explorados e sofriam com a pobreza. Outro ponto que

merece destaque foi a implementação de políticas de bem-estar social, abrangendo programas de educação, saúde e habitação. Além do México, Argentina, Brasil e Peru também experimentaram governos populistas durante esse período.

A origem da criatividade de Frida Kahlo recua a 1925, no acidente quando estava voltando para casa. No decorrer da sua produção artística, a arte popular mexicana e a cultura dos povos pré-colombianos estiveram presentes em quase todas as suas obras, recorrendo frequentemente a imagens simbólicas, folclore e tradições do México, utilizando cores e padrões distintivos. Seu rosto, na maioria dos autorretratos, destaca elementos como vestimentas e adereços tradicionais, máscaras, mitos astecas e deuses mexicanos.

Frida Kahlo concretizou sua dor por toda a sua vida.

2.3 Adolfo Bioy Casares: uma ilha de atmosferas fantásticas

Adolfo Bioy Casares nasceu em 25 de setembro de 1914, em Buenos Aires, e faleceu em 8 de março de 1999, aos 84 anos. Escritor, culto, herdeiro de uma família abastada, ele aprendeu na infância espanhol, francês (que falava desde os quatro anos) e inglês, este último por imposição de sua avó, de ascendência inglesa. Além da fluência dessas três línguas, era também fluente em alemão. Parte de seus estudos secundários foram concluídos no Instituto Libre de Segunda Enseñanza de la Universidad de Buenos Aires. Em seguida, cursou Direito e a Faculdade de Filosofia e Letras, porém, abandonou, e se isolou em uma propriedade da família para se dedicar à leitura de obras da literatura universal como também à escrita de seus textos.

Devido à sua educação privilegiada, seu círculo de amizade fazia parte dos literatos, filósofos, músicos e artistas da sociedade portenha. E uma de suas amigas, no período dos anos 1930, era a escritora Victoria Ocampo (1890-1979), editora da revista *Sur*, que estabelecia uma ponte entre as produções intelectuais da Europa e dos Estados Unidos. No ano de 1932, exatamente na casa Villa Ocampo, antiga residência da escritora Victoria Ocampo, que fica em San Isidro, Bioy Casares conheceu Jorge Luis Borges (1899-1986), que resultou em uma amizade de 54 anos. Segundo Borges (2000, p. 116), o início da amizade entre ambos foi um dos principais acontecimentos de sua vida:

Um dos principais acontecimentos desses anos (e de minha vida) foi o início de minha amizade com Adolfo Bioy Casares. Nós nos conhecemos em 1930 ou 1931, quando ele tinha dezessete anos, e eu, pouco mais de trinta. Nesses casos sempre se supõe que o homem mais velho é o mestre, e o mais jovem, seu discípulo. Isso pode ter correspondido à verdade no princípio, mas, alguns anos mais tarde, quando

começamos a trabalhar juntos, Bioy era o verdadeiro e secreto mestre. Ele e eu empreendemos juntos muitas aventuras literárias.

Em 1934, foi apresentado a Silvina Ocampo (1903-1993), irmã de Victoria Ocampo, que viria a ser sua primeira e única esposa seis anos depois, mantendo um relacionamento conjugal de 61 anos. O ano de seu casamento, 1940, é o mesmo em que sua célebre obra *La Invención de Morel* foi publicada, saudada por Borges como uma obra-prima.

Em Buenos Aires, quando Bioy Casares e Borges se conheceram, naqueles anos 1930, havia um cenário cultural efervescente, e Casares colaborava ativamente com alguns circuitos culturais e literários. A família de Bioy Casares financiou a *Revista Destiempo* (Buenos Aires, 1936-1937) para ele e Borges, escrita a quatro mãos, dando início a uma parceria para toda a vida. Vários escritores, inclusive sua futura esposa Silvina Ocampo, também colaboraram na edição dos três únicos números. Publicou *Antologia da Literatura Fantástica*, em parceria com Silvina Ocampo e Luis Borges.

Em relação à parceria com Bioy Casares, Borges (2000) em sua obra *Ensaio autobiográfico*, declara que, no início dos anos 1940, “começamos a escrever em colaboração: façanha que até esse momento eu considerava impossível” (Borges, 2000, p. 117). Então, eles escreveram, a quatro mãos, várias histórias policiais, usando o pseudônimo Honorio Bustos Domecq⁹: “Domecq era o sobrenome de um tataravô de Bioy e Bustos, o de um de meus bisavôs de Córdoba” (Borges, 2000, p. 118). Podemos citar o primeiro livro de contos da parceria *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942); em 1946 publicaram *Dos fantasías memorables e Un modelo para la muerte*; em seguida: *Libro del cielo y del infierno* (1960), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) e, em 1977, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. A parceria com sua esposa, Silvina Ocampo, rendeu a obra *Los que aman, odian* (1946).

Em 1940, aos 26 anos de idade, Bioy Casares publica o que se tornaria sua obra mais importante: *La invención de Morel (A invenção de Morel)*, com a qual foi agraciado em 1992 com o Prêmio Miguel de Cervantes, em Alcalá de Henares, e fez de Bioy Casares, segundo Borges, um dos maiores escritores na história da ficção argentina. Em 1941, recebeu o Prêmio Municipal de Literatura de la ciudad de Buenos Aires por *La invención de Morel*. Nesse mesmo

⁹ Borges confirma, ainda, que o pseudônimo é um terceiro parceiro que se tornou dono da situação: “era um homem que, com o tempo, acabou nos governando com mão de ferro. Primeiro divertidos e depois consternados, vimos como se diferenciava totalmente de nós – com seus próprios caprichos, seus próprios jogos de palavras e até com seu próprio e rebuscado estilo de escrever” (Borges, 2000, p. 118).

ano, Bioy Casares, em parceria com Silvina Ocampo e Borges, publicou *Antologia poética argentina*.

A narrativa *La invención de Morel*, em seu número limitado de páginas, aproximadamente 120, traz em si um caráter misterioso numa interseção com fenômenos da natureza: interpolação da flora e da fauna antes viçosas e em seguida apodrecidas, dois sóis ou duas luas.

Borges (2006) expõe, no prólogo de *La invención de Morel*, uma análise comparativa com vários nomes da literatura universal e argumenta que

Em espanhol, são infrequentes e mesmo raríssimas as obras de imaginação imediata. Os clássicos exerceram a alegoria, os exageros da sátira e, por vezes, a mera incoerência verbal; de data recente, não recordo nada senão algum conto de As forças estranhas e algum outro de Santiago Dabove, esquecido com injustiça. A invenção de Morel (cujo título alude filialmente a outro inventor ilhéu, Moreau) transporta para nossas terras e para nosso idioma um gênero novo (Borges, 2006, p. 10).

Numa entrevista realizada para a Folha de São Paulo, em 11 de setembro de 1998, Bioy Casares afirmava que produziu um diário com 2.000 páginas referente às conversas noturnas com Borges, em um período entre as décadas de 1940 e de 1980. Essa produção resultou em *Conversações com Borges*, que ele se preparava para publicar em 1999, ano de seu falecimento. Foi um escritor que redigia à mão, conforme afirmou em outra entrevista, para a TV Cultura, no programa Roda Vida, em 28 de agosto de 1995, comandada por Matinas Suzuki:

Não faço por rebeldia [risos], mas porque é mais cômodo escrever à mão. Continuo escrevendo à mão e vivo tendo lombagos [dores reumáticas na região lombar]. Hoje, por sorte, não tenho. E escrever à máquina me dava dor na cintura. A minha máquina é uma Pelican de tinta e assim vou escrever sempre, em cadernos de folhas presas, para obrigar-me a escrever o melhor possível desde o começo, pois, arrancando-as, pode-se escrever de qualquer modo. Assim escrevo de um modo e depois corrijo tudo. Escrevo muitíssimas vezes.

Antes de morrer, Bioy Casares afirmou sobre si mesmo que ele era um espírito melancólico, mas com temperamento extrovertido.

Sua obra *La invención de Morel* é uma ilha. Uma ilha rica de sentidos metafóricos, onde a angústia existencial mais profunda do ser humano se estende com o desejo de vida eterna e de um amor perpétuo. Insular, reduto de isolamento, inebriante e aparentemente inexplicável, a obra nos mostra outras formas de morrer e de imortalidade.

2.4 Contexto sociopolítico na Argentina em épocas de *La invención de Morel*

A atmosfera apocalíptica em um ambiente insular, fechado, praticamente selado, encontrada no romance *La invención de Morel* está profundamente relacionada ao contexto sociopolítico caótico na Argentina, no período entre 1930 e 1943.

Durante a década de 1920, a Argentina vivenciou um período de desenvolvimento econômico e industrial, mas também enfrentou desafios políticos e sociais significativos. O país teve um aumento no crescimento econômico, estimulado pela exportação de produtos agrícolas, como carne e trigo. A prosperidade econômica foi impulsionada pela demanda internacional desses produtos agrícolas e o setor industrial contribuiu para a modernização do país. A imigração argentina é um evento reconhecido que contribuiu, além do crescimento populacional, para a inserção de novos elementos na cultura portenha, que desde os anos subsequentes a 1870 estava em transformação.

Em relação à instabilidade política, ocorreram golpes militares e mudanças frequentes de governo, repercutindo em toda a sociedade argentina. Já no meio intelectual, essa desestabilização se refletiu em debates políticos intensos e diferentes correntes de pensamento. Era frequente o envolvimento de escritores, artistas e intelectuais tanto sobre o papel do Estado quanto sobre o da justiça social e outras questões políticas inevitáveis.

La invención de Morel foi publicada durante a chamada “Década Infame” na Argentina, período marcado por fraude eleitoral desenfreada, perseguição de partidos de oposição política, corrupção generalizada e cabides de emprego, além de atrocidade militar e policial, e não indicava mudanças que ajudassem a classe operária.

A Década Infame começou em 06 de setembro de 1930 com o golpe de Estado de José Félix Uriburu, nacionalista de extrema direita, encerrando de forma antecipada o mandato do presidente Hipólito Yrigoyen, iniciado em 1928 com previsão para terminar em 1934, do partido laico, de centro, União Cívica Radical (UCR), que representava a ascendente classe média. A década supracitada terminou com a ascensão de Juan Perón ao poder após o segundo golpe militar, em 3 de junho de 1943.

Yrigoyen foi o primeiro presidente argentino eleito logo depois da promulgação da lei nº 8.871 Geral de Eleições, conhecida por Lei Sáenz Peña, sancionada pelo Congresso argentino em 1912, que estabelecia o sufrágio obrigatório, secreto e universal masculino. Quanto ao voto feminino, a Lei Sáenz Peña garantiu o direito de a mulher votar em 1947, durante o governo de Juan Domingo Perón. Yrigoyen foi presidente duas vezes, de 1916 a

1922 e de 1928 a 1930, pela UCR, cujo mandato é marcado pelas desastrosas consequências da Primeira Guerra Mundial e pelo início da Grande Depressão, e pela oposição antipersonalista e pelo início dos golpes militares. Ao vencer as eleições para presidente em 1928, ele leva a bandeira na nacionalização do petróleo. Os conflitos internos da UCR agravaram-se e os efeitos da Grande Depressão de 1929 contribuíram para que o governo perdesse apoio político quando ocorreram as demissões dos servidores públicos, decorrendo na aceleração do desemprego. Dois anos depois, Yrigoyen é deposto por Uriburu.

Em 10 de setembro de 1930, a soberania de Uriburu foi reconhecida como “presidente de fato” do país pela Suprema Corte mediante a decisão que deu origem à doutrina dos governos de fato, e que seria utilizada para legitimar todos os outros golpes militares. Ele liderava a facção de direita, que rompeu claramente com a política social de Yrigoyen, por meio da instauração de uma ditadura militar. O regime de Uriburu foi apoiado por elites e conservadores insatisfeitos com as reformas implementadas durante o governo de Yrigoyen, e fortalecido pela mobilização de milícias nas ruas para reprimir a oposição e apoiar o novo governo. As milícias tiveram um papel relevante na consolidação do poder autoritário de Uriburu e na implementação de políticas antidemocráticas. Uriburu permaneceu no governo até 20 de fevereiro de 1932, e faleceu em Paris em 29 de abril deste ano.

Alicerçado nesse contexto, motivado pela crise capitalista mundial, instala-se uma estratégia econômica na Argentina. Trata-se de um modelo econômico conhecido por Modelo de Industrialização por Substituição de Importações (ISI), padrão baseado no planejamento da produção interna de insumos e bens industriais inicialmente importados de outros países. Esse modelo se intensificou a partir de 1929, e surgiu em vários países da América Latina, tendo como objetivo proteger as indústrias locais da concorrência estrangeira, a fim de diminuir a dependência dos mercados externos, fortalecendo a autossuficiência econômica do país.

Apesar de o ISI ter impulsionado o crescimento industrial em alguns países latino-americanos durante um período, recebeu críticas por suas limitações, como ineficiência na produção e falta de competitividade internacional. Consequentemente, vários países adotaram políticas econômicas mais orientadas para o mercado restringindo o ISI em favor de reformas de livre mercado.

Em 08 de novembro de 1932, assume a presidência do país o general Agustín Pedro Justo, apoiado pela aliança chamada Concordância, formada pelo Partido Democrático Nacional, os radicais da UCR de tendência antipersonalista e o Partido Socialista Independente, para o período 1932-1938. Houve acusações de fraude, chamada de “fraude patriótica”, sob a

tutela dos militares e sem a participação da UCR. Foi um governo marcado por frequentes denúncias de corrupção e entregue a economia argentina a capitais estrangeiros. A economia argentina se recuperou rapidamente da crise de 1930, graças à excelência da administração do governo e, conseqüentemente, a Argentina emergiu mais forte.

Ao término do mandato presidencial de Justo, a Concordância deliberou a candidatura de Roberto Marcelino Ortiz à presidência, assumindo em fevereiro de 1938. Durante o seu governo tem início a Segunda Guerra Mundial, a política interna fica abalada e desgastante devido às opções externas e, em setembro de 1939, a Argentina foi declarada neutra no conflito. Ortiz não concretizou seus planos políticos; após dois anos na presidência, adoeceu de diabetes, que o deixou completamente cego, e assim renunciou e transferiu o cargo em agosto de 1940 ao seu vice, Ramón S. Castillo.

Fizemos um recorte do período dos dois primeiros golpes militares na Argentina, de 1930 a 1943, que corresponde à Década Infame, citada anteriormente. É exatamente neste ambiente sociopolítico babélico e cheio de incertezas que foi publicada *La invención de Morel*, uma escrita elegante e notável por abordar, *avant la lettre* se ponderarmos o ano de sua publicação, questões que se tornaram ainda mais relevantes com o avanço da tecnologia ao longo das próximas décadas, onde a representação da realidade e a compreensão da verdade são reformuladas em seus fundamentos e bases.

Na década de 1930, o mundo conheceu a fotografia colorida. Introduzido pela Kodak, em 1935, o primeiro filme colorido moderno foi o Kodachrome, utilizando um processo complexo de três emulsões coloridas. O Agfa-color foi também uma contribuição significativa, sendo mencionado como responsável pela tecnologia do filme colorido semelhante ao utilizado até a chegada da fotografia digital. O lançamento do Afga-color ocorreu um ano após o da Kodak, utilizando um processo de subtrativa de três camadas. Em relação ao filme colorido instantâneo, a Polaroid, em 1963, proporcionou uma maneira rápida e conveniente de obter fotografias coloridas sem a necessidade de revelação em laboratório.

Para Roland Barthes (2011, p. 86), a imagem apenas existirá através da presença de algo real, ou seja, “isso-foi” e “esteve lá, e, todavia, de súbito foi separado”, pois tem a propriedade de que algo existiu e esteve diante do dispositivo fotográfico e que o fotógrafo estivesse presente. Esse eterno presente que diz algo do passado, para o semiólogo das imagens, é o mesmo desejo de Bioy Casares, através do inventor Morel, em *La invención de Morel*, que é imortalizar o instante.

O sujeito fotografado é eternizado, permanece para sempre, é algo além do que um simulacro da realidade. Bioy Casares criou simulações da realidade, instigado por um conceito de imagens.

A noção de “simulacro”, de acordo com o teórico e filósofo Jean Baudrillard (1991, p. 8), representa um estágio em que a realidade é substituída por representações que não têm uma correspondência direta com o real, como o momento em que

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

Com essa reflexão, Bioy Casares em *La invención de Morel* aborda o simulacro que, anos depois, precisamente em 1982, Ridley Scott, quando dirigiu o icônico filme de ficção científica *Blade Runner: o caçador de andróides*¹⁰, levaria ao paroxismo no monólogo final do personagem Roy Batty, o ser não-humano: “Eu vi coisas que vocês, humanos, nem iriam acreditar: naves de ataque pegando fogo na constelação de Órion; Vi Raios-C resplandecendo no escuro perto do Portão de Tanhäuser. Todos esses momentos ficarão perdidos no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer”. A narrativa de *Blade Runner* envolve replicantes, considerados um tipo de androide, ou seja, um novo homem constituído à imagem e semelhança de seu criador, um homem, como um simulacro. Diante de uma realidade catastrófica, prosseguindo com o eixo diegético no filme de Ridley Scott, os replicantes carregam consigo o signo da morte, alguns se rebelavam e outros provocavam o homem, seu criador.

Assim, em *La invención de Morel* é proposta a ideia de uma realidade (re)criada pelo homem, viável graças aos avanços que alcançou no campo da investigação científica e tecnológica. Antecipa de alguma forma a reflexão de Baudrillard sobre a natureza simulada da realidade, apesar do hiato temporal significativo entre as duas obras. A capacidade da máquina de criar uma realidade simulada, controlável e repetida *ad infinitum*, sem perder a essência,

¹⁰ Trata-se de uma adaptação cinematográfica do livro *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968) do escritor norte-americano de ficção científica Philip K. Dick, também conhecido pelas iniciais PKD. Romance distópico, cuja narrativa expõe a relação entre homens e máquinas, com questões de caráter filosófico que levam o leitor a discutir sobre o que é e o que faz ser um humano.

conforme o romance, está alinhada com as reflexões de Baudrillard sobre a proliferação de imagens e signos na sociedade contemporânea.

No cenário atual, a possibilidade de assistir a shows de artistas falecidos ou que não estão em atividade no cenário musical tornou-se uma realidade fascinante com os avanços tecnológicos. A tecnologia de holografia e realidade aumentada tem permitido a criação de espetáculos imersivos, nos quais os fãs podem experimentar performances virtuais de seus ídolos. No Brasil, em 2013, Renato Russo (1960-1996), da banda Legião Urbana, e Cazuza (1958-1990) apareceram em forma de holograma. No meio internacional, shows com hologramas têm se tornado cada vez mais comuns. Em maio de 2023, O espetáculo ABBA Voyage foi realizado em forma de hologramas e, segundo o jornal britânico *The Sun*, o vocalista do Queen Freddie Mercury (1946-1991) deve voltar aos palcos em forma de holograma. A empresa Mercury Songs Limited, proprietária das músicas solo do músico, entrou com um processo de registro da marca para ambientes 3D e de realidade virtual.

Com a inteligência artificial presente em todos os lugares, dispositivos como drones, eletrodomésticos e robôs, por exemplo, interagem com o ambiente e as pessoas. *La invención de Morel* antecipou a invenção do holograma e, nesse contexto, para a década de 2020, Bioy Casares foi um visionário, porque o conceito dos termos holograma e holografia foram criados em 1947 pelo engenheiro elétrico húngaro-britânico Dennis Gabor (1900-1979), o que lhe rendeu o Prêmio Nobel de Física em 1971. Nesse sentido, em *La invención de Morel*, por meio do cientista fictício Morel, Bioy Casares (2013, p. 122) projeta um dispositivo capaz de capturar e reproduzir imagens tridimensionais: “Las imágenes no viven. Sin embargo, me parece que teniendo este aparato conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan”¹¹. Na ficção de Bioy Casares, a invenção de Morel personifica o conceito de computação ubíqua. A máquina se integra tão perfeitamente ao ambiente que se torna invisível, presente apenas quando o Fugitivo a procura nos porões do museu. As projeções da máquina são instantâneas e indistinguíveis da realidade, criando uma experiência imersiva que impede o sujeito de discernir entre o real e o artificial. O inventor Morel encontrou uma maneira de “viver” as imagens, incluindo os sons, por ele projetadas, mais reais e verdadeiras do que a própria realidade, nunca sendo, para o inventor, simulacros de uma realidade adulterada.

¹¹ “As imagens não vivem. Ainda assim, me parece que, de posse desse aparelho, seria o caso de inventar outro, que permita averiguar se as imagens sentem e pensam” (Bioy Casares, 2006, p. 97-98)

3 A PLURALIDADE DO FANTÁSTICO

Não é uma tarefa fácil definir a narrativa fantástica. Trata-se de um gênero que abarca estudos de diversos teóricos, alguns discordantes entre si, que procuram explicar seu nascimento. Há estudiosos que tentaram compreendê-la, ou defini-la, de maneira oposta a tantos outros gêneros, como também há outros que enveredam pela semelhança a outras modalidades ou categorias. O texto fantástico é construído com características que lhe são específicas e o que parece ser comum entre os estudiosos é que o elemento basilar do fantástico é um ser ou um objeto insólito, que propicia um conflito, uma irrupção ou uma transgressão entre a realidade e o imaginário, em um mundo bem familiar.

Anterior a vários estudos sobre a literatura fantástica, Sigmund Freud (1856-1939), em 1900, publicou *Die Traumdeutung* (A interpretação dos sonhos), obra que revolucionou o pensamento científico e que representa um marco na virada dos séculos XIX e XX. Freud iniciou seu trabalho sobre a natureza humana: os traumas que estavam na origem dos sintomas, como o desejo inconsciente, a sexualidade infantil, a vontade reprimida, os conceitos de complexo da castração e o de Édipo. Já em 1919, Freud contribuiria, sob a vertente psicanalítica, um estudo sobre o “estranho”, além de Leonardo da Vinci e o Moisés de Michelangelo, conforme veremos a seguir.

3.1 Freud: a arte e a literatura como base para reflexões psicanalíticas

O psicanalista austríaco Sigmund Freud (2015), em sua formação cultural, era um grande admirador de arte e se dedicou tanto à análise de obras de arte quanto à correlação entre autor e sua obra. Ele tinha uma relação estreita com a arte, usando-a como ponto de partida para expressar suas ideias e entender seus conceitos psicanalíticos; para ele, a arte expressa a vida inconsciente do homem, haja vista o *Complexo de Édipo*, de Sófocles; o tema do parricídio, a partir de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, entre outros.

A conexão entre Freud (2015) e a arte literária revela-se desde a sua correspondência com o médico e amigo Wilhelm Fliess (1858-1928), especialista em afecções da garganta e do nariz. A correspondência entre eles tem início em novembro de 1887, e a primeira escrita de Freud (2015) que manifesta a literatura como objeto de interpretação é o *Rascunho N* da *Carta 64* endereçada a Fliess:

O mecanismo da criação poética é o mesmo das fantasias históricas. Goethe reúne no *Werther* algo vivido, seu amor por Lotte Kästner e algo ouvido, o destino do jovem Jerusalem, que terminou em suicídio. Ele brinca, provavelmente, com o propósito de se matar, encontrando nisso [no destino do amigo] um ponto de contato, se identificando com Jerusalem, de quem ele empresta o tema da história de amor [do *Werther*]. Por meio dessa fantasia, ele se protege contra as consequências de sua vivência [o amor impossível por Charlotte]. Desse modo, Shakespeare tem razão ao igualar criação poética e delírio [*fine frenzy*] (Freud, 2015, p. 309).

Nas cartas de Freud (2015) a Fliess encontramos o amor à literatura e a admiração pelos grandes autores, principalmente por Shakespeare. A materialidade das cartas expõe não apenas o aprofundamento da amizade, mas também como meio de reciprocidade científica e cultural entre eles.

Em relação às artes plásticas, há dois estudos de Freud (1996c, 1996a) que são *Moisés de Michelangelo* (1913) e *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910). No artigo “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, escrito no ano de 1910, Freud (1996a) busca entender a produção artística de Leonardo da Vinci e o interesse do artista pela pesquisa natural em prol da pintura, abandonando-a por um determinado período. Analisa o interesse de Leonardo pela pesquisa, pelo conhecimento que o afasta do amor e do sexo, através de um processo de sublimação:

Quando verificamos que na imagem apresentada pelo caráter de uma pessoa um único instinto adquiriu uma força exagerada, como aconteceu com a ânsia de conhecimento em Leonardo, procuramos a explicação numa predisposição especial - embora as suas determinantes (provavelmente orgânicas) nos sejam ainda praticamente desconhecidas. [...] Cremos ser provável que um instinto como aquele, de força excessiva, já era ativo na primeira infância do indivíduo e que a sua supremacia foi estabelecida por impressões ocorridas na vida da criança. Admitimos ainda que este instinto foi reforçado por aquilo que, originariamente, seriam forças sexuais instintivas, de modo que mais tarde poderia vir a substituir uma parcela da vida sexual do indivíduo. Uma pessoa desse tipo poderia, por exemplo, dedicar-se à pesquisa com o mesmo ardor com que uma outra se dedicaria ao seu amor, e seria capaz de investigar em vez de amar (Freud, 1996a, p. 85-86).

Em relação à infância de Leonardo, os dados são mínimos. Principalmente no período em que Freud (1996a, p. 89) escreveu o artigo. Assim, o psicanalista relata:

Sobre a juventude de Leonardo sabemos muito pouco. Nasceu em 1452 na cidadezinha de Vinci, entre Florença e Empoli; era filho ilegítimo, o que naqueles dias certamente não constituía estima social muito grave; seu pai era Ser Piero da Vinci, um tabelião que descendia de uma família de tabeliães e de fazendeiros que tiraram seu sobrenome da localidade de Vinci; sua mãe foi uma tal Caterina, provavelmente uma camponesa, que mais tarde se casou com outro compatriota de Vinci. Esta não volta a aparecer na história da vida de Leonardo e somente Merezhkovsky, o escritor, acreditou ter encontrado vestígios seus. O único fragmento de informação precisa sobre a infância de Leonardo aparece num documento oficial do ano de 1457; trata-se de um registro de terras, em Florença, para taxação de impostos e que, entre

os componentes da família Vinci, menciona Leonardo, de cinco anos de idade e filho ilegítimo de Ser Piero. Do casamento de Ser Piero com uma tal Donna Albiera não houve filhos, o que tornou possível educar o pequeno Leonardo na casa de seu pai. Permaneceu nesta casa até entrar para o estúdio de Andrea del Verrocchio, como aprendiz, não sabemos com que idade. No ano de 1472, o nome de Leonardo já se encontrava na lista dos membros da “Compagnia dei Pittori”. E isso é tudo.

Freud nutria um interesse por Leonardo, chegando a afirmar: “Leonardo, que talvez fosse o mais famoso canhoto da história, jamais tivera um caso de amor” (Freud, 1996a, p. 69). Com base na leitura em biografias sobre Leonardo, análise de algumas pinturas e textos escritos pelo próprio artista, Freud (1996a, p. 79) considerou que Leonardo não teve envolvimento com mulheres:

É duvidoso que Leonardo tenha jamais abraçado uma mulher com paixão; ou tenha tido alguma amizade intelectual íntima com uma mulher, como a de Miguel Ângelo com Vittoria Colonna. Quando ainda aprendiz e vivendo em casa de seu mestre Verrocchio, foi-lhe feita e a alguns outros jovens uma acusação de práticas homossexuais proibidas, que terminou em absolvição.

Fundamentado nesses fatos, Freud (1996a, p. 81) procura explicar, através da psicanálise, a assexualidade de Da Vinci:

Quando veio a tornar-se mestre, cercou-se de belos rapazes e meninos que tomava como alunos. O último desses alunos, Francesco Melzi, acompanhou-o à França, ficou a seu lado até a sua morte e foi por ele nomeado seu herdeiro. [...] E ainda mais, uma grande atividade sexual não condizia muito com ele.

Em relação à vida profissional, Freud (1996a, p. 86) a associa à sublimação, ou seja, à busca pela felicidade, pelo conhecimento e cultura:

A observação da vida cotidiana das pessoas mostra-nos que a maioria conseguiu orientar uma boa parte das forças resultantes do instinto sexual para sua atividade profissional. O instinto sexual presta-se bem a isso, já que é dotado de uma capacidade de sublimação: isto é, tem a capacidade de substituir seu objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados.

No que se refere à produção artística de Leonardo, Freud (1996a) se dedica a analisar obras como Mona Lisa e SantAna a Virgem e a Criança, relacionando com dados biográficos do artista. Assim, o psicanalista infere que, para a produção artística dos retratos de Leonardo, “as lindas cabeças de criança eram a reprodução da sua própria pessoa, como ele era na sua infância, então as mulheres sorridentes nada mais seriam senão a reprodução de sua mãe Caterina” (Freud, 1996a, p. 118).

Em relação a Leonardo, o artista não é tratado como “divino”, mas como um homem comum:

mostram Leonardo, entregue à sondagem dos grandes mistérios da natureza, há um número enorme de passagens onde ele manifesta a sua admiração pelo Criador, última causa de todos esses nobres segredos; mas nada existe que possa indicar que desejou manter relações pessoais com esse divino poder. As reflexões que encerram a profunda sabedoria dos últimos anos de sua vida exalam a conformação do homem que se entrega ao *Ἀνάγκη*, às leis da natureza, e que nenhuma misericórdia espera da bondade ou da graça de Deus. Parece não haver dúvida de que Leonardo superou tanto a religião dogmática quanto a pessoal, e que afastou-se muito da concepção cristã do mundo, através do seu trabalho de pesquisa (Freud, 1996a, p. 130).

O artigo “Moisés de Michelangelo” foi publicado em 1914, na revista *Imago*, v. 3, n. 1, p. 15-36, de forma anônima e a sua autoria foi reconhecida apenas em 1924. Freud (1996c, p. 213) inicia seu texto indagando que é um leigo em arte:

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta.

Dessa maneira, o psicanalista se dirige aos seus leitores, sob o viés de espectador, confessando sua limitação e seus sentimentos de afeto pelas obras de arte.

A arte é uma forma de o ser humano se expressar e, como também, ele se utiliza desse meio para compartilhar sentimentos, emoções e questionamentos, quer sejam estéticos, sociais ou existenciais. A arte não fala nem vive por si só, mas sim da interpretação de uma pessoa. Os espectadores, ao admirarem uma grande obra de arte, geralmente divergem da opinião do outro e não chegam a um consenso para o apreciador desprezioso.

Para a interpretação da escultura Moisés (Figura 15), Freud (1996c, p. 217-218) afirma que

o que nos prende tão poderosamente só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão *intelectual*; o que ele visa é

despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar.

Figura 15: Moisés, de Michelangelo



Fonte: Michelangelo Buonarroti (1476-1584, Moisés, 1513-1516. Mármore, 236 cm. Roma, San Pietro in Vincoli.

Portanto, a intenção do artista e a emoção como cada espectador vê ou ouve a obra são condições necessárias para que a fruição estética aconteça. Com a finalidade de descobrir a intenção do artista, Freud (1996c, p. 218) declara:

Tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de *interpretá-la*. É possível, portanto, que uma obra de arte desse tipo necessite de interpretação e que somente depois de tê-la interpretado poderei vir a saber por que fui tão fortemente afetado. Arrisco-me mesmo a esperar que o efeito da obra não sofrerá qualquer diminuição após termos conseguido analisá-la.

Na parte primeira do ensaio, Freud (1996c) apresenta várias interpretações que diferentes críticos escreveram sobre a obra. Segundo ele, há detalhes que foram ignorados e outros que não foram precisos na percepção descrita por esses autores em relação à escultura.

No caminho da segunda parte, Freud (1996c) cita o conhecedor de arte russo Ivan Lermolieff, pseudônimo de Giovanni Morelli, médico italiano, autor de uma série de artigos sobre a pintura italiana. Morelli objetivava uma nova metodologia para identificar a autoria de quadros antigos. Referente ao método do médico, Freud (1996c, p. 226) narra que

a atenção deveria ser desviada da impressão geral e das características principais de um quadro, dando-se ênfase à significação de detalhes de menor importância, como o desenho das unhas, do lóbulo de uma orelha, de auréolas e de outras trivialidades não consideradas que o copista desdenha imitar e que, no entanto, cada artista executa à sua maneira própria e característica.

Ainda segundo Freud (1996c), é um método muito próximo à técnica da psicanálise, que “está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de traços menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações” (Freud, 1996c, p. 228). Para Morelli, os detalhes, por menores que sejam, eram significativos, uma vez que escapam do controle do artista.

Assim Freud (1996c) afirma, explicitamente, a influência que Morelli exerceu sobre ele. Freud investigou o psiquismo humano, e na interpretação de obras de arte partiu do detalhe para o geral, levando-o a pensar no vínculo entre a arte e a psicanálise.

Próximo ao final da terceira parte de seu ensaio, em sua interpretação, Freud (1996c, p.236-237) explica o que Michelangelo fez:

O Moisés da lenda e da tradição tinha um temperamento impetuoso e era sujeito a crises de paixão. Foi num transporte de ira divina desse tipo que matou um egípcio que estava maltratando um israelita, e teve de fugir do país para o deserto; sendo numa explosão semelhante que quebrou as Tábuas da Lei, escritas pelo próprio Deus. A tradição, ao registrar tal característica, é imparcial e preserva a impressão de uma grande personalidade que outrora viveu. Mas Michelangelo colocou um Moisés diferente na tumba do Papa, um Moisés superior ao histórico ou tradicional. Modificou o tema das Tábuas quebradas; não permite que Moisés as quebre em sua ira, mas faz que ele seja influenciado pelo perigo de que se quebrem e o faz acalmar essa ira, ou, pelo menos, impedi-la de transformar-se em ato. Dessa maneira, acrescentou algo de novo e mais humano à figura de Moisés; de modo que a estrutura gigantesca, com a sua tremenda força física, torna-se apenas uma expressão concreta da mais alta realização mental que é possível a um homem, ou seja, combater com êxito uma paixão interior pelo amor de uma causa a que se devotou.

Sendo assim, Freud (1996c) explica que o Moisés de Michelangelo está acima do bíblico. Em sua interpretação, Michelangelo esculpiu um Moisés que dominou sua fúria, e que permaneceu sentado e calmo, em oposição ao Moisés da história bíblica, o libertador e o legislador dos judeus, que se enfurece à adoração de um bezerro de ouro e que arremessa as tábuas no chão com a intenção de quebrá-las. Com esse propósito, Freud (1996c) observou a posição da mão direita da escultura de Moisés em relação à barba e a das tábuas que estão de cabeça para baixo e, em relação a estas, ele assim infere porque há uma saliência na borda inferior das tábuas que indica qual seria a posição da escrita. Conclui que a intenção de Michelangelo foi a de esculpir Moisés segurando as tábuas para evitar que caíssem e se

quebrassem, diante da ira que o enfureceu pela infâmia do povo. Moisés conteve, então, a agressividade e a impulsão de quebrar as tábuas, preferindo preservá-las.

Os dois textos acima foram escritos sob o ponto de vista psicanalítico e ressaltam a importância, para o próprio Freud, do tema da criação artística e do efeito das obras de arte sobre o espectador. O misterioso sorriso de Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, por exemplo, Freud (1996a, p. 119) o caracterizou como estranho (*unheimlich*).

Em 1919, Freud publicou um ensaio intitulado *Das unheimlich (O estranho, mas também denominado O inquietante, dependendo da tradução para a língua portuguesa¹²)*, apresentando diversas referências mitológicas e literárias, é citado por teóricos nas áreas da Literatura e da Psicanálise, desde a sua publicação. As experiências e as reflexões desenvolvidas na obra permitem aprofundar questões e conceitos como o duplo, a sombra, o hesitante, o complexo de castração, a negação da morte, a repetição, o narcisismo, o recalque e o retorno do recalado, ilustrando toda uma performance/dinâmica do inconsciente.

Freud (1996b, p. 239) principia seu texto analisando etimologicamente o termo em alemão *unheimlich* (estranho), cujo radical é *heim* (lar), em oposição ao termo *heimlich* (familiar, doméstico, conhecido). Dessa forma, ele demonstra como poderíamos entender inequívoca e diretamente o termo “estranho” e o “não familiar”. Mas, apoiando-se no fato de que nem tudo o que é novo e não familiar é assustador, e essa relação não pode ser invertida, e que algo a mais deveria ser adicionado ao novo para torná-lo estranho, Freud (1996b) vai além dessa relação entre estranho = não familiar ao analisar o sentimento do estranho em outros idiomas. Ele pontua que “muitas línguas não têm palavra para essa particular nuance do que é assustador” (Freud, 1996b, p. 239). Em seguida, expressa sua gratidão ao Dr. Theodor Reik por lhe oferecer as palavras correspondentes ao familiar e estranho em dez línguas: latim, grego, inglês, francês, espanhol, italiano, português, árabe, hebreu e alemão.

Nessa dedicação, Freud (1996b) destaca que entre os diversos matizes da palavra *heimlich*, há pelo menos um que coincide com seu oposto imediato: *unheimlich*. O termo “heimlich” é ambíguo e pertence a dois conjuntos de concepções diferentes e não contraditórias: por um lado evidencia familiar e agradável e, por outro, oculto e imperceptível. O autor, ao citar o filósofo alemão Friedrich Schelling (1775-1854), afirma que “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (Freud, 1996b, p. 243), isto é, o retorno do

¹² A tradução do termo alemão *Unheimliche* é controversa, em português pode ser traduzido por “estranho”, “inquietante”. A edição da editora Companhia das Letras optou pelo uso do termo “inquietante” e a tradução que estamos utilizando é a da Edição Standard Brasileira, Imago Editora, que optou pelo uso do termo “estranho”.

recalcado. O que está no seio familiar, algo íntimo, não deve estar explícito ou mostrado. Quando precedido pelo morfema *un-*, de negação, *unheimlich*, significa tudo o que não é familiar, é algo estranho, mas também tudo o que deve ser evitado ou mostrado.

O seu ensaio descreve exemplos de estranhamento, evidenciando o retorno de algo suspeito, misterioso e também ameaçador, retendo o leitor na possibilidade que algum acontecimento insólito venha a ocorrer. Freud (1996b) cita o médico psiquiatra alemão Ernst Anton Jentsch (1867-1919) para elucidar o que seria esta vivência de “estranhamento”:

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. Isto, como afirmamos, dissiparia rapidamente o peculiar efeito emocional da coisa. E.T.A. Hoffmann empregou repetidas vezes, com êxito, esse artifício psicológico nas suas narrativas fantásticas (Freud, 1996b, p. 245).

No campo da literatura, Freud (1996b) adotará como exemplo privilegiado da sua análise o conto “O Homem da Areia”, de autoria de E.T.A. Hoffmann. Trata-se de um conto que discorre a simultaneidade entre o real e a ficção nas lembranças da infância perturbada de Natanael, o protagonista. A narrativa começa com as memórias de infância de Natanael, que ouvia de sua mãe histórias sobre o Homem da Areia, uma espécie de bicho-papão, que viria e jogaria areia nos olhos das crianças que não dormem cedo.

Uma noite, escondido no gabinete do seu pai, ele resolve investigar quem o visita após o horário de dormir. Ao ver-se indagado por Coppola, um vendedor de barômetros e que acredita ser o Homem da Areia, brotam recordações de seu passado e sentimentos estranhos ocorrem ameaçadores. Pela subjetividade do personagem, também narrador, o Homem da Areia foi associado com um amigo de seu pai, o advogado Coppelius, que não é sobrenatural. Quando seu pai morreu, Natanael julgou que o culpado era o Homem da Areia. Anos mais tarde, ele se apaixonou por Olívia, um ser inanimado que ele confunde com uma mulher, que provoca ao leitor um estranhamento.

Freud (1996b) concluiu que esse fenômeno estranho era algo tradicionalmente aceito, de conhecimento familiar, que provoca e tira da zona de conforto, e reaparece, reprimido, como um possível vir a ser. Pode causar angústia, confusão, e até mesmo o medo.

O psicanalista considera importante uma distinção entre o estranho da realidade e o da literatura, porque, segundo ele, o do mundo real é bem mais simples, porém o da ficção é mais

amplo, pois abrange todos os fatores das vivências e vários que não estão necessariamente presentes na vida real:

O estranho, tal como é descrito na *literatura*, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (Freud, 1996b, p. 266).

Em relação à presença de um evento estranho em uma escrita criativa, Freud (1996b) afirma que o autor estabelece novas formas de normalidade e de aceitação em uma realidade poética para o leitor. Assim, o leitor pode adaptar com naturalidade fatos que causariam estranheza caso fossem deslocados para sua realidade, como o mundo jovial dos deuses de Homero, por exemplo.

Dessa forma, Freud (1996b) assegura que, para que esse efeito estranho se faça presente em uma narrativa ficcional, com uma realidade comum, é importante que o autor também aceite

todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade. Reagimos às suas invenções como teríamos reagido diante de experiências reais; quando percebemos o truque, é tarde demais, e o autor já alcançou o seu objetivo (Freud, 1996b, p. 267).

Ao estabelecer o estranho em uma narrativa literária, a teoria de Freud (1996b) nos aproxima de algo familiar daquilo que nos causa estranhamento, implicando na transgressão de leis próximas às da normalidade. É importante destacar que Freud (1996b), em seu estudo com “O Estranho” (1919), não teve a intenção de qualificar o conto “O Homem da Areia” em algum gênero, mas destacar ocorrências que concebem sentimentos de angústia que resultem em um “estranhamento”. Como a finalidade de Freud não era definir o fantástico em si mesmo, destacaremos nesta pesquisa autores que se ocuparam na mesma perspectiva que o psicanalista, mas concebendo os limites de gêneros literários do estranho, do fantástico e do maravilhoso ao comparar a narrativa literária com a realidade, como Tzevan Todorov, Remo Ceserani e David Roas, dentre outros.

3.2 Todorov: o gênero fantástico na literatura

O filósofo e linguista Tzvetan Todorov (1939-2017) é referência indispensável quando se trata do tema fantástico. Nascido na Bulgária, radicado na França desde 1963, o teórico entraria para a história tendo seu nome associado ao estruturalismo francês. Sua obra *Introdução à literatura fantástica* é particularmente um marco no estudo sobre o fantástico, sendo ainda hoje referência na produção que trata a temática.

Nos anos 1970, Todorov (1981, p. 45), em relação ao estudo dos gêneros, afirmava que “persistir em se ocupar de gêneros pode parecer hoje em dia passatempo ocioso, senão anacrônico”. Todorov dá início aos seus estudos assinalando a relevância de se conceituar o que é gênero literário, visto que o intento de seu estudo é descobrir uma característica/ regra que se aplique a todas as obras fantásticas. Segundo ele, é arriscado imaginar uma obra na qual os seus elementos sejam exclusivos e particulares, ou seja, que não tenha ligação com as obras do passado e que também não fará ligação com as futuras obras.

De uma maneira geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura (Todorov, 2008, p. 12).

Porém, há teóricos que consideram a narrativa fantástica como um “modo”, que também se encontra em outros gêneros e, por consequência, não chega a ser exclusividade do “gênero” fantástico.

Tzvetan Todorov não foi o precursor a buscar compreender e explicar o que vem a ser a “narrativa fantástica”. Ao longo do século XX, vários pensadores e teóricos buscaram trazer à luz teorias sobre o tema, podendo-se citar os nomes dos franceses Charles Nodier (1780-1844), Guy de Maupassant (1850-1893), Pierre Georges-Castex (1915-1995), Louis Vax (1924-2020), Roger Caillois (1913-1978) e Jean Paul-Sartre (1905-1980), do russo Vladimir Soloviov (1853-1900), do estadunidense Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), e do austríaco Sigmund Freud (1856-1939). Porém foi um dos que mais contribuiu significativamente para entendermos a literatura fantástica. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2017, p. 7) afirma no início do seu texto que

a expressão “literatura fantástica” refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário. Examinar obras literárias a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nosso propósito é

descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de “obras fantásticas”, não pelo que cada um tem de específico.

Assim, Todorov (2017) focaliza a literatura fantástica sob o viés de um gênero e afirma que aprofundar o estudo do fantástico como tal é algo que não é fácil de idealizar, pela diversidade de temas e de recorrências que o fantástico pode oferecer.

Sua obra, considerada fundamental para os estudos a respeito do fantástico, define o fantástico como uma hesitação presente na narrativa diante do acontecimento, manifestada pelos personagens e que afeta o leitor:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sífides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov, 2017, p. 30-31).

Esse evento inicialmente ocorre quando o personagem mantém contato com o feito estranho e afeta conseqüentemente o leitor, deixando-os na incerteza sobre o que aconteceu. Os termos que aparecem muito regularmente são o estranho, a incerteza, o insólito, o ambíguo, a hesitação, o duplo. O efeito desse sentimento é próprio da estrutura interna da narrativa. Para o teórico búlgaro, o fantástico “implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (Todorov, 2017, p. 38).

Esta hesitação seria expressa pela voz dos personagens, principalmente a do personagem-narrador, e contaminaria o leitor. Para Todorov (2017, p. 37), a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico, acarretando uma “integração do leitor no mundo das personagens”.

A professora Selma Calasans Rodrigues (1988) concorda com Todorov (2017), por meio de um excerto de *A casa deserta*, de Hoffmann, ao declarar que a hesitação é o principal elemento pertencente ao gênero literário:

O texto oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa

hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade (Rodrigues, 1988, p. 11).

De acordo com a autora, a racionalidade do leitor é ignorada quando se trata de uma narrativa fantástica, ainda que presente em uma ficção racional.

Em conformidade com o prólogo da *Antologia da literatura fantástica*, Bioy Casares (2013), conjuntamente com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, durante uma noite de 1937, conversavam sobre a preparação de uma coletânea de contos sobre o fantástico. Assim, publicaram a *Antologia* selecionando os que para eles seriam os melhores. Além do mais, eles separaram pelas seguintes características: o ambiente ou a atmosfera; a surpresa; “o quarto amarelo” e o perigo amarelo; argumentos em que aparecem fantasmas; viagens no tempo; os três desejos; argumentos com ação que se desenrola no inferno; com personagem sonhando; com metamorfoses; ações paralelas que operam por analogia; tema da imortalidade; fantasias metafísicas; contos e romances de Kafka; vampiros e castelos.

Bioy Casares (2013, p. 15-16) ainda classificou os contos fantásticos pela explicação dividindo-os em três tipos:

[...] a) que se explicam pela ação de um ser ou de um fato sobrenatural; b) os que têm explicação fantástica, mas não sobrenatural [...] c) os que se explicam pela intervenção de um ser ou de um fato sobrenatural, mas insinuam, também, a possibilidade de uma explicação natural, [...] os que admitem uma alucinação explicativa.

Do mesmo modo que os argentinos Bioy Casares, Ocampo e Borges, Ítalo Calvino (2004) organizou uma antologia de contos fantásticos mundiais, sob o título de *Contos fantástico do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004). Ele declara que, no início do século XIX, o conto fantástico nasceu no romantismo alemão, com o clássico *O Homem da Areia* de E. T. A. Hoffmann, porém “já na segunda metade do século XVIII, o romance gótico inglês havia explorado um repertório de temas, ambiente e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes), dos quais os escritores do romantismo beberiam abundantemente” (Calvino, 2004, p. 10).

Uma característica constante no romantismo é a fuga da realidade, por meio da imaginação, do sonho ou da loucura. Foi uma saída que a sociedade burguesa buscava para se desvencilhar da modernidade, que negava qualquer evento sobrenatural. Segundo salienta Calvino (2004, p. 9-10):

É no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê — coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora — é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis.

Ainda na introdução, o escritor italiano conceitua o conto fantástico e o agrupa em duas categorias: fantástico visionário e fantástico cotidiano.

No primeiro grupo, composto por 12 contos, do início do século XIX, prevalece a figuratividade, ou seja, um espaço com aparições visionárias e imagens. Nesse grupo, ele avulta autores como Jan Potocki, com o conto “História do demônio Pacheco”, e Joseph Sheridan Le Fanu finaliza com “O fantasma e o consertador de ossos”.

Quanto ao segundo, composto por 14 contos, do final do século XIX e início do século XX, o sobrenatural mantém-se invisível e é mais sentido do que visto, prevalecendo, assim, aspectos do psicológico e da interiorização, “participando de uma dimensão interior como estado de ânimo ou como conjectura” (Calvino, 2004, p. 13). Ele abre o fantástico cotidiano com o autor que mais teve influência sobre o fantástico europeu, Edgar Allan Poe, com o conto “O coração denunciador”, e conclui com Herbert G Wells, com “Em terra de cego”.

Portanto, para Todorov (2017, p. 38-39), as narrativas consideradas fantásticas exigem três condições necessárias para que possamos inseri-las no gênero fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens com um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições.

Todorov (2017) elucidada que essas condições não possuem o mesmo valor. A primeira e a terceira desencadeiam assim uma narrativa do gênero fantástico, enquanto que na segunda, por ser comum, a hesitação da personagem pode ou não ocorrer.

Ainda em relação à terceira condição, é difícil imaginar a literatura sem o poético e sem a alegoria. Ao dar caráter ficcional à realidade, a literatura (re)constrói e ativa os mundos

imaginário, real e psicológico. Os fragmentos prováveis da realidade postos no texto literário não são o real, o autor revela um mundo pela mensagem em si, no fazer poético. Uma obra fantástica pode ser interpretada como alegórica ou poética, porque a percepção do evento insólito introduz a ambiguidade própria do texto literário.

Todorov (2017, p. 47) afirma que o fantástico é um gênero que pode se desvanecer, “dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum”. Por ser um gênero evanescente, ele aparece no instante da dúvida; mas de posse da explicação, não há mais o fantástico. A hesitação, dividida entre o leitor e uma personagem, está presente apenas na compreensão dúbia do leitor, mas isenta de qualquer interpretação alegórica ou poética.

O teórico complementa que o fantástico parece demarcado entre dois gêneros similares: o estranho e o maravilhoso, conforme o diagrama abaixo (Figura 16):

Figura 16: Diagrama todoroviano de divisão dos subgêneros do fantástico

Estranho puro	Fantástico- estranho	Fantástico- maravilhoso	Maravilhoso puro
---------------	-------------------------	----------------------------	------------------

Fonte: *Introdução à Literatura Fantástica* (Todorov, 2017, p. 50).

O estranho, como um dos gêneros da literatura fantástica, não deve ser confundido com o entendimento do termo estranhamento. Durante a leitura, o estranhamento é ocasionado por uma interrupção de um evento, pertencente à narrativa, liberando o leitor da inércia e da passividade, com a finalidade de causar nesse leitor uma reflexão e que permaneça por mais tempo em sua memória. Segundo o quadro acima, o estranho puro é delimitado unicamente por um dos lados e, segundo Todorov (2017, p. 53), volta-se particularmente a “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pela lei da razão”. Melhor dizendo, sempre que ocorrer um evento capaz de criar uma hesitação no leitor e na personagem e, no desdobramento da narrativa, chegue à uma explicação real sem subverter as leis naturais, o fantástico deixa de existir e estaremos diante do estranho puro. O fantástico-estranho refere-se aos textos que apresentam eventos que, à primeira vista, são identificados como insólitos ou sobrenaturais, porém esses mesmos textos recebem, no desfecho, uma elucidação completamente racional, aceita naturalmente pelo mais descrente leitor.

Saindo do quadro que delimita o fantástico-estranho, entramos no fantástico-maravilhoso, que é o mais simples. Neste espaço, há as obras que, durante o decorrer da narrativa, classificam-se pelo fantástico, porém terminam com a aceitação de uma solução sobrenatural. Assemelha-se e muito ao fantástico, por provocar no leitor a hesitação e revelar a essência sobrenatural dos acontecimentos.

Da mesma maneira que o estranho, não há fronteira na delimitação do maravilhoso puro. Este é um gênero onde predomina o sobrenatural, e sua presença é identificada como natural ao cenário do texto narrativo, ou seja, os efeitos não causam surpresa, em que elementos e episódios são inexplicáveis no mundo real do leitor, porque tudo é possível:

Existe enfim um “maravilhoso puro” que, assim como o estranho, não tem limites claros (vimos no capítulo precedente que obras extremamente diversas contêm elementos de maravilhoso). No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (Todorov, 2017, p. 60).

Destarte, no maravilhoso puro o sobrenatural não é questionado, não há dúvida quanto à essência da sua existência. Nele a magia, os contos de fada e os mitos, por exemplo, têm mundos próprios cujas leis são diferentes e não são explicados racionalmente. O autor esclarece que “costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma” (Todorov, 2017, p. 60).

Todorov (2017) apresenta as seguintes variações do maravilhoso puro: o maravilhoso hiperbólico (a dimensão dos fenômenos sobrenaturais é superior à realidade); o maravilhoso exótico (os fenômenos sobrenaturais não são descritos como sobrenatural, o leitor desconhece o espaço); o maravilhoso instrumental (há objetos maravilhosos impossíveis na época descrita, que depois são reconhecidos como possíveis) e quanto ao maravilhoso científico:

O sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época da narrativa fantástica, são as histórias em que intervém o magnetismo que pertencem ao científico maravilhoso. O magnetismo explica “cientificamente” acontecimentos sobrenaturais, porém, o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural. [...] São narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica (Todorov, 2017, p. 63).

Todorov (2017, p. 63) conclui que “a todas estas variedades do maravilhoso “desculpado”, justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de

nenhuma maneira” e “porque a aspiração ao maravilhoso enquanto fenômeno antropológico supera os limites de um estudo que se pretende literário”.

Consideramos, então, segundo Todorov (2017), quais seriam as características que estabelecem o fenômeno do fantástico e sua manutenção no desenvolvimento da narrativa fantástica. A primeira propriedade estrutural diz respeito ao emprego do discurso figurado. O sobrenatural surge por transformar-se no sentido figurado ou por meio da realização do sentido próprio da expressão figurada. E complementa que pode acontecer na sequência de “uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito correntes na linguagem comum, mas que designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural: precisamente aquele que ocorrerá no fim da história” (Todorov, 2017, p. 88).

A segunda propriedade estrutural reporta-se mais propriamente a um determinado tipo de narrador. Segundo Todorov (2017, p. 91-92):

O narrador representado convém [...] perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir [...]. Mas ele é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Primeiro, se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos, exige a dúvida. Não é por acaso que os contos maravilhosos usam raramente a primeira pessoa (assim, nem as *Mil e uma noites*, nem os contos de Perrault, nem os de Hoffmann, nem “*Vathek*”): não precisam disso, seu universo sobrenatural não deve suscitar dúvidas. O fantástico nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não? O maravilhoso realiza esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente. Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição do fantástico, a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. [...] Evidentemente, nada impede o leitor real de manter distância absoluta com relação ao universo do livro.

Uma terceira propriedade estrutural que concorre para a irrupção do fantástico é a composição da narrativa, que estabeleceria um ponto culminante que seria atingido progressivamente através de uma linha ascendente. De acordo com Todorov (2017, p. 95), a estrutura ideal se resume claramente na teoria de Penzoldt:

A estrutura da história de fantasmas ideal pode ser representada como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante. [...] O ponto culminante de uma história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro. A maior parte dos autores tenta atingir uma certa gradação, visando ao ponto culminante, inicialmente de maneira vaga, a seguir mais e mais diretamente.

Todorov (2017), após a discussão dos aspectos acima, empenha-se a analisar a temática do fantástico. Assim, o teórico agrupa dois grandes grupos temáticos do fantástico,

considerando sempre a coerência da narrativa. No primeiro grupo, nomeado de “temas do eu”, estariam os temas ligados à metamorfose, ao acaso ou à causalidade, ao pandeterminismo, à dicotomia entre ideia e percepção. Em relação ao pandeterminismo, Todorov (2017, p. 121) afirma que “em outros termos, a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a coisa e a palavra, deixam de ser estanques”.

Já no segundo grupo, denominado de “temas do tu”, estariam os temas que tratam da relação entre o homem e o desejo:

O ponto de partida desta segunda rede permanece o desejo sexual. A literatura fantástica dedica-se a descrever particularmente suas formas excessivas bem como suas diferentes transformações ou, se quisermos, perversões. Um lugar à parte deve ser dado à crueldade e à violência, mesmo que sua relação com o desejo esteja fora de dúvidas. Do mesmo modo, as preocupações concernentes à morte, à vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo, estão ligadas ao tema do amor (Todorov, 2017, p. 147-148).

Todorov (2017, p. 175), ao final do seu livro, determina a brevidade do fantástico e afirma que o fantástico

apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero. Podem-se encontrar exemplos de hesitação fantástica em outras épocas, mas será excepcional que esta hesitação seja tematizada pelo próprio texto.

Para Todorov (2017, p. 176-177), sua teoria geral do fantástico prestaria não mais que para explicar o texto literário do século XIX, onde a literatura se dedica a formas de representação restritiva do real:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam.

A narrativa fantástica tomaria outras feições, como a psicanalítica, e diante da narrativa *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, o crítico búlgaro questiona em que a narrativa do sobrenatural no século XX se transformou:

Se abordarmos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira fase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no

curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é o movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos.

Por outro lado, não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por esse fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em “A Metamorfose”, trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Neste sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível (Todorov, 2017, p. 179-180).

Ao considerar que o fantástico chegou ao fim enquanto gênero, Todorov termina por localizar Kafka entre o estranho e o maravilhoso.

Conforme observamos, Todorov (2017) é propulsor do fantástico com seu estudo da “vacilação”, pontuado em uma estrutura do século XIX. Contudo, tendo como alicerce as suas teorias, algumas narrativas literárias do século seguinte não se enquadram em suas abordagens, o que incita estudiosos modernos a buscarem novas investigações sobre o tema.

Nesse contexto de expansão teórica, os autorretratos e o diário de Frida Kahlo e o romance *La invención de Morel* oferecem interessantes desafios e ampliações ao entendimento do fantástico. Frida Kahlo, por meio de suas pinturas autobiográficas, cria universos que alternam entre a realidade e a fantasia, evocando uma “vacilação” similar à descrita por Todorov, mas com uma intensidade subjetiva e emocional que ultrapassa os limites do gênero. De maneira semelhante, o romance de Bioy Casares, ao mesclar tecnologia e ilusão, questiona a percepção do real e do imaginário, salientando a insuficiência das categorizações tradicionais do fantástico e abrindo novas fronteiras para a compreensão desse universo literário.

Entre esses teóricos, podemos citar o importante crítico literário italiano Remo Ceserani (1933-2016), conhecido por suas contribuições à teoria literária e à análise de gêneros literários.

3.3 Remo Ceserani e a modalidade fantástica

O estudo de Remo Ceserani sobre o fantástico partiu de Todorov (2017), após a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, reconhecendo que o teórico búlgaro chama “a

atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante –, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica” (Ceserani, 2006, p. 7). Apesar disso, não significa que não ocorram discordâncias entre as concepções de Todorov e as de Ceserani. O crítico italiano foi além da visão todoroviana, sendo responsável pela divulgação e aprofundamento nas reflexões sobre o tema.

Ceserani (2006) inicia sua obra *O fantástico*, publicado originalmente em 1996, traduzido e publicado em 2006 no Brasil, demonstrando que o conceito de Todorov está restrito a uma época e limitado em relação a critérios de definição sobre o fantástico. Ele esclarece que há rigidez na concepção do estudo todoroviano, e, ao revisar autores e textos críticos que procuraram conceituar o fantástico ao longo dos séculos XVIII e XIX, propõe que alguns teóricos como Joseph H. Retinger, Hubert Matthey e Peter Benzoldt deveriam compor o alicerce teórico do crítico búlgaro. Além desses três citados, Ceserani (2006) aponta outros autores importantes no decorrer da sua obra, incluindo trechos inteiros de autores que foram destacados por Freud (E. T. A. Hoffmann) e também por Todorov (Merimée e Gautier, por exemplo).

Após percorrer o curso teórico de diversos pesquisadores e teóricos e investigar narrativas que julgou como paradigmas de narrativas fantásticas, ele qualifica o fantástico não como um gênero,

mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureso, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. Porém, 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).

Como se vê, depreende-se, então, que o fantástico se refere a uma categoria modal de narrar, uma abordagem mais flexível, com limitações menos rígidas entre os diferentes modos literários.

Ceserani (2006, p. 67) declara que não existiria um elemento isolado da modalidade fantástica, mas, sim, existiriam vários procedimentos e sistemas temáticos do fantástico, mesmo que recorrentes de outros gêneros dos quais compõem a modalidade:

Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. Isso vale para o fantástico, mas também para todos os outros possíveis modos de produção literária. Cada procedimento formal, ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias. O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos.

O autor elucida que o leitor está livre de uma categoria ficcional fixa e também por que algumas temáticas compartilham, entre si, semelhanças com o modo fantástico. Esclarece que, mesmo que uma determinada modalidade possa pertencer a um grupo maior de narrativas fantásticas, essa modalidade se distancia das demais pelo uso de combinações e empregos específicos.

Para Ceserani (2006), as narrativas fantásticas possuem estratégias retóricas e sistemas temáticos que manipulam conscientemente a realidade para induzir o leitor a se envolver pelo evento fantástico e entender que objeto e evento são irrealis.

Em relação à teoria de Ceserani (2006), para esta pesquisa, faremos uso dos seus procedimentos teóricos e dos sistemas temáticos, conforme a seguir:

1) *Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração*: o autor manipula conscientemente os procedimentos narrativos e coloca em evidência todos os mecanismos da ficção. Ceserani (2006, p. 69) sublinha que a narrativa fantástica instaura uma ambiguidade de “usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas [...] também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história”.

2) *A narração em primeira pessoa*: de presença bastante frequente no fantástico, o uso do pronome em primeira pessoa é um procedimento muito importante também para a teoria todoroviana. Todorov (2017), no capítulo “O discurso fantástico”, afirma que “[...] no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz ‘eu’. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova da verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir” (Todorov, 2017, p. 91). Assim Ceserani (2006) concorda com Todorov, e amplia esse procedimento ao pontuar que o narrador em primeira pessoa coloca o narrador como um narrador-personagem, que dá substância à narrativa e traz a vacilação necessária para que ocorra a hesitação do leitor e reforça, também, a necessidade da constante presença de destinatários explícitos, como acontece no início do *Der Sandmann*, de E. T. A. Hoffmann, pois “estes destinatários [...]

estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto” (Ceserani, 2006, p. 70).

3) *Um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem*: expõe sobre a capacidade que a linguagem tem de transformar as palavras, e estas, de criar uma nova e diversa realidade das que nos são familiares, que vitaliza o sobrenatural. Afirma Ceserani (2006, p. 70) que o modo fantástico encontrou um terceiro caminho, o das potencialidades criativas da língua e cita Todorov que “coloca em relevo esse aspecto quando identifica no procedimento de atualização literal de uma metáfora um dos elementos geradores da literatura fantástica”. Segundo o autor, “o modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade” (Ceserani, 2006, p. 70).

4) *Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor*: a narrativa fantástica envolve o leitor conduzindo-o para um ambiente familiar e pacífico para depois se defrontar com o medo, a desorientação e a surpresa. Esclarece que há textos que se utilizam de elementos de humor que acompanham o elemento do terror, cujo resultado de vez em quando chega ao grotesco.

5) *Passagem de limite e de fronteira*: diz respeito a uma narrativa cujo personagem protagonista se encontra no interior de duas dimensões coexistentes, passando da realidade para a do sonho, da normalidade para a da loucura, “com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (Ceserani, 2006, p. 73).

6) *O objeto mediador*: corresponde a um objeto anexado no texto como um testemunho explícito da estadia de um personagem que “realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo” (Ceserani, 2006, p. 74).

7) *As elipses*: são as repentinas lacunas na escritura, com a finalidade de gerar no leitor inúmeras dúvidas por algo que não foi totalmente explicado, ocasionando ambiguidade, surpresa.

8) *A teatralidade*: refere-se aos “procedimentos pela técnica e pela prática teatral” (Ceserani, 2006, p. 75), por uma necessidade de gerar uma ilusão, tipo cênico, no leitor. Ainda segundo o autor, é um procedimento que, no século XVIII, são feitas reflexões fundamentais sobre o gesto teatral, sobre a ficção cênica e o papel do ator.

9) *A figuratividade*: decorrente da teatralidade, este procedimento se destaca, pois “o modo fantástico procurou ativar todos os procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa”, e Ceserani (2006, p.76) complementa que “há o recurso a procedimentos que sublinham elementos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena”.

10) *O detalhe*: diretamente relacionado à modernidade, o procedimento de destaque e a função narrativa do detalhe são bem frequentes no fantástico “com a consequente hierarquização dos diversos elementos constitutivos do mundo narrativo, a problematização das relações, as desorientações e as mudanças de escala” (Ceserani, 2006, p. 77).

Após a apresentação dos dez procedimentos formais mais recorrentes no fantástico, Ceserani (2006, p. 77-88) elenca os seguintes oito sistemas temáticos mais difundidos no modo fantástico:

1) *A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo*. A ambientação preferida é o noturno, e, conforme Ceserani (2006, p. 78), “a contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico”, associando a noite à linguagem do inconsciente e o dia, à da racionalidade.

2) *A vida dos mortos*. Não é um tema novo, mas é construído no fantástico com uma nova roupagem. Para Ceserani (2006, p. 80) é um tema que “interioriza-se” e “liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo”. Vale enfatizar que o tema da morte, para Todorov (2017, p. 146) está associado, em alguns textos, ao tema do amor: “o padre de ‘La morte amoureuse’ experimenta uma perturbação sensual ao contemplar o corpo morto de Clarimonde; a morte não a torna, absolutamente, odiosa para ele, e até, pelo contrário, parece aumentar-lhe o desejo”.

3) *O indivíduo, sujeito forte da modernidade*. Característica da burguesia, mundo individualista. Respaldo por Hans Blumenthal (1920-1996), filósofo alemão, Ceserani (2006) declara que, segundo o qual, a autoafirmação é “um programa de vida ao qual o homem submete a própria existência em uma particular situação histórica e sobre a qual ele formula hipóteses e modos de enfrentar a realidade que o circunda, desenvolvendo todas as suas potencialidades peculiares” (Ceserani, 2006, p.81). O individualismo burguês, na narrativa literária, inspira o personagem a conceber o próprio destino e a si mesmo. Segundo Ceserani (2006, p. 82), ao contrário, há o eu que

se representa 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 autoafirmada. É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações do eu que leva o próprio programa de autoafirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaníaco, obsessivo, louco, sejam as representações do eu dividido, duplicado em um próprio sócio, dividido em duas naturezas e em dois caracteres contrastantes: Dr. Jekyll e Mister Hyde.

4) *A loucura*. É um tema que, segundo Ceserani (2006, p. 83), na narrativa fantástica, está relacionado aos problemas mentais da percepção: “a loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite”.

Para Todorov (2017, p. 61), nos temas do “eu”, a primeira característica da loucura seria a ruptura dos limites entre matéria e espírito. O homem considerado “normal”, para os psiquiatras, “dispõe de vários marcos de referência e relaciona cada feito só com um deles. O psicótico, pelo contrário, não seria capaz de distinguir esses diferentes marcos entre si e confundiria o percebido e o imaginário”.

5) *O duplo*. O tema da duplicidade está relacionado à exploração da imagem do “eu”, ligado à vida da consciência, das suas fixações e também das projeções, assumindo um caráter inquietante. Ceserani (2006, p. 83) ressalta que esse tema nas narrativas fantásticas “se torna mais complexo e se enriquece, 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”.

6) *A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível*. Quando há irrupção de um personagem com características estranhas ou monstruosas em um universo familiar, confortável, e que acarretará a sensação de desestabilização. Ceserani (2006, p. 84-85) demonstra esse tema com “a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão”.

7) *O Eros e as frustrações do amor romântico*. Ceserani (2006, p. 85) expõe que, por meio de um amor-paixão, é comum duas pessoas se unirem, de modo a formar uma fusão, causando conflito nas estruturas sociais. Para o teórico italiano, o amor romântico no fantástico é um tipo de amor que não pode ser realizado: “os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma” (Ceserani, 2006, p. 88).

8) *O nada*. Este último tema está relacionado tanto à filosofia materialista do século XVIII quanto aos idealismos e espiritualismos de caráter pessimista, relacionando com a sociedade burguesa individualista. Associa o espaço silencioso do nada com o sentido da ruína e demonstra desconforto existencial.

Os procedimentos retóricos e sistemas temáticos, elencados acima, sustentam substancialmente a concepção da literatura fantástica como uma modalidade.

Desenvolvidas as teorizações iniciais e classificações do estranho, maravilhoso e fantástico por Todorov (2017), fundamentadas no estruturalismo e abordadas a partir do interior da obra, e a identificação dos procedimentos formais e nos sistemas temáticos elencados por Ceserani (2006), elementos constantes para uma leitura do fantástico clássico, precisamos, no entanto, investigar a literatura fantástica na modernidade e na pós-modernidade.

Do leque de teorias apresentadas por Todorov e Ceserani, também merece destaque o estudo da teórica francesa Irène Bessièrre. A autora oferece uma perspectiva distinta sobre o fantástico. Seu ensaio *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, de 1974, com o primeiro capítulo intitulado *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, é o único texto traduzido para o português.

A análise de Bessièrre sobre a narrativa fantástica difere da abordagem de Todorov (2003, p. 90), que considera o sobrenatural como um fato puramente linguístico:

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade.

Apesar de seguir uma sequência temporal similar a de Todorov, a autora também incorpora textos do XX em sua discussão, aproximando-se, em certos aspectos, dos estudos de Roas.

Enquanto Todorov e Roas procuram definir os limites do que constituiria o fantástico como um gênero literário específico, Bessièrre aborda sua delimitação de forma mais conectada ao “modo” narrativo, compartilhando essa abordagem com Ceserani. Para a estudiosa, o fantástico

provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitraria para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (Bessièrre, 2012, p. 305).

Ela se opõe à classificação do fantástico como um gênero, argumentando que o fantástico está intrinsecamente ligado a estruturas complexas, como religião e mito, assim como

crenças coletivas, embora não possa ser reduzido apenas a esses elementos. Na visão de Bessière (2012, p. 306),

O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular.

As teorias de Todorov e Bessière convergem no reconhecimento do insólito como elemento central na criação do efeito fantástico. Ambos argumentam que a narrativa fantástica requer a introdução de elementos que desafiam as regras convencionais da racionalidade do senso comum, subvertendo os padrões do sistema literário realista-naturalista. Esses elementos insólitos geram incerteza tanto para os personagens ficcionais quanto para os leitores reais, levantando questões sobre as possíveis explicações para os eventos incomuns dentro da trama.

A teórica francesa considera o fantástico como um modo discursivo, sua essência reside na manifestação do insólito, mergulhando personagens e o leitor real na incerteza diante das possíveis explicações, sem que qualquer uma delas invalide as outras.

Bessière (2012, p. 314) afirma que

no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis. Esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*. O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer.

A seleção cuidadosa dos termos usados por Bessière – relato, caso e adivinha – é valorosa e revela nuances essenciais da narrativa fantástica. O uso do termo “relato” ressalta a importância da narrativa em si, frequentemente presente nas histórias fantásticas, onde é comum um personagem narrar eventos que experienciou ou ouviu. Essa técnica não apenas aproxima o leitor da narrativa, mas também coloca em dúvida as percepções do personagem diante da realidade, contribuindo para a atmosfera de ambiguidade. Por outro lado, os termos “caso” e “adivinha”, presentes no título do seu capítulo, sugerem a presença de mistério e a necessidade de resolução, promovendo uma tentativa de explicar o inexplicável dentro da trama. Bessière (2012, p. 316) afirma que

Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções sociocognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha.

Segundo a autora, a dualidade entre o caso e a adivinha está presente no contexto contemporâneo do fantástico e suas implicações ideológicas. Bessière (2012, p. 316) afirma que

O relato fantástico se torna o discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial. Ele recolhe os sujeitos mais diversos; lugar de espectros banais, constrói-se a partir de uma vasta ausência coletiva. Mas esta imaginação não é assim tão liberta como parece. A obsessão do mito ou do simbólico é apenas a expressão de uma obscura exigência de ordem permanente. Por nós sermos conservadores eficientes na história, o somos no imaginário: a ilegalidade é o véu que encobre alguma outra legalidade. Os temas dos super-homens, dos grandes antepassados, dos seres vindos de outro lugar, dos monstros, não só traduzem o medo e o afastamento da autoridade, mas também a fascinação que exercem e a obediência que suscitam: o insólito expõe a fragilidade do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo.

Afinal, o estudo da teórica francesa se destaca como uma contribuição valiosa para o entendimento do fantástico, oferecendo insights ricos e perspectivas que ainda demandam uma exploração mais aprofundada. Sua concepção do fantástico pode abarcar uma ampla gama do que há de mais significativo na literatura contemporânea.

A respeito da percepção do texto fantástico na literatura da modernidade e pós-modernidade, faremos uma reflexão sobre os estudos do escritor David Roas (1965 -), conforme a seguir.

3.4 David Roas e o fantástico dos séculos XX e XXI

David Roas é, além de escritor do gênero fantástico, professor de teoria da literatura e literatura comparada em Barcelona, Espanha. Seus estudos referem-se à narrativa fantástica no contexto da literatura espanhola a partir do romantismo.

Roas (2014, p. 9), em sua coletânea composta por seis artigos *A Ameaça do Fantástico: Aproximações teóricas* (2014), define o fantástico no texto literário como uma categoria estética, isenta de limites estreitos de um gênero, porque proporciona “oferecer uma definição de caráter multidisciplinar, válida tanto para a literatura e o cinema quanto para o teatro, os

quadrinhos, os games e qualquer outra forma artística que reflita o conflito entre o real e o impossível que caracteriza o fantástico”.

Com a finalidade de definir e delimitar o que se entende por fantástico, ele analisou quatro conceitos centrais: relação com a ideia do real, seus limites (o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor e a linguagem.

O autor pontua no início da obra que, no último cinquentenário, há um interesse pelo estudo da literatura fantástica a partir de uma perspectiva estruturalista, psicanalítica, desconstrutivista. Afirma que, conseqüentemente, há “uma grande variedade de definições que, tomadas em conjunto, serviram para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero fantástico” (Roas, 2014, p. 29). Mesmo que considere um conjunto de particularidades para defini-lo, o autor complementa que o texto fantástico só funciona com a presença do sobrenatural, porque é exatamente o que provocará uma transgressão daquilo que percebemos como leis naturais. E declara que o sobrenatural é

aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade (Roas, 2014, p. 31).

Portanto, para que a transgressão causada pelo sobrenatural atinja o leitor é imprescindível que a narrativa ocorra em um espaço familiar ao leitor e a sua compreensão de mundo seja quebrada. O sobrenatural atuará como uma ameaça para a realidade, que o leitor julgava imutável. Assim, o leitor questiona o que pode ser real ou não:

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural com o real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar (Roas, 2014, p. 32).

Em vista disso, o fantástico propõe a existência de fenômenos no mundo familiar que não podem ser compreendidos e explicados por mecanismos racionais, motivando um conflito

entre o real e o sobrenatural. Dessa forma, ele provoca a incerteza na mente do leitor que julgava compreender a realidade.

Mas vale lembrar que, ainda segundo o autor, nem todo texto narrativo com intervenção do sobrenatural é fantástico, porque “quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso” (Roas, 2014, p. 34). É um universo como o dos contos de fada, por exemplo, um mundo irreal ou onírico, que trata de transportar o leitor para um mundo paralelo, onde tudo é possível. Nesse contexto, não há estranhamento, onde leitor e personagens não questionam os fatos extraordinários, conforme esclarece Rodrigues (1988, p. 56):

Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional [uma vez que] permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos.

Além do mais, Roas (2014) ainda diferencia dentro do gênero maravilhoso os gêneros que não entram em confronto entre o real e o sobrenatural.

No começo do século XX, o realismo maravilhoso ou realismo mágico surgiu como uma característica própria da literatura latino-americana. Um exemplo ideal para um melhor conhecimento do realismo mágico citado pelo autor é o romance *Cem anos de solidão* (1967), do colombiano Gabriel García Márquez (Roas, 2014). O realismo maravilhoso tem a tendência em revelar o insólito como se fosse corriqueiro e desnaturalizar o real. O objetivo é superar a esfera natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico.

Outro tipo de narrativa citada pelo autor espanhol é o maravilhoso cristão,

[...] de corte lendário e origem popular em que os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa (seu desenlace se deve a uma intervenção divina). Nesse tipo de narrativa, o aparentemente fantástico deixaria de ser percebido como tal uma vez que se refere a uma ordem já codificada (neste caso, o cristianismo, o que elimina toda possibilidade de transgressão (Roas, 2014, p. 37).

Assim, as ocorrências nesse tipo de narrativa são reveladas e explicadas por um conteúdo que deve ser aceito e, conseqüentemente, sacralizado pela fé.

De acordo com Roas, outro fator indispensável para vivenciar o fantástico é a questão do contexto sociocultural, sendo necessário “contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (Roas, 2014, p. 39). Ou seja, é a nossa

ideia de realidade que guiará a leitura da narrativa, e, a partir dessa referência, definir o efeito de conflito do fantástico.

Roas (2014, p. 43) discorda de Todorov (2011), que considera a hesitação entre a realidade e a ficção como o principal traço preciso do fantástico, “pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim”. Para o escritor espanhol, a vacilação não pode ser aceita como demarcador do fantástico, por abarcar todas as narrativas assim classificadas:

Minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (Roas, 2014, p. 43).

Sendo assim, de acordo com a afirmação acima, não se deve pensar o fantástico como o oposto da narrativa realista, porque ele deve se apresentar verossímil para que posteriormente ocorra a transgressão. Roas (2014, p. 53) define o fantástico como

uma espécie de “hiper-realismo”, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica.

O leitor, ciente de sua realidade empírica durante a leitura, envolve-se em um pacto acordado entre ele e o narrador, rompendo qualquer ordem de dedução. Referente a um acordo ficcional entre leitor e escritor, Umberto Eco (1932 – 2016) afirma que

o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu (Eco, 1994, p. 81).

Isto implica em uma atitude ativa do leitor com a narrativa, comparando-a a um bosque com ramificações em direções diversas. O fantástico é construído com regras realistas para dar realismo à história, e o leitor deve participar das especificações que o fantástico exige: “essas técnicas coincidem claramente com as fórmulas utilizadas em todo texto realista para dar verossimilhança à história narrada” (Roas, 2014, p. 54).

Na narrativa fantástica, o narrador invoca o insólito utilizando a linguagem, porém o insólito ultrapassa os limites da linguagem por não ser possível explicá-lo. Então, a linguagem é utilizada tanto para representar a realidade quanto, no fantástico, para transcender a si mesma, com a finalidade de representar algo que não existe. O fantástico é, para Roas (2015, p. 55), “indescritível porque é impensável”. Consequentemente, “o discurso do narrador de um texto fantástico [...] torna-se vago, impreciso [...] e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos)” (Roas, 2014, p. 56).

A literatura fantástica, nascida em um contexto no qual se buscava exaltar a racionalidade e o cientificismo, surge como uma “exceção à estabilidade do universo” (Roas, 2014, p. 77). Contudo, no século XX, um novo paradigma científico abalou o universo newtoniano. Einstein (1859-1955), com sua teoria da relatividade, aboliu a concepção de tempo e espaço como conceitos universalmente válidos, ou melhor, deixam de ser absolutos e passam a ser percebidos como estruturas maleáveis, dependentes da posição do movimento do observador. Entretanto, “a mecânica quântica [...] revelou a natureza paradoxal da realidade: abandonamos o mundo newtoniano das certezas e nos encontramos em um mundo onde a probabilidade e o aleatório têm papel fundamental” (Roas, 2014, p. 78). Pensando assim, os mundos paralelos que coexistem simultaneamente nas narrativas fantásticas seriam críveis, e se aplicam à realidade para desenvolver o insólito.

Na concepção da neurobiologia, António Rosa Damásio (1944), médico neurologista e neurocientista português, declara que “as imagens que experimentamos são construções cerebrais *provocadas* por um objeto, e não imagens especulares do objeto” (Roas, 2014, p. 83). Assim, na visão de Damásio, segundo Roas (2014, p. 84), “a realidade é concebida como uma construção ‘subjativa’, mas ao mesmo tempo compartilhada socialmente”. Ou seja, não nega uma realidade coletiva.

Do mesmo modo, Roas (2014, p. 84) cita os filósofos construtivistas Nelson Goodman, Jerome Bruner e Paul Watzlawick que

[...] postulam que a realidade não existe antes da consciência que temos dela, o que a converte em uma construção subjetiva. Assim, Goodman sustenta que não conhecemos o mundo, e sim “versões” que dele fabricamos: “a percepção participa da elaboração daquilo que percebemos”.

Por meio das menções acima, Roas (2014) desenvolve essa reflexão ao nos dizer que o inexplicável do fantástico vai além do intratextual e se realiza a partir do contraste entre os

eventos fantásticos ocorridos no texto e as diferentes maneiras de conceber a realidade e seus limites, ou seja, “quando alguém fala do real, na verdade se refere à sua experiência do real e não a uma noção objetiva” (Roas, 2014, p. 84-85). Nessa sequência, Eco (1994, p. 9) evidencia que “[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui a multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo”.

Da mesma maneira como as ciências discutem a concepção do que é real, o avanço tecnológico tem alterado a nossa percepção de realidade, explorando novas perspectivas criativas que dificultam a distinção entre a realidade e o virtual. A realidade virtual aumentada e estendida, a inteligência artificial e os hologramas tridimensionais são exemplos de possibilidades que multiplicam os níveis da ficção, logo “torna-se evidente que já não se pode conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, um critério definitivo ou infalível dela” (Roas, 2014, p. 86).

Seguindo o viés acima, dos três teóricos estudados para o embasamento teórico da presente dissertação, Roas (2014) é o que mais se aproxima do escopo da definição do modo fantástico tanto na literatura do século XX e XXI quanto em outras expressões artísticas, como cinema, história em quadrinhos, *games* e pintura. Seus estudos se relacionam à literatura de seu tempo, evitando expor o que já foi largamente citado.

Diante do percurso realizado nesta pesquisa, identificamos que os estudos e as análises de Todorov (2017) e de Ceserani (2006) utilizaram os mesmos exemplos. Todorov (2017) alarga-se sobre teorias já formuladas, inclusive o célebre exemplo de Freud (1919), *O Homem da Areia*, de Hoffmann, e chega a uma definição sobre o fantástico, mas que corresponde a um período bem restrito. Ceserani (2006), por sua vez, limitou-se ao uso das teorias e exemplos do filósofo e crítico búlgaro, além de reproduzi-lo, e não se dedicou a definir o modo fantástico com uma roupagem mais contemporânea.

Em relação aos exemplos de obras citadas, Roas (2014) elenca tanto obras conhecidas quanto autores hispânicos que embasam consideravelmente sua teoria. Os outros dois teóricos recorreram aos mesmos exemplos com obras de autores europeus, excluindo outros importantes que deveriam ser mencionados em seus estudos.

Portanto, para o presente trabalho utilizaremos o estudo de David Roas (2014) que busca reformular a concepção do fantástico a partir da segunda metade do século XX. Para o teórico, a narrativa fantástica utiliza todos os recursos linguísticos e formais existentes, além de

provocar uma incerteza na percepção da realidade e do próprio “eu” e o fantástico dependerá sempre do que seja considerado real e o real, do que é familiar.

Ao longo desta pesquisa, aflora a correlação entre os autorretratos de Frida Kahlo e o romance *La invención de Morel* sob a ótica do fantástico contemporâneo, segundo Roas (2014). As obras, criadas em diferentes contextos e momentos, convergem na incerteza da percepção do real e da identidade, elementos centrais do fantástico moderno. A cada pincelada, Frida Kahlo desnuda-se física e emocionalmente, expondo a dor e a fragilidade, uma fragmentação do próprio corpo que questiona a noção de realidade, que transborda os limites da tela. A busca por uma realidade reverbera no romance de Bioy Casares, onde o Fugitivo se vê enredado em uma trama de ilusões e simulacros, questionando a própria natureza. Diante dessa correlação, a teoria do fantástico contemporâneo, proposta por Roas (2014), revela-se como instrumento para a análise das obras. O escritor e crítico literário espanhol propõe uma reformulação do conceito, reconhecendo a fluidez e a multiplicidade do real na era contemporânea. A incerteza e a desestabilização da percepção, elementos centrais da narrativa fantástica, se ampliam em um mundo onde a fronteira entre o real e o imaginário se torna cada vez mais tênue.

4 O DUPLO E O *DOPPELGÄNGER*: USOS E CONCEITOS

Segundo o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (1986, p. 613), o verbete *duplo* refere-se a “Pessoa ou coisa muito semelhante à outra, como se fosse uma réplica dessa outra”. O dicionário *Langenscheidts Taschenwörterbuch Portugiesisch-Deutsch* [Dicionário de bolso alemão-português] (1999, p. 745) registra a definição para o verbete *Doppel* como “duplicado” e o verbete *Doppelgänger*, “sósia”.

O *Doppelgänger*¹³ pode estar relacionado a uma forma de duplo, porém este não tem de ser necessariamente um *Doppelgänger*. O termo tem raízes mais profundas na cultura germânica, associado a crenças folclóricas alemãs, e que se traduz literalmente como “duplo que anda”, como veremos mais adiante. Ele é muitas vezes visto como um presságio de má sorte ou morte imediata quando é avistado.

Os termos *duplo* e *Doppelgänger* são usados para descrever fenômenos ou conceitos análogos e propõem a existência de uma dualidade ou cópia de uma pessoa. Em ambos há uma representação de um segundo ser que tem uma relação específica ou subversiva com o original. São termos que estão associados a elementos sobrenaturais ou fantásticos e também são frequentes no folclore, mitologia, artes visuais e literatura, repletos de simbolismo e mistério.

Sendo assim, o duplo e *Doppelgänger* serão abordados, a seguir, por meio dos contextos literário e psicanalítico e seu uso nas artes visuais.

4.1 O duplo: da Antiguidade clássica ao desdobrar-se no percurso literário

Na Antiguidade clássica, em relação ao mito do duplo, uma grande variedade de narrativas de diferentes autores expressa essa temática nas tragédias, comédias, mitologia e filosofia. Os filósofos Platão e Sócrates e o dramaturgo romano Tito Mácio Plauto são alguns dos autores que refletiram o tema com suas respectivas percepções e ideias.

O mito do homem que provoca a divindade e tem a bipartição imposta como castigo é retratado no discurso de Aristófanes na obra *O banquete*, de Platão (2010, p. 44) afirmando que

¹³ Doravante, a palavra escrita respeitará a inicial maiúscula e o uso do trema da letra “a”: *Doppelgänger*, como os substantivos são escritos em alemão. A etimologia será tratada mais adiante.

Outrora, a natureza humana não era o que hoje é, mas bem diferente. Havia, a princípio, três espécies de homens e não duas, como atualmente: macho e fêmea. O terceiro gênero era formado dos dois primeiros. Extinta a espécie, só o nome lhes sobreviveu. Chamavam-se andróginos¹⁴, porque pelo aspecto e pelo nome lembravam o macho e a fêmea. Só lhes subsiste hoje o nome, que é de opróbrio.

Nesses seres primitivos e perfeitos tudo era dúplice. Tinham quatro mãos, outros tantos pés e orelhas, dois rostos, dois órgãos genitais. Sentindo-se poderosos, desafiaram os deuses. E Zeus decide dividi-los em dois

do mesmo modo como que com um fio de cabelo se dividem os ovos para temperá-los com sal. Depois de os ter assim cortado, ordenou a Apolo que lhes curasse as feridas e lhes virasse o rosto e a metade do corpo para o lado do corte, a fim de que, vendo a parte seccionada, se tornassem menos atrevidos (Platão, 2010, p. 44).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, 346), o verbete “dois” simboliza oposição, conflito, é o algarismo de todas as ambivalências e dos desdobramentos. É o mais radical das divisões e é a partir desse número que todas as divisões acontecem. Personifica o dualismo e exprime o antagonismo; indica tanto uma rivalidade quanto uma mutualidade, concomitantemente o amor e o ódio; uma oposição, adversa e incompatível como também complementar e fecunda.

Nesse contexto, Bravo (1998, p. 262) afirma que “o homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses”. Realizada a separação, “cada parte desejou unir-se à metade de que se desligara” (Platão, 2010, p. 44) e, assim, a partir dessa dicotomia, começou-se a longa busca pela metade perdida.

Essa busca pela completude e pela reconexão com o eu primordial pode ser observada tanto nos autorretratos de Frida Kahlo quanto no romance *La invención de Morel*. A artista mexicana se representa fragmentada ou duplicada, explorando a fusão entre a dor pessoal e a própria identidade, evocando a busca incessante pela unidade perdida. Analogamente, o romance de Bioy Casares traz a duplicação e a recriação de seres humanos através da tecnologia, os hologramas, pondo em questão a natureza da realidade e a própria identidade do Fugitivo e dos demais personagens.

¹⁴ O termo vem dos vocábulos gregos anér, andrós (viril, o macho, “aquele que fecunda”) e guiné, guinaikós (a fêmea, a mulher).

Contudo, na peça de teatro *Édipo Rei*, Sófocles, um dos maiores dramaturgos gregos antigos, evidencia o comportamento ambíguo do trágico rei Édipo. O conceito de duplo está relacionado ao destino inevitável e à ironia trágica. Podemos encontrar vários duplos na peça.

O duplo na profecia atua como um duplo sombrio e inelutável, estendendo uma sombra sobre a vida do protagonista. A profecia prediz que Édipo matará seu pai e se casará com sua mãe. Édipo tenta fugir desse destino, porém, por ironia, seus atos para evitar que a profecia aconteça acabam colaborando para sua realização.

Édipo, por ignorância, mata seu verdadeiro pai, Laio, durante um encontro em uma encruzilhada na estrada. Posteriormente, ele se casa com sua verdadeira mãe, Jocasta. A revelação de sua verdadeira identidade indica o aspecto duplo de sua vida, ou seja, exerceu simultaneamente os papéis de filho, esposo, pai e irmão.

Por desconhecer sua verdadeira identidade, o duplo da ignorância intensifica o resultado da revelação quando Édipo descobre a verdade: “Oh! Ai de mim! Tudo está claro! Ó luz, que eu te veja pela derradeira vez! Todos sabem: tudo me era interdito: ser filho de quem sou, casar-me com quem me casei e eu matei aquele a quem eu não poderia matar!” (Sófocles, 1985, p. 59). Nesse sentido, Sófocles utiliza a ironia dramática, quando alguns personagens e o público conhecem a verdade antes de Édipo.

Quando sua identidade é revelada, Édipo fura seus próprios olhos, permanecendo cego. Trata-se, nesse contexto, de uma cegueira simbólica, por não enxergar anteriormente sua identidade. Deste modo, evidencia o duplo da cegueira, representando a falta de visão tanto metafórica quanto física. Assim como o personagem Édipo, há na tragédia outro duplo. O deus da profecia, o imortal Apolo e o seu duplo, o mortal Tirésias. Este é cego, vive na escuridão, enquanto Apolo é o deus do sol, da beleza.

O mito do duplo em *Édipo Rei* destaca o conflito entre o livre-arbítrio humano e seu destino predeterminado.

Escrita pelo dramaturgo romano Plauto (c. 254-184 a.C.), a peça *Anfitrião* (201-207 a.C.) também aborda o tema do duplo, mas de uma maneira diferente em comparação à peça de Sófocles. *Anfitrião* trata de uma confusão de identidades causada pela intervenção dos deuses. O mito do duplo sobrenatural na peça refere-se à presença de dois protagonistas que compartilham uma semelhança física impressionante. O general tebano Anfitrião é idêntico fisicamente a seu escravo, Sósia. Zeus, o rei dos deuses, aproveita a ausência de Anfitrião para seduzir a esposa deste, Alcmena. E, para dificultar ainda mais, o mensageiro dos deuses, Mercúrio, assume a forma de Sósia.

A confusão de identidades cria várias situações cômicas e desacertadas na peça. Ao retornar da campanha militar, Anfitrião é confrontado com a negação de Alcmena de que ele tenha estado com ela, ou seja, ela acredita que o homem que passou a noite com ela era, sim, Anfitrião.

O duplo na peça é uma fonte de humor, confusão e ironia e destaca a instabilidade das identidades dos personagens, além de reforçar a desordem gerada pelas intervenções divinas na vida cotidiana.

Essa problemática do duplo e da identidade instável repercute nos autorretratos de Frida Kahlo e no romance de Bioy Casares. Em relação aos autorretratos, a artista mexicana amiúde se retrata em duplicidade ou fragmentada, espelhando a complexidade de sua identidade e a eterna luta entre o eu interior e exterior. Outrossim, a duplicação artificial de seres humanos, na novela *La invención de Morel* por meio de uma máquina explora a inquietação entre o original e a cópia.

Além da mitologia e filosofia, acima expostas, o mito do duplo também pode ser encontrado em outras culturas e rituais tradicionais. *Vardøger* ou *vardøgr*, um “espírito predecessor”, é um mito relacionado ao duplo, presente no folclore escandinavo. Consiste na aparição de uma imagem, premonitória, com mesma forma corporal do indivíduo ou até mesmo de seus passos, que é visto por outros antes de encontrá-lo. Diferentemente do *Doppelgänger*, o indivíduo nunca chega a confrontar seu duplo. O *vardøger* tem uma conotação menos dramática que o *Doppelgänger*, pois ele era considerado como um guardião desse indivíduo, que o ajudaria a se preparar para algo que estava prestes a acontecer, representando prenúncio de morte ou perigo iminente.

Para os antigos egípcios, quando uma pessoa nascia, um gêmeo espiritual, conhecido por *ka*, adquiria vida e a acompanhava por toda a sua existência até a morte, o que supostamente também tinha as mesmas memórias e sentimentos dessa pessoa. Após a morte do indivíduo, esse duplo, considerado como o protetor do morto, necessitava de algum suporte, como o corpo mumificado ou uma estátua do morto, por exemplo, e várias oferendas eram feitas ao *ka*, para que mantivesse a sua força vital e energia após a morte. “O *ka* habitava o corpo mumificado na câmara funerária e deslocava-se desta para a câmara de oferendas onde habitava uma estátua no decurso do processo de alimentação” (Laborinho, 2003)¹⁵.

¹⁵ A fonte consultada não é paginada.

Ainda que as origens e os credos associados ao *Vardøger* escandinavo e ao *ka* egípcio sejam diferentes, ambos abarcam a ideia de um duplo ou de uma presença espiritual que está relacionada à existência física da pessoa. No caso do *Vardøger*, trata-se de uma presença antecipada à chegada física da pessoa, enquanto que no caso do *ka*, acredita-se na vida após a morte e na continuidade da alma.

O *duplo*, ou uma duplicação sobrenatural de um ser humano, não é abordado de uma maneira tão explícita no cristianismo da mesma forma que o *Vardøger* e o *ka* egípcio ou em outras tradições religiosas, mas algumas ideias e temas podem ser explorados de uma perspectiva cristã.

A tradição cristã destaca tanto a ideia do pecado quanto a da redenção. A divisão entre o corpo e a alma, embora não tenha a concepção do duplo mitológico, é discutida em termos de moral e espiritualidade enfrentados pelos indivíduos. Ensina-se que os seres humanos têm uma alma imortal diferente do corpo físico; mas a ênfase está mais na ideia de uma alma individual do que um duplo separado do corpo. É importante notar que a tradição cristã não tem um conceito direto de duplo, seus temas são relacionados à natureza humana, vida após a morte e a ressurreição.

Segundo Bravo (1997, p. 262), no “Gênesis, o homem começa sendo um. Deus corta o homem em dois”, assim reavemos a ideia de uma natureza dupla, masculino e feminino, homem e animal, espírito e carne, vida e morte. Como o tema do duplo é multifacetado e pode ser abordado de várias maneiras, a dualidade inerente ao conceito muitas vezes contribui para a tragédia associada a diversas narrativas. Em relação a Caim e Abel, filhos de Adão e Eva, a história dos irmãos de personalidades opostas destaca a tragédia da inveja e do ciúme entre irmãos. Mesmo não sendo gêmeos, os atos de violência e inveja cometidos por Caim têm sequelas não apenas para Abel, mas também para Caim mesmo.

Para Edgar Morin (1921-), produzir um duplo é uma forma de o homem acreditar na própria imortalidade. O filósofo comenta que “toda uma gama de práticas, no decurso das cerimônias funerárias, visa iniciar o morto para sua vida póstuma, e garantir-lhe a passagem, seja para o novo nascimento, seja para a vida particular do duplo” (Morin, 1997, p. 119). Para ele, o mito do duplo é uma realidade universal e que se manifesta de diversas formas, tais como uma sombra (uma das mais permanentes), um reflexo (na água ou no espelho), um eco (reflexo auditivo), um olhar e, por fim, o movimento de ar respiratório ou intestinal (Morin, 1997, p. 136).

Como diz Morin (1997, p. 136-137), o duplo é um alter ego ou

[...] mais precisamente um ego alter, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência. E, por conseguinte, não é uma cópia, uma imagem da pessoa viva que, originalmente, sobrevive à morte, mas sua realidade própria de ego alter. [...] é o movimento elementar do espírito humano que primeiro só coloca e conhece sua intimidade exteriormente a ele. De fato, no começo, toda pessoa só se sente, se ouve, e se vê como “outro”, isto é projetada e alienada. As crenças do duplo se fundamentam, pois na existência original e fundamental que o homem tem de si mesmo.

Morin (1997, p. 175) afirma, por fim, a importância do duplo na literatura devido ao “caráter próprio da arte, que é um ópio que não faz adormecer, e sim, abre os olhos, o corpo, o coração para a realidade do homem e do mundo”.

Nos autorretratos de Frida Kahlo, a artista reflete uma busca incessante pela compreensão do seu próprio alter ego, quando se apresenta fragmentada ou duplicada. A constante repetição de sua imagem, por meio de elementos de dor e sofrimento, projeta sua identidade como algo ao mesmo tempo íntimo e alienado, evocando assim o conceito moriniano de uma intimidade exteriorizada. No romance *La invención de Morel*, de maneira semelhante, a máquina que cria duplicatas artificiais dos seres humanos instiga a noção de unidade única questionando a natureza da realidade e da imortalidade. A duplicação dos personagens preconiza uma reflexão sobre a imortalidade e a essência do ser, perfilando-se à ideia de que o duplo é uma manifestação universal da condição humana, de acordo com Morin.

4.2 O duplo na literatura

Os precursores do Romantismo alemão no século XVIII influenciaram na negação das convenções neoclássicas e também na busca por formas de expressão mais autênticas e emocionais. Podemos citar o escritor e filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803), o polímata e escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e o poeta e filósofo Friedrich Schiller (1759-1805) entre os principais representantes e precursores desse movimento.

São autores que recorreram às antigas tradições germânicas, mitologia nórdica e folclore alemão, em contraste com a rígida métrica da poesia francesa e temas classicistas que eram influentes nesse momento histórico. Eles representaram um movimento que exaltava a originalidade, a natureza, a individualidade e a expressão emocional tanto na arte quanto na literatura.

Herder desempenhou um papel fundamental como defensor da importância das tradições populares e do folclore na valorização do nacionalismo e que as expressões artísticas autênticas deveriam brotar das raízes culturais e populares de uma sociedade. Inicialmente motivados por ideais neoclássicos, Goethe e Schiller também recorreram a elementos mais românticos em suas obras posteriores. Goethe, por exemplo, foi um incansável estudioso da natureza, e de outros temas como a busca pela verdade interior.

Esses precursores do Romantismo alemão ajudaram a definir as bases desse movimento literário que se desenvolveu no final do século XVIII e início do século XIX na Alemanha. O Romantismo alemão é muitas vezes caracterizado por sua ênfase no misterioso, no sublime, e na conexão com as tradições culturais locais, com um resultado perene na filosofia, na literatura e nas artes em geral.

Embora o duplo tenha, sem dúvida, suas raízes na antiguidade, ele apresenta um caráter universal que não se resume a uma cultura ou a uma época específicas. Espelho, sombra, gêmeos, fantasmas, sócias são possibilidades para expressar a inquietude do ser humano. Assim, é exatamente no século XIX, perpassando o Romantismo, que esse tema tem sua exaltação na literatura. Dentre as obras literárias do século XIX, no Ocidente, acerca desta temática, podemos destacar: a narrativa fantástica *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), do escritor e poeta do romantismo alemão Adelbert von Chamisso (1781-1838); o conto *O reflexo perdido*, presente na obra *As aventuras da noite de São Silvestre* (1815), os elementos gótico, fantástico e detetivesco em *Os elixires do Diabo* (1815), o conto *O Homem da Areia* (1816), entre outras narrativas curtas e médias, do escritor romântico, compositor e desenhista alemão E. T. A. Hoffmann; o romance *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (costuma-se considerar como definitiva a terceira edição revisada e publicada, em 1831), obra de inúmeros temas como gótico, ficção científica, horror, de autoria da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851); a prosa ficcional *A morte apaixonada* (1836), do escritor, poeta e crítico literário francês Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1972); os contos *William Wilson* (1839) e *O gato preto* (1843), entre vários, do poeta, escritor e romancista Edgar Allan Poe 1809-1849); o romance *O Duplo*¹⁶ (1846), obra fundamental do início da carreira do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881); o clássico da literatura gótica *O estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*, que

¹⁶ Paulo Bezerra (2012, p. 240) em *O laboratório do gênio*, posfácio do livro *O duplo* (2012), de Dostoiévski, obra que traduziu do russo para o português, faz a seguinte consideração sobre o tema: “[...] a duplicidade é aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar a sua própria consciência”.

se destaca no universo literário como *O médico e o monstro* (1886), de autoria do escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894); o célebre romance filosófico *O Retrato de Dorian Gray* (1890), do escritor, poeta e dramaturgo irlandês Oscar Wilde (1854-1900).

Já no contexto contemporâneo, o mito do duplo configura-se na fragmentação da personalidade e no desdobramento do eu pela busca da identidade e dos limites entre o irreal e o princípio de realidade, favorecendo os aspectos psicológicos, a partir da interpretação psicanalítica de Otto Rank. Destacamos a seguir algumas produções do século XX, em que o homem moderno é consciente de sua dualidade, pautado em si e no mundo que o cerca: o romance *Gradiva: uma fantasia pompeiana* (1903), do romancista e dramaturgo alemão Wilhelm Jensen (1837-1911), referenciada na obra de Freud (1856-1939); o romance *O Golem* (1915), clássico da literatura fantástica, do escritor austríaco Gustav Meyrink (1868-1932); o conto *Lejana* (1951), do escritor e tradutor argentino Júlio Cortázar (1914-1984); o conto *O espelho: um esboço de uma nova teoria da alma humana* (1882), do jornalista, cronista, contista, romancista, poeta e teatrólogo brasileiro Machado de Assis (1839-1908); o romance *O lobo da estepe* (1927), do escritor e pintor, ganhador do prêmio Nobel de literatura e do Prêmio Goethe em 1946, Hermann Hesse (1877-1962); o conto *O outro*, contido em *O livro da areia* (1975), do escritor, poeta e crítico literário argentino Jorge Luis Borges (1899-1986); o romance *A trilogia de Nova York* (1987), do escritor norte-americano Paul Auster (1947); o segundo romance *Benjamim* (1995), do cantor, compositor, dramaturgo e escritor brasileiro Chico Buarque (1944); o romance *Porcarias* (1997), da escritora e psicanalista francesa Marie Darrieussecq (1969); o romance *Dois irmãos* (2000), do escritor e tradutor brasileiro Milton Hatoum (1952); o romance *O vendedor de passados* (2004), do angolano José Eduardo Agualusa (1960) e o romance *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), do escritor, poeta, prosador, artista gráfico brasileiro Joca Reiners Terron (1968), entre outros autores e obras.

Em pleno alvorecer do Romantismo alemão, precisamente em 1796, o escritor alemão Jean Paul Richter (pseudônimo de Johann Paul Richter, 1763-1825)¹⁷ criou o termo *Doppelgänger* para “designar as pessoas que se veem a si mesmas” (Bravo, 2000, p. 261). Etimologicamente, o substantivo *Doppelgänger* vem de *doppel* que quer dizer “duplo”, “duplicata”, e *gänger*, “que anda”, ambulante, andarilho, assim seu significado literal é “caminhante duplo”.

¹⁷ O uso de Jean no pseudônimo deveu-se à admiração que o escritor sentia por Jean-Jacques Rousseau.

Doppelgänger foi usado em seu romance mais popular, *Siebenkäs*, sob o extenso título *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs (Pedaços de Frutas e Espinhos Ou a Vida de Casado, Morte e Casamento do Advogado dos Pobres, Firmian Stanislaus Siebenkäs)*, publicado em três volumes, em 1796-97, 2. ed., 1818, reformulado). É uma obra que retrata a vida de casado numa pequena cidade, cujo protagonista, Siebenkäs, ao consultar seu *Doppelgänger*, é convencido por este a própria morte para se livrar de um casamento em deterioração.

Bravo (1997, p. 261) assegura que a definição “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas” foi dada pelo próprio Richter para *Doppelgänger*, em uma nota de rodapé¹⁸, e corrobora que se trata de uma experiência de subjetividade, ou seja, o tema do duplo se apropria de perspectivas distintas em diferentes culturas ao longo dos séculos. Nesse sentido de subjetividade, para Chervalier (2006, p. 354), “encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte”.

De acordo com Bravo (1997, p. 261), o duplo é muito bem representado “nas artes plásticas (a arte medieval com seus seres de duas cabeças, o maneirismo, o surrealismo) e na arte cinematográfica”. Na representação literária, o duplo tem uma longa tradição, e os estudos do duplo podem ser divididos em quatro momentos:

Desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria. A tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis. A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX) (Bravo, 1997. p. 263-264).

Destarte, a literatura do final do século XVIII e que atingiu seu auge no século XIX teve um efeito basilar na abordagem do mito da dualidade do ser. Narrativas que exploram ambientes sombrios, com temas sobrenaturais, onde um personagem pode ser confrontado com uma versão de si mesmo, proporcionaram uma grande preferência na interpretação da temática do duplo, privilegiando o ângulo psicanalítico.

A disseminação da psicanálise no século XX foi um fenômeno relevante que teve um impacto acentuado na cultura, na compreensão da mente humana e na psicologia. Desenvolvida por Freud, no final do século XIX, a psicanálise ganhou destaque no século seguinte com a

¹⁸ So heißen Leute, die sich selber sehen.

influência de seus trabalhos. Como exemplo, os textos *A interpretação dos sonhos* (1899) e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) foram traduzidos para várias línguas. Freud (1996b, p. 252) realiza sua análise do duplo em *O Estranho* (1919), em alemão *Das Unheimliche*, e destaca a qualidade de estudo precedente realizado pelo psicanalista austríaco Otto Rank (1884-1939):

Ele penetrou nas ligações que o “duplo” tem com reflexos em espelhos, com sombras, com espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o “duplo” era uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte”, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro “duplo” do corpo.

Conforme exposto acima, Rank, no ensaio *Der Doppelgänger*¹⁹, publicado em 1914, foi pioneiro na exploração da ideia do *duplo* no aspecto psicológico e sua contribuição, além de significativa, é referência fundamental nessa temática. Como discípulo de Freud, inicialmente trabalhou em estreita colaboração com o psicanalista, porém desenvolveu suas próprias teorias, e suas investigações sobre o *duplo* influenciaram o pensamento freudiano sobre os estudos do *estranho*. Mas os estudos psicológicos de ambos sobre o mito do duplo tiveram uma repercussão maior na literatura, no cinema e nas artes visuais do que na própria psicanálise.

Rank (1976) analisa as raízes longevas do duplo para inseri-lo como exemplo na literatura. Segundo seus estudos, as superstições em relação à alma são “el de la sombra, que aparece como imagen fiel del cuerpo, pero de sustancia más ligera”²⁰ (1976, p. 129), são recorrentes entre povos de diversas culturas ao redor do mundo, independentes do avanço cultural.

A crença na conexão entre a alma e a sombra pode ter várias interpretações e significados em diferentes contextos culturais. Há várias crenças em relação à sombra:

¹⁹ Em alemão, o artigo *Der Doppelgänger* teve três publicações diferentes:

A. “*Der Doppelgänger*”. In: Imago. Leipzig, Viena e Zurique: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1914. p. 97-164.

B. “*Der Doppelgänger*”. In: RANK, Otto. *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung: Gesammelte Studien aus den Jahren 1912 bis 1914*. Leipzig e Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. p. 267- 354.

C. *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig, Viena e Zurique: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925. 117p.

Em francês, o supracitado artigo ganhou o título:

D. *Don Juan, Une étude sur le double*, trad. S. Laufman, Paris, Denoël y Steele, 1932, págs. 9-163.

Para esta edição em espanhol, foi utilizada a tradução para o inglês do livro de 1925, texto C, cujo título em inglês é “*The double: a psychianalytic study*”, reviso e ampliado pelo autor aos dois primeiros A e B.

Existem várias traduções em outros idiomas, com títulos diferentes, mas tratam-se do mesmo ensaio: *Don Juan et le double*, *The double: a psychianalytic study*, *O duplo: um estudo psicanalítico*, *Il doppio*, *El doble*, por exemplo.

²⁰ O da sombra que aparece como uma imagem fiel do corpo, mas de uma substância mais leve.

Los pueblos primitivos también muestran un cuidado especial en no dejar que su sombra caiga sobre un cadáver o en su tumba, y por este motivo los funerales se realizaban muy a menudo por la noche.

Los folkloristas coinciden en destacar que la sombra es el coequivalente del alma humana. De este hecho derivamos, no sólo la particular preocupación por la sombra, sino también por todos los tabús referibles a ella, y por los temores supersticiosos de muerte después de pisarla, ya que la lesión, el daño o la pérdida del alma producen la muerte (Rank, 1976, p. 97).²¹

Assim podemos observar que a alma sempre teve relação com a sombra. Rank (1976, p. 102) ainda afirma que o homem primitivo enxergava na sombra projetada no solo a figura da alma como sendo a imagem do corpo e a evidência deste tabu estava relacionada à ideia de que um cadáver deitado no chão não projeta sua sombra porque sua alma já havia partido. Muitas vezes associada à luz do sol, a sombra era vista como vitalidade de um indivíduo.

Na mitologia grega e entre outros povos, há o tabu de não olhar para o reflexo na água porque esse ato ocasionaria a morte. De acordo com Rank (1976, p. 108), “entre los indios y griegos hallamos, por ejemplo, la regla de no mirar el propio reflejo del agua, ya que esta acción pronto producirá la muerte”.²² Assim, a crença de não olhar para o reflexo na água foi determinada como uma maneira de esquivar-se da punição dos deuses e da morte como aconteceu com o célebre mito de Narciso, que iremos tratar mais adiante.

Já os gêmeos duplos estão ligados à alma dupla, uma mortal e outra imortal. A representação do duplo muitas vezes reflete a dualidade intrínseca à natureza humana, vista como algo sobrenatural, objeto de crenças, mitos e rituais especiais. Sua presença despertava frequentemente uma mistura de temor e admiração.

Em relação às narrativas literárias, Rank cita inúmeros exemplos do período romântico, gótico e expressionista, referindo aos autores Goethe, Hoffmann, Poe, H.C. Andersen, Chamisso, Robert L. Stevenson, Jean Paul, Wilde, Henri Heine e Musset. Ele escreveu *Der Doppelgänger* (1914) tendo como norte uma análise da obra cinematográfica de 1913, *Der Student von Prag*, em português *O estudante de Praga*. Rank (1976, p. 31-32) considerava o

²¹ “Os povos primitivos também demonstravam um cuidado especial em não projetar sua sombra sobre um cadáver, ou sobre sua sepultura, e por isso os funerais eram frequentemente realizados à noite.

Os folcloristas, unanimemente, destacam a sombra como equivalente à alma do ser humano. Deste fato, derivamos não só a preocupação particular pela sombra, mas também por todos os tabus a ela relacionados, e pelos medos supersticiosos da morte depois de pisá-la, uma vez que o ferimento, o dano ou a perda da alma são seguidos de morte” (Rank, 1976, p. 97, tradução nossa).

²² “Entre os indianos e gregos e indianos encontramos, por exemplo, a regra de não olhar o seu reflexo na água, pois esta ação traria a morte em breve” (Rank, 1976, p. 108, tradução nossa).

cinema como um agente que havia proporcionado maior visibilidade e compreensão dessa temática:

[...] Aquellos que se ocupan de la literatura pueden quedar tranquilos, ya que el guionista de esta película, *El estudiante de Praga*, es un autor de moda en la actualidad y que adhirió a pautas destacadas, cuya eficacia ha sido puesta a prueba por el tiempo. Cualquier aprensión en cuanto al verdadero valor de una película que apunta, en tan gran medida, a lograr efectos exteriores, puede postergarse hasta que hayamos visto en qué sentido un tema basado en una antigua tradición popular, y cuyo contenido es tan destacadamente psicológico, resulta modificado por las exigencias de las técnicas de expresión modernas. Quizás resulte que la cinematografía, que en muchos sentidos nos recuerda el trabajo de los sueños, pueda también expresar algunos hechos y relaciones psicológicos -que a menudo el escritor es incapaz de describir con claridad verbal- , con imágenes tan clara y patentes, que faciliten nuestra comprensión de ellos. La película llama tanto más nuestra atención, cuanto que hemos aprendido, en estudios similares, que muchas veces un tratamiento moderno consigue reaproximarse, de manera intuitiva, al significado real de un antiguo tema que se ha vuelto ininteligible, o que se ha entendido mal en su paso por la tradición.²³

O estudante de Praga é um filme mudo alemão sob a direção de Stellan Rye, realizado em 1913, considerado uma das primeiras obras do cinema expressionista. É um drama sobrenatural que aborda temas como dualidade, a busca da identidade e a luta interna do protagonista. O enredo foi adaptado do conto do escritor alemão Hanns Heinz Ewers.

O filme conta a história de Balduino (interpretado por Paul Wegener), estudante universitário em Praga e exímio esgrimista, que está enfrentando dificuldades financeiras. Um dia, ele encontra um nobre misterioso chamado Scapinelli (interpretado por John Gottowt), que se interessou pela habilidade de Balduino de jogar cartas. Na companhia de Scapinelli, Balduino salva a Condessa de Schwarzenberg (interpretado por Grete Berger) em um acidente de charrete. Enamorado, percebe a impossibilidade de impressioná-la devido à sua situação financeira. Assim, Scapinelli propõe uma aposta a Balduino: oferece uma soma significativa de dinheiro em troca da sombra de Balduino que, cético de início, aceita a aposta.

²³ “Quem lida com literatura pode ficar tranquilo, pois o roteirista deste filme, *O estudante de Praga*, é um autor popular que aderiu a diretrizes marcantes, cuja eficácia foi comprovada pelo tempo. Qualquer apreensão quanto ao verdadeiro valor de um filme que visa, em tão grande medida, obter efeitos externos, pode ser adiada até que tenhamos visto em que sentido um tema baseado numa antiga tradição popular, e cujo teor é tão eminentemente psicológico, é modificado pelas exigências das modernas técnicas de expressão. Talvez aconteça que a cinematografia, que em muitos aspectos nos recorda a dinâmica dos sonhos, possa também expressar certos fatos e relações psicológicas – que o escritor muitas vezes não consegue descrever com clareza verbal – com imagens tão claras e patentes que facilitam nossa compreensão deles. O filme nos chama ainda mais a atenção porque aprendemos, em estudos semelhantes, que muitas vezes uma adaptação moderna consegue reaproximar, de forma intuitiva, o real significado de um tema antigo que se tornou incompreensível, ou que foi mal compreendido em sua passagem pela tradição” (Rank, 1976, p. 31-32, tradução nossa).

Balduino, após fazer o acordo, percebe que sua sombra não está mais ligada a ele. No entanto, a sombra assume vida própria e se torna independente do estudante. Ele usufrui de sua nova riqueza e sucesso, porém logo descobre que sua sombra se envolve em atividades obscuras e malignas, causando problemas e desgraças na vida de Balduino. Perseguido por seu duplo, Balduino dispara sua arma contra a figura, e percebe que o projétil feriu não somente o seu duplo, mas atingiu seu próprio corpo. Na cena final, sobre o túmulo de Balduino está sentado o seu duplo com um corvo, o fiel companheiro de Scapinelli. Assim, Rank (1976, p. 34) finaliza a história com os versos do poeta Alfred de Musset (1810-1857), *Noche de diciembre*:

Adonde vayas, siempre estaré yo,
Hasta el último y postrero de tus días,
en que iré a sentarme sobre tu tumba.²⁴

O *outro* no filme refere-se ao seu passado na figura do duplo. Segundo Rank (1976, p. 34), “se supone que la ‘idea fundamental’ es la de que el pasado de una persona se aferra inevitablemente a ésta, y que se convierte en su destino en cuanto trata de liberarse de él”²⁵. A dualidade humana sugere que cada pessoa tem uma parte obscura que, quando separada, pode levar a uma série de eventos perturbados e trágicos. Além do mito do “outro”, a trama também toca em temas como a venda da alma e de fazer acordos com forças sobrenaturais.

Rank finaliza o capítulo ressaltando o que teria induzido o autor ou seus antecessores literários a representar o passado na figura da imagem tornada independente e complementa que o cinema, ao expor figurativamente acontecimentos psíquicos, esclarece os lados escuros e reprimidos do ser humano com seu Eu, simbolizado em sua perturbação como destino do indivíduo. E para uma compreensão significativa da peça é necessário traçar paralelos literários entre temáticas afins, e compará-las com as tradições folclóricas, etnográficas e míticas correspondentes.

Rank tinha uma abordagem ímpar ao analisar as obras literárias. Seu interesse estava na relação entre a criação artística e a trajetória pessoal dos autores, incluindo as angústias, traumas e dinâmicas psicológicas. Para Rank, a arte, incluindo a literatura, era a manifestação simbólica das questões mais profundas da psique humana. Ao considerar a biografia dos autores, sua busca implicava como as experiências pessoais dos escritores exteriorizavam em seus textos, e

²⁴“Noite de dezembro:

Onde tu fores, eu sempre estarei lá,

Até o último de teus dias,

quando irei me sentar sobre teu túmulo” (Rank, 1976, p. 34, tradução nossa).

²⁵ “Supõe-se que a “ideia fundamental” seja a de que o passado de uma pessoa inevitavelmente se apegua a ela e que se torna seu destino assim que ela tenta se libertar dele” (Rank, 1976, p. 34, tradução nossa).

de que maneira o duplo podia ser uma representação simbólica de seus conflitos internos, obsessões, traumas e angústias. A escrita era vista como uma forma de expressão sublimada das experiências e emoções pessoais do autor. Mas devemos considerar que a interconexão entre a vida do autor e a criação artística nem sempre pode ser totalmente explicada apenas pela biografia do autor.

Freud (1976b, p. 254), no entanto, em seu texto *O Estranho*, crê o ‘duplo’ como “uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado” e ele define o duplo como um efeito de se esbarrar com a imagem de si, de maneira involuntária e inesperadamente, uma experiência estranhamente familiar. Para o psicanalista austríaco, tudo que é “não familiar” já fora “familiar”, conseqüentemente, a irrupção do estranho em um ambiente “familiar” causa o estranhamento, porque o que antes era “familiar” se torna “não familiar”; é o que acontece com o duplo, uma figura “familiar” – geralmente a de si própria – se torna repentinamente “não familiar”.

Relacionado intimamente com o tema do estranho, Freud (1976b, p. 252) declara que o duplo é marcado “pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*)”.

Vejamos as palavras de Freud (1976b, p. 265) ao experimentar o efeito provocado pela própria imagem:

Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento do que o habitual, fez girar a porta do toailete anexo, e um senhor de idade, de roupão e de boné de viagem entrou. Presumi que ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência.

Mas nem sempre a experiência de se ver pode causar estranhamento. O estranho, de acordo com o relato acima, ocorreu quando o psicanalista não se reconheceu enquanto um senhor idoso, ao mesmo tempo familiar e estranho. Tratando-se da idade, o indivíduo não tem uma noção do próprio envelhecimento, uma vez que o inconsciente não acompanha o definir do corpo, ou seja, é atemporal. O ato de envelhecer sempre atinge o outro e não a nós mesmos.

Outro discípulo de Freud que disserta sua teoria sobre a dualidade e divisões na psique humana é Carl Gustav Jung (1875-1961). A ideia do duplo para Jung não é central na sua teoria pelo viés do estranho, mas pelo da sombra. Jung (2000, p. 277) afirma que a sombra

“personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna direta ou indiretamente, como por exemplo, traços inferiores de caráter ou outras tendências incompatíveis”. Ao incorporar a sombra, o indivíduo pode alcançar um estado mais completo e equilibrado da psique.

Um exemplo literário é o conto *Borges e eu*, escrito por Jorge Luis Borges, no qual ele explora a dualidade entre a sua identidade como escritor e sua identidade pessoal. No conto, Borges descreve como ele percebe a dualidade entre a sua vida pública, como escritor, e sua vida privada, o homem comum. Podemos interpretar o Eu como a parte consciente e pública do autor argentino, enquanto Borges simbolizaria a sombra, com os elementos profundos e inconscientes de sua identidade, o criador de universos ficcionais.

Não podemos deixar de citar o filósofo francês Clément Rosset (1939-2018), pois expressa uma perspectiva diferente daquela apresentada por Rank. Rosset alega, em sua obra *O real e seu duplo*, que o medo mais importante é o medo de não estar vivendo, enquanto que Rank empenha-se no medo da morte e na criação do duplo como uma resposta a esse medo. Rosset (1999, p. 78) nega o duplo afirmando que “não é o outro que me duplica, *sou eu que sou duplo do outro*”, ou melhor, o duplo não é uma entidade separada, mas uma projeção de si mesmo. O pavor para a existência humana é a recusa em enfrentar a realidade e negar o que está acontecendo no momento e não a morte em si. O duplo, para Rosset, surge do desejo do indivíduo em evitar o confronto com a realidade, que pode ser doloroso ou angustiante.

Esses conceitos, como o duplo, o reflexo, o estranho e a sombra, por exemplo, frequentemente se entrelaçam e têm como finalidade abordar questões profundas sobre a natureza humana e a busca de equilíbrio interior. A dualidade entre o protagonista e seu “duplo” ou *Doppelgänger*, que regularmente serve como um mecanismo narrativo eficaz para explorar conflitos internos e diferentes partes do *self*, é integrada ou associada ao longo do desenvolvimento psicológico da personagem.

O duplo, ao longo de sua existência, foi sofrendo alterações, mas sem perder sua essência, uma duplicidade que permite ao indivíduo conhecer ou escapar da sua identidade física. É um recurso criativo que pode acrescentar camadas de significado, complexidade e beleza em várias formas de expressão artística, como na literatura, no cinema e nas artes visuais.

Seguindo a curvatura do duplo, cumpre visualizarmos a temática do duplo sobre a ótica de Rank, uma vez que os *corpora* desta pesquisa, os autorretratos de Frida Kahlo e *La invención de Morel*, de Bioy Casares, estão relacionados com a morte e imortalidade, mas também com projeção do *self* como forma de lidar com a realidade dolorosa.

4.3 O duplo e as artes visuais

Mesmo que o duplo encontre seu auge no Romantismo alemão, a temática é bem explorada no século XX. Esse tema tem uma identidade bem singular com a narrativa fantástica no século XIX, contudo podemos encontrá-lo em obras da atualidade em espaços culturais infindavelmente vastos: filosofia, história, mitologia, antropologia, sociologia, medicina, psicanálise, como também nas artes plásticas.

Vamos, neste momento, ocuparmo-nos no mito de Narciso, cuja paixão pela própria imagem constitui a essência da lenda. Para Rank (1976, p. 113-114), o significado da morte do duplo aparece intimamente ligado ao narcisismo, “sino, ante todo, por los tratamientos literarios que hacen que el tema de Narciso aparezca en primer plano, junto con el problema de la muerte, ya sea de modo directo o en deformación patológica”²⁶.

Escolhemos para a abordagem do duplo, na sequência a seguir, as obras *Narciso*, de Caravaggio, e *Metamorfose de Narciso*, de Salvador Dalí, entre tantas outras, porque permitem explorar as camadas mais profundas da identidade do personagem Narciso – localizado em primeiro plano – associadas aos conflitos internos, dualidades e autoconhecimento do personagem, em meio à plasticidade, perspectiva, reflexo, colorido e o claro e escuro.

4.4 Narciso e a superfície espelhada

O mito de Narciso tem sido fonte de inspiração de artistas, poetas e filósofos de todos os tempos: da superfície espelhada da água na obra *Metamorfoses* de Ovídio, desdobrando-se nos estudos psicanalíticos até as artes visuais. O espelho no qual Narciso se vê devolve sua imagem e conseqüentemente ele se enamora de seu próprio reflexo, evocando a simbologia da permanência em si mesmo. O terceiro livro de *Metamorfoses* de Ovídio é reconhecido como fonte de mito para Narciso e o lago. Yves-Alain Favre (1997, p. 747) relata que:

Narciso nasce dos amores do rio Cefiso e da ninfa Liríope (rio da Beócia). Sua mãe, dotada de rara beleza, logo depois do nascimento de Narciso deseja saber se ele viverá muito tempo. Ela interroga o vidente Tirésias, que lhe responde: "Sim, se ele jamais se conhecer." Muito belo mas muito orgulhoso, o jovem e selvagem Narciso permanece insensível ao amor. Durante uma caçada, a ninfa Eco toma-se de amores por ele; segue-o apaixonadamente, mas não declara seus sentimentos pois ela jamais

²⁶ “Mas, sobretudo, pelas adaptações literárias que fazem com que o tema de Narciso apareça em primeiro plano, juntamente com o problema da morte, seja de forma direta ou em distorção patológica” (Rank, 1976, p. 113-114, tradução nossa).

pode ser a primeira a falar. Narciso recusa suas demonstrações de afeto: “Retire estas mãos que me enlaçam. Antes morrer do que entregar-me a você.” Ele já havia desprezado e repellido outras ninfas. Uma delas, então, suplica à deusa Nêmesis para que ela intervenha e castigue a frieza de Narciso: “Que também possa ele amar e jamais possuir o objeto de seu amor!” Certa vez, no campo, Narciso aproxima-se de uma fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado, rodeada por uma erva fresca e macia. Por instantes ele descansa, mas sentindo vontade de beber, debruça-se sobre a água para matar a sede. Percebe, então, sua imagem e imediatamente apaixonou-se por ela. “Ele contempla seus olhos, dois astros, a cabeleira digna de Baco e Apolo, as bochechas lisas, o pescoço de marfim, a boca graciosa e a pele que une o brilho do cobre à brancura da neve.” Sem saber, deseja a si mesmo. Consumido por este fogo interior, esquece de comer e dormir, e logo começa a definhar. Quando se dá conta de que ama a própria imagem e está apaixonado por si mesmo, deseja morrer. Uma vez morto, Náiades e Dríades choram-no enquanto preparam seu funeral. Mas, subitamente, reparam que seu corpo desapareceu. No lugar dele, acha-se uma flor cujo centro da cor do açafreão é rodeado por pétalas brancas: o narciso.

Sendo assim, a metamorfose de Narciso se apresenta como uma continuidade, um surgimento de um novo corpo, uma nova identidade. Para ele, os outros não existiam; sua solidão é marcada por uma imobilidade mortal. Essa solidão não o torna único, ao contrário, são dois Narcisos que se encontram pela imagem e pelo som.

Narciso e Eco se unificaram: enquanto Narciso necessitava de Eco para expressar o amor que ele sentia por si próprio, conforme declara Ovídio (1995, p. 150): “Su naturaleza se opone a ello, y no le permite tomar la iniciativa; pero lo que sí le permite es esperar atentamente los sonidos, a los que responde con sus palabras”²⁷; por sua vez, Eco precisava de Narciso para dar um sentido à sua voz. Graziani (1997, p. 289) afirma que, para Ovídio, Eco “é um duplo ou um reflexo de Narciso; a maneira como ela repete, mutilando as palavras que ouve, é análoga à maneira como lhe chega à imagem de Narciso, incompleta porque sem realidade, refletida pela superfície espelhada da água”.

Então, devemos demarcar que a duplicidade de Narciso ao se olhar no espelho de água constitui simultaneamente presença e distanciamento. E nesse sentido, Vernant (1990, p. 389) aponta:

[...] tem-se o direito de falar de uma verdadeira categoria psicológica, a categoria do duplo, que pressupõe uma organização mental diferente da nossa. O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto “natural” mas também não é um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento

²⁷ “A sua natureza se opõe a isso e não lhe permite tomar a iniciativa; mas o que lhe permite fazer é esperar atentamente pelos sons, aos quais responde com as suas palavras” (Ovídio, 1995, p. 150, tradução nossa).

em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível.

Dessa forma, na tela *Narciso* (Figura 17), de Caravaggio, o lago clama pela presença de Narciso, testemunhando concomitantemente sua ausência fatal. Ao se contemplar, Narciso divide-se em dois, e o espelho de água o mantém preso pelo seu reflexo e, já deslocado para fora de si, ele necessita de imobilidade, pois se tentar buscar o outro tocando a fonte, ele iria desfigurar aquela imagem tão bela e inalcançável.

Figura 17: Narciso



Fonte: *Narciso*, 1597-9, óleo sobre tela, 110 x 92 cm.
Palácio Barberini, Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma

Pintor barroco, Caravaggio revolucionou suas pinturas com a técnica de luz e sombra, conhecida como *chiaroscuro*. Na obra *Narciso*, esse recurso cria profundidade e vida ao lago.

Em uma posição reclinada para baixo, seus braços, cabeça e pescoço formam um arco iluminado em relação ao ambiente escuro, mas seu duplo ganha em escuridão e distorção, exatamente no lago, por ser filho de dois seres ligados à água, Deus-rio Cefiso e da ninfa Líriope. No centro da tela, e precisamente no centro desse arco, encontra-se o joelho iluminado do jovem.

Esse joelho nos conecta com a obra do mestre do surrealismo, Salvador Dalí, *Metamorfose de Narciso* (Figura 18). Narciso, pelas mãos do pintor espanhol, está abatido pelo reflexo e também pela água, que guarda o inalcançável, o outro. Sua única possibilidade é

manter-se estático como a rocha ou o rochedo, e, neste sentido, Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 82) descreve que “o simbolismo do rochedo comporta aspectos diversos, dos quais o mais evidente é o da imobilidade, do imutável”.

Figura 18: Metamorfose de Narciso



Fonte: *Metamorfose de Narciso*, 1937, óleo sobre tela, 51,7 x 78,1 cm. Tate Gallery, Londres.

A água e a rocha são duas formas de a metamorfose acontecer. Na obra, o reflexo no espelho da água, ao contrário da obra de Caravaggio, está iluminado, se duplica e se realiza na imagem dúbida da mão petrificada, que emerge da água sustentando um ovo, do qual explode a flor de narciso. Para Bachelard (2002, p. 25), Narciso

fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. [...] Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade.

A imagem de Narciso, como nos é representada nas duas obras, evidencia uma plasticidade mais forte do que a palavra. É pela forma reclinada, cabisbaixa, e o claro escuro que percebemos o “outro” refletido no espelho de água. Em relação à literatura, como a arte da palavra e a pintura, linguagem visual bidimensional, Lessing (2011, p. 149) afirma que

Spence²⁸ possui o conceito o mais raro acerca da semelhança que a poesia e a pintura têm entre si. Ele crê que as duas artes eram tão exatamente ligadas que sempre caminhavam de mãos dadas e o poeta nunca perdia o pintor de vista e o pintor o poeta. Que a poesia é a arte mais ampla; que belezas estão à sua disposição que a pintura não é capaz de atingir; que ela possa mais frequentemente ter motivos para preferir as belezas não pictóricas às pictóricas: nisso aparentemente ele não pensou em absoluto e, por isso, a cada mínima diferença que ele percebe entre os poetas e artistas antigos, cai num embaraço que o leva às saídas mais esquisitas do mundo.

Concordamos com a reflexão de Lessing sobre Spence, porque cada uma das duas artes contém suas especificidades e ao aproximá-las, podem caminhar “de mãos dadas”, mas insistir na relação de equivalência e homogeneidade pode levar “às saídas mais esquisitas do mundo”.

Lembremos que Lessing sugere que a literatura é mais adequada para narrar eventos em sequência cronológica, pois se desenvolve ao longo do tempo, enquanto a pintura e a escultura são pontuais, mais apropriadas a reter o momento por mais fértil que seja.

A aproximação entre literatura e pintura é fascinante e ambas têm a capacidade de se influenciarem mutuamente, criando uma relação simples e concomitantemente complexa. Pinturas podem retratar personagens, ambientes, que inspiram escritores a criar narrativas, evocar emoções e despertar a imaginação. Há elementos visuais de uma pintura que podem ser interpretados como metáforas, dando origem a alegorias ou simbolismos na literatura. Como também pintores podem ser estimulados a retratar personagens e cenas de uma obra literária, utilizando a palavra como fonte de inspiração para a expressão artística visual.

Michel Foucault (1992, p. 25), um filósofo apaixonado pela pintura, afirma que

[...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

Isso posto, ao estabelecer relação entre pintura e literatura, podemos vivenciar uma experiência enriquecedora, não apenas na concepção estética, mas também no desenvolvimento do saber do leitor e do apreciador de arte sobre as diversas expressões artísticas. A interconexão entre linguagens diferentes desafia o leitor e o apreciador de arte a uma abordagem multissensorial que engrandece a experiência estética.

²⁸ Joseph Spence (1699-1768), historiador e estudioso de literatura do século XVIII, autor de *Polymetis* (1747). Em sua primeira visita à Itália, coletou material com a intenção de demonstrar a relação entre obras literárias e plásticas da época romana.

5. BIOY CASARES & FRIDA KAHLO: DUPLO E CRIATIVIDADE

No prólogo de *La invención de Morel*, Borges reconhece a genialidade de Bioy Casares ao afirmar que o romance transcende a mera criação literária ao descrevê-lo como uma “Odisséia de prodígios”. Essa analogia à icônica jornada de Ulisses em *A Odisseia*, de Homero, sugere que a narrativa de Bioy Casares também é repleta de aventuras, desafios e descobertas surpreendentes. Os “prodígios” mencionados por Borges podem ser interpretados de várias maneiras. Eles podem ser eventos misteriosos e inexplicáveis encontrados pelo Fugitivo na ilha, como as aparições dos “veranistas” e a própria máquina de Morel. Ou ainda, podem ser as proezas intelectuais e imaginativas do próprio narrador, que busca desvendar os enigmas da ilha e compreender sua própria condição. Assim, Borges ressalta a natureza extraordinária e fantástica da obra de Bioy Casares.

Através de elementos do México como roupas tradicionais, colares, penteados, fauna e flora e os esqueletos, Frida Kahlo esculpe a imagem de uma mulher forte, resiliente e profundamente enraizada no seio de sua cultura, que a eternizou como símbolo de força e “mexicanidad”. Frida Kahlo se define como um ícone cultural e também uma voz poderosa para a identidade mexicana, criando um acervo com potencial inesgotável de interpretações.

Apresenta-se a seguir uma análise proposta dividida em quatro seções. Na primeira delas, analisaremos a ilha como lugar de refúgio e de experimentos e a máquina como dispositivo de criação de dualidades espaço-temporais. Na segunda, analisaremos o quadro *O sonho ou A cama*, onde Frida Kahlo flutua em um espaço surreal, envolvida por elementos simbólicos que revelam o signo da morte e imortalidade. Na terceira, em *As duas Fridas*, a artista se apresenta como duas versões de si mesma, vestidas de forma distinta e unidas por um coração pulsantes. E por fim, um estudo comparado entre as obras de Frida Kahlo e *La invención de Morel*. Para tanto, abordaremos comparativamente algumas relações como a condição do narrador-personagem autodiegético, a mente e o corpo fragilizados, os espaços fragmentados da ilha e o quarto da artista como local de refúgio, o duplo e a morte personificada nos autômatos.

5.1 O ambiente insular e a máquina de Morel

Naufrágio e sobrevivência, natureza e ausência total de uma sociedade, utopia e sociedade idealizada, ética científica e o homem como sujeito da ação e do conhecimento são algumas perspectivas, além de outras como a aventura de um fugitivo e solitário em uma ilha misteriosa, que podem ser abordadas na análise da obra de Bioy Casares.

Tomando a ilha como espaço heterotópico, local de experimento, a relação entre o fugitivo e os visitantes da ilha, a invenção de Morel e seus motivos, a narrativa de Bioy Casares dialoga com outras obras anteriores cuja temática insular aborda a natureza humana, a ética científica e até onde podemos ir à busca de conhecimento e da finitude humana. Nesse viés, merecem destaque as narrativas *Utopia* (1516), *A ilha do dr. Moreau* (1986), obra citada no prólogo de Jorge Luis Borges em *La invención de Morel* (2013), *O alienista* (1882) e, uma obra posterior, *A ilha do dia anterior* (1994).

Em relação à tênue linha entre realidade e ilusão, *La invención de Morel* e *Utopia*, de Thomas More (1478-1535), tecem um instigante diálogo. Por meio da máquina de Morel, o Fugitivo se insere em um mundo ilusório, questionando o que realmente significa estar vivo, enquanto a sociedade utópica, de Morel, é regida por leis racionais e princípios humanitários. Ambas as obras expressam anseios humanos por um mundo melhor, seja através da fuga para um mundo ilusório em *La invención de Morel*, ou da construção de uma sociedade ideal em *Utopia*.

Assim como *La invención de Morel* (2013), a aclamada *A ilha do dr. Moreau*, do britânico de Herbert George Wells (1866-1946), é contada em primeira pessoa e o narrador não é confiável, pois descreve aquilo que ele está vendo e o leitor interpreta alguns fatos que ficaram em segundo plano. É uma obra curta cuja publicação original foi lançada no formato de folhetins semanais em jornal e depois compilada em livro. A ilha, espaço em que ocorre a narrativa, além de constituir o laboratório do cientista é representada como um universo em pequena escala. Romance clássico de ficção científica, o livro aborda a obsessão de um cientista, Moreau, pela ideia de transformar animais em homens através de cirurgias. Moreau é acusado de cometer vivissecção e procura se esconder na ilha onde avança nas suas ideias. O livro utiliza do cenário fantástico para a reflexão de várias questões quanto à natureza humana e suas ações. Religião, ética científica, instinto e consciência são alguns dos temas presentes na obra.

Já a obra *O Alienista*, do brasileiro Machado de Assis (1839-1908) tem o asilo Casa Verde, na vila de Itaguaí, como laboratório escolhido pelo Dr. Simão Bacamarte. Não se trata da vila exatamente como uma ilha, mas sim como um laboratório-ilha, ou seja, uma metáfora

geográfica, um espaço limitado. O livro foi inicialmente publicado em formato de folheto no periódico *A Estação*, em 1881, e depois foi incluído em *Papéis Avulsos* em 1882. Narrada em terceira pessoa, a obra *O Alienista* aborda o tema da loucura e da razão a partir de um experimento científico, via observação comportamental, que busca compreender do que se trata o desequilíbrio das faculdades mentais e a reação por parte da população usada como cobaias tal qual como sucedeu com a população da ilha em *La invención de Morel* (2013).

Vale acentuar também uma pequena descrição de uma história que acontece em ambiente insular. *A ilha do dia anterior* (1995) é uma obra posterior a de Bioy Casares, escrita e publicada por Umberto Eco (1932-2016) em 1994. Em *Nota do Tradutor*, o poeta e escritor Marco Lucchesi (1995, p. 7), expõe que o livro é mais um desafio do escritor, “romance escrito em barroco, *A ilha do dia anterior* apresenta uma rede complexa de remissões, alusões e elisões. [...] Da luz e da sombra. [...] Narrativa essencialmente polifônica. Sobreposição. Decomposição. Dualidade”. Ambientada no século XVII, narra a história do jovem piemontês Roberto Pozzo de San Patrizio, nobre italiano, que teve seu navio Amarilli naufragado no Oceano Pacífico. Seu estado mental vai decaindo, em um cenário da ciência da era barroca e metafísica. Uma viagem solitária, marcada pela memória. Preso a uma tábua salvadora, o italiano consegue chegar a outro navio, desabitado, o Daphne, porém repleto de objetos curiosos e recordações. Por ser incapaz de nadar, ele permanece encalhado nesse navio. O naufrago passa a refletir sobre sua vida e de que maneira um homem consegue amar. No livro, lembrando o *Efeito Doppelgänger*, o personagem Ricardo fica obcecado com seu irmão gêmeo imaginário, Ferrante, supostamente maléfico, que é um espelho de si. Se Roberto tivesse mais coragem, sua vida seria como a de seu irmão, pois as aventuras vivenciadas por Ferrante são as que Roberto desejaria para si. *A ilha do dia anterior* é uma obra que mostra ao leitor a disputa entre religião, senso comum e ciências. A ilha de *La invención de Morel* (2013) e o navio deserto Daphne se aproximam pelo sentido de clausura e também pela via de incomunicabilidade, principalmente a obra de Bioy Casares (2013), na qual o personagem fugitivo é posto à prova por seus limites de comunicação. Outro diálogo entre as duas obras é a relação da presença do duplo: na obra de Eco há o irmão gêmeo imaginário e na de Bioy Casares (2013), o duplo a partir do recurso da imagem, conforme veremos a seguir.

A máquina de Morel, enquanto experimento científico, divide o tempo e o espaço na narrativa em dois. Em relação ao tempo, há dois presentes: um deles é o “agora” referente ao momento da escrita do diário (ou seja, é o presente do fugitivo) e o outro, simultâneo, é um presente relacionado a um passado que já se foi, retido e congelado em imagens projetadas a

intervalos pela invenção de Morel. O fugitivo anônimo coexiste em dois espaços: um real e outro projetado. Sem saber ao certo em qual espaço ele ocupa, acredita que o espaço é único e, assim, ocorre o estranhamento por parte do leitor. Além do espaço utópico e as projeções imagéticas que vivem por si próprias, como elementos de uma ficção científica, a obra gira em torno da paixão platônica do fugitivo por uma mulher chamada Faustine. A ilha, percebida pelo fugitivo como aparentemente deserta, é rapidamente invadida por pessoas estranhas e expressa no personagem uma apreensão pelo medo de ser descoberto e observa entre eles a presença de uma mulher, deixando-o com a respiração irreprimível e o mar e os rochedos se apresentam trêmulos.

A obra *La invención de Morel* (2013) carrega em sua estrutura elementos da narrativa fantástica, composta pela presença de eventos insólitos que rompem com a realidade gerando um momento de incerteza. Essa incerteza, efêmera, pertence tanto ao narrador-personagem quanto ao leitor. A hesitação ocorre quando o leitor não está muito seguro se o que desenvolve na narrativa é verdade ou apenas ilusão do personagem. Para o fugitivo, a incerteza é gerada pela descoberta de habitantes na ilha deserta, que surgem e desaparecem rapidamente. A narrativa instiga o leitor a supor se o fugitivo tem alucinações provocadas por uma enfermidade apresentada logo no início do romance, ou uma paranoia já que o próprio personagem cogita a possibilidade de estar em um manicômio. E, no decorrer da trama, concebe-se que as imagens são o resultado de uma fantástica máquina capaz de gravar, manter e reproduzir tanto os sons, os cheiros e a presença física em situações diversas em imagens virtuais. A consequência é a morte física de Morel e de seus amigos, porém as imagens, os “fantasmas”, permanecem circulando pela ilha, repetindo eternamente as cenas gravadas.

O autor Bioy Casares (2013) tinha um grande interesse pelas reflexões tanto teóricas quanto filosóficas. Assim, *La invención de Morel* (2013) se caracteriza pela presença do anseio da imortalidade, pelo tempo cíclico e a dualidade de dois momentos e dois espaços paralelos e possíveis e pela duplicação da vida.

O duplo é um evento que pode estar ou não relacionado ao insólito, ao estranhamento. Na obra *Das Unheimlich*, Freud (1996b), a partir de seus exemplos literários, destaca uma característica importante para a experiência do estranho que é o retorno do igual. Freud (1996b, p. 252) credita a Otto Rank (1884-1939) uma pesquisa detalhada sobre o duplo:

Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias,

no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o “duplo” inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte.

Nesse sentido, Freud (1996b) associa o duplo ao estranho-familiar (*unheimlich*). Em um primeiro momento o duplo apareceria como uma segurança contra a morte, e após ter uma garantia de imortalidade, o duplo se apresentaria em estranho anunciador da morte. Na psicanálise, o duplo ganha mais visibilidade sobre o desdobramento do “eu” e da figura do “outro”.

O duplo também é um tema frequente na mitologia, nas credences populares, na arte, na literatura, na religião, na filosofia, na antropologia etc.

O duplo relacionado à eternidade na narrativa *La invención de Morel* (2013) é muito evidente. As palavras do personagem inventor da máquina, Morel, asseguram uma ideia de imortalidade: “[...] no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. [...] Todos nuestros actos han quedado grabados. [...] Entonces les he dado una eternidad agradable”²⁹ (Bioy Casares, 2013, p. 99). O discurso de Morel, criador e prisioneiro de sua própria invenção, implica em dualidade, garantindo por meio da imagem e memória uma possibilidade de eternidade.

Essa possibilidade é apresentada por Bioy Casares (2013, p. 108), na eloquência do seu personagem cientista, refletindo questões da finitude da vida, imortalidade e realidade virtual:

¿No debe llamarse *vida* lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave? [...] Y ustedes mismos, cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas: ¿Adónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes? La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetables emisores.³⁰

²⁹ “[...] não se trata de uma fotografia qualquer; é minha última invenção. Nós viveremos nessa fotografia, para sempre. [...] Todos os nossos atos ficam gravados. [...] De modo que lhes dei uma eternidade agradável” (Bioy Casares, 2006, 79).

³⁰ “Não se deve chamar de *vida* ao que pode estar latente num disco, ao que se revela quando o gramofone funciona assim que movo uma chave? [...]. E vocês mesmos, quantas vezes não terão interrogado o destino dos homens e levantado as velhas perguntas: aonde vamos? Seremos como músicas inauditas, gravadas num disco até que Deus nos manda nascer? Não percebem um paralelismo entre os destinos dos homens e das imagens? A hipótese de que as imagens tenham alma parece confirmada pelos efeitos de minha máquina sobre as pessoas, os animais e os vegetais emissores” (Bioy Casares, 2006, p. 86).

Nesse excerto, o discurso verbaliza como o homem conduz seu conhecimento em relação ao sentido da vida, a questão do destino e da morte, tal como a memória projetada para sempre por meio das imagens gravadas. Nesse viés, a máquina não é perfeita porque não consegue eternizar a consciência, embora se apresente como uma promessa de imortalidade.

À luz disso, é pertinente analisar como a duplicidade presente em *La invención de Morel* encontra ressonância em outras manifestações artísticas que abordam a dualidade do ser humano e sua relação com a imortalidade e a memória. A obra *As duas Fridas* oferece um interessante paralelo ao representar visualmente o conceito do duplo. A pintura, criada em um momento de profunda dor pessoal após a segunda separação de Diego Rivera, expõe uma Frida fragmentada entre duas identidades que coexistem dentro dela: uma ligada às suas raízes europeias e outra às suas origens mexicanas. Assim como o personagem Morel utiliza sua invenção para capturar eternamente as ações e emoções humanas, Frida Kahlo eterniza suas próprias experiências e dores através deste icônico autorretrato.

5.2 As duas Fridas: uma só mulher, dois corações dilacerados

Frida Kahlo realizou a pintura da célebre tela *As duas Fridas* (Figura 1, página 12), em 1939, após ter se separado de Diego Rivera pela segunda vez. Trata-se de uma obra monumental e um de seus autorretratos mais importantes. Em 1940, a pintura foi exposta na Exposição Internacional do Surrealismo, organizada Breton na Galeria de Arte Mexicana de Inês Amor, também em São Francisco, a obra foi exposta na mostra Pintura e Arte Gráfica do México Atual e da retrospectiva Vinte Séculos de Arte Mexicana, no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Na obra, Frida Kahlo se representa com seu duplo, com referências a eventos importantes na sua vida: o sonho de ter um amigo imaginário, o divórcio com Diego, e a dupla herança, pai europeu e mãe mexicana. Frida Kahlo (2015, p. 230-232) escreveu em seu diário a origem do duplo no autorretrato:

ORIGEM DAS DUAS FRIDAS

= *Lembranças* =

Eu devia ter seis anos quando senti intensamente a experiência de uma amizade imaginária com uma menininha mais ou menos da minha idade. Na janela de vidro do que à época era o meu quarto, e que dava para a rua Allende, eu bafejava no vidro e com o dedo desenhava uma “porta”... Por essa “porta” eu saía na imaginação, com grande alegria e muita pressa, cruzava o amplo terreno que dali eu via até chegar a uma leiteria que se chamava “Pinzón”... Eu entrava pela letra “O” de PINZÓN e descia impetuosamente às *entranhas da terra*, onde “minha amiga imaginária” estava sempre à minha espera. Não me lembro da sua imagem nem da sua cor. Sei, porém, que ela era alegre — que ria muito. Silenciosamente. Era ágil, e dançava como se não tivesse peso nenhum. Observava os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe

contava todos os meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas minha voz bastava para que ela soubesse tudo de mim... Quando eu voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Durante muito tempo havia estado com “ela”? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos... Eu era feliz. Apagava com a mão o desenho da “porta” e “desaparecia”. Corria com meu *segredo* e minha alegria até o recanto mais afastado do pátio de minha casa, era sempre o mesmo lugar, embaixo de um grande cedro, gritava e ria. Pasma de estar sozinha com minha grande felicidade e com a nítida lembrança da *menina*. Passaram-se 34 anos desde que vivi aquela amizade mágica e cada vez que a recordo mais ela se aviva e mais cresce dentro do meu mundo. PINZÓN 1950, Frida Kahlo

AS
DUAS
FRI-
DAS

Coyoacán
Allende 52

Em relação ao momento em que chegaram os papéis do divórcio, Herrera (2011, p. 337-338) relata que Frida, de acordo com o historiador de arte norte-americano MacKinley Helm, estava concluindo a tela supracitada.

Tomei chá com Frida Kahlo de Rivera [...] no dia de dezembro de 1939 em que ela recebeu em seu estúdio a papelada anunciando a conclusão de seu divórcio com Rivera. Frida ficou definitivamente melancólica. Não fora ela que determinara a dissolução do casamento, ela disse; o próprio Rivera tinha insistido na questão. Ele dissera a ela que a separação seria melhor para os dois, e a tinha persuadido a deixá-lo. Mas de maneira nenhuma ele a tinha convencido de que ela seria feliz, ou de que sua carreira prosperaria longe dele. Ela estava trabalhando em seu primeiro grande autorretrato, uma enorme tela chamada Las dos Fridas. [...] São dois autorretratos de corpo inteiro. Um deles é a Frida que Diego tinha amado [...] A segunda Frida é a mulher que Diego não amava mais. Entre elas há uma artéria rompida. A Frida desprezada tenta estancar momentaneamente o jorro de sangue com uma pinça cirúrgica. Quando os papéis do divórcio chegaram, enquanto contemplávamos a tela, supus que ela pegaria e arremessaria do outro lado do estúdio o instrumento gotejando sangue.

Sentadas lado a lado em um banco sem encosto, Frida Kahlo se retrata com o seu duplo, quase em tamanho natural em uma imagem aproximadamente espelhada; ambas têm a postura ereta, um olhar fixo melancólico e aparentemente questionador de sua realidade, onde a Frida da esquerda, pálida e aparentemente frágil, busca conforto e solidez na Frida da direita através de uma artéria e pela união das mãos. De pele mais clara, a Frida do lado esquerdo usa um vestido branco bufante de gola alta formado por blusa bordada e saia com flores vermelhas, enquanto que a “outra” de pele mais escura usa um traje *tehuana* tradicional, representativo da cultura mexicana. Esse traje é composto por uma longa saia verde com barrado branco e blusão na cor azul com faixas amarelas, de cores vivas e com mais pele à mostra. Em seu diário, Frida Kahlo explica o simbolismo das cores nas suas pinturas. Ela usou as cores do amor, como

também o da loucura, da distância do medo e fantasmas. Ela se representou com as pernas mais afastadas e o bigode mais acentuado, que lhe confere uma aparência mais masculina e vigorosa.

A Frida do lado direito segura firmemente com a ponta dos dedos da mão esquerda um pequeno medalhão oval com um retrato de Diego quando criança (Figura 19, detalhe da figura 1, página 12), de onde sai uma veia que se dirige diretamente ao coração exposto fora do seu corpo, de onde sai um vaso sanguíneo que se liga ao coração da outra Frida. As quatro mãos estão pintadas na mesma linha horizontal do banco; a imagem de Diego está no lado oposto e na mesma altura da tesoura cirúrgica que corta uma veia, que macula de sangue o vestido branco. Este simbolicamente reporta-se à pureza e à austeridade moral europeia em oposição à posição relaxada da Frida mexicana cuja postura das pernas é mais aberta, e demonstra mais naturalidade.

Figura 19: medalhão com foto de Diego quando criança (detalhe)



Fonte: *As duas Fridas* (detalhe), 1939. Óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm
Cidade do México, Museo de Arte Moderno

Os corações expostos representam a centralidade do afeto e da emoção na vida de Frida Kahlo. Na parte superior da pintura, a um terço da tela, os corações foram pintados de um vermelho intenso e, dessa forma, se destacam na pintura, onde o fundo neutro e os contornos de preto dos corações contradizem o clima aparentemente romântico da pintura. Com os peitos abertos, os corações podem sugerir uma vulnerabilidade emocional, uma exposição de sua própria essência, uma representação da dor física e emocional que Frida Kahlo enfrentou em sua vida. O coração da Frida europeia (figura 20, detalhe da figura 1, página 12), esfolado, apresenta áreas brancas que dá a ideia que não faz mais o seu trabalho, mas, pelo contrário, o

sangue escorre sobre o vestido branco imaculado e se distribui em duas grandes poças vermelhas, indicando uma incompletude.

Figura 20: coração da Frida europeia (detalhe)



Fonte: *As duas Fridas* (detalhe), 1939. Óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm
Cidade do México, Museo de Arte Moderno

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 800), o sangue é universalmente o veículo da vida. A Frida europeia, ao cortar a veia com a tesoura, procura estancar através dos vasos sanguíneos a dor que partiu seu coração – quando soube da traição de Diego com a sua irmã Cristina –, como também a memória do divórcio, e gotejassem sobre o vestido branco transformando-se em flores vermelhas.

A luz irradia as nuvens e o vestido internamente. O que cria essa sensação de iluminação é a cor branca encontrada nas nuvens, no vestido e no barrado branco da Frida à direita. O ambiente é caracterizado por um céu conturbado, escuro e ameaçador, como um céu carregado de nuvens pesadas, que corresponde a dois terços da altura do quadro. Para Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 648), a “nuvem reveste-se simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de instrumento das apoteoses e das epifanias”. A concepção de que as nuvens são confusas e mal definidas sugere uma qualidade de ambiguidade e incerteza, que pode traduzir pelo momento turbulento que ela estava vivendo. Em contrapartida, a ideia das nuvens como instrumento de apoteoses e epifanias sugere uma dimensão mais elevada e espiritual, que no caso da presente pintura, a Frida da direita pode ser o seu duplo protetor, representando a possibilidade de transcendência, de que é necessário enfrentar os desafios e confrontar as partes mais sombrias de si mesma, e eventualmente emergir mais forte e mais autêntica.

As mãos dadas se unem exatamente no ponto central da tela. A posição da mão da Frida europeia sobre a mão da Frida mexicana demonstra carência, privação, desamparo e, assim, encontra na “outra” a proteção, o conforto e a proximidade. Dessa forma entendemos que para Frida Kahlo, ao enfrentar uma série de tragédias e perdas, suas mãos unidas podem representar a união consigo mesma em meio às atribulações. Para Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 592), “colocar as mãos na outra pessoa é entregar a própria liberdade, ou melhor, desistir dela, confiando-a à outra pessoa, é abandonar a própria força” e relata também que a mão é o símbolo de morte na arte mexicana, é associada à caveira, representando temas de mortalidade e transcendência.

Em suma, *As duas Fridas* é uma obra-prima que nos convida a mergulhar na complexa psique humana e a celebrar a força do autoconhecimento e da superação. Apesar de distintas, as duas Fridas se complementam representando a totalidade de Frida Kahlo, que superou as dores e seguiu em frente. Trata-se de uma reflexão sobre a dualidade humana, entre o corpo físico e a alma, entre o mau e o bom, entre a vida e a morte, o protegido e o protetor, entre a paixão e a dor.

O diário de Frida Kahlo e suas pinturas trazem muito do que foi vivenciado durante a sua vida, criando composições preenchidas com elementos similares aos do mundo sensível que se deslocavam ao encontro da imaginação e dos sonhos da artista. A utopia e os espaços heterotópicos criados pela artista configuram uma pluralidade de mundos, atemporal, transitando simultaneamente entre a realidade e a imaginação.

5.3 O sonho ou A cama: vida ou morte

Na tela *O Sonho* ou *A cama* (Figura 21), 1940, o insólito devaneia pelo suporte artístico como um sonho, alienado, solitário e de extrema volubilidade. É uma pintura, entre tantas de sua autoria, que proporciona o fantástico e a representação de um “eu” e de uma dualidade, vida ou morte.

Figura 21: O sonho ou A cama



Fonte: *O sonho ou A cama*, 1940 Óleo sobre tela, 74 x 98,5 cm
 Coleção Selma e Nesuhi Ertegün – Nova Iorque

Freud (1996, p. 58) considera que “os sonhos não produzem mais do que fragmentos de reproduções”; então, no caso do quadro, como um sonho os fragmentos da imagem consciente-inconsciente partem da memória da artista, expondo a estranheza do seu corpo em um fragmento da realidade emocional que representa.

Partindo para a análise do quadro, notamos que há um limite tênue entre o onírico e a realidade. Esse limite é uma condição primordial para o insólito “explodir”, para isso é interessante que o observador considere nesse autorretrato uma explicação natural e uma explicação sobrenatural de um evento ali retratado (Todorov, 2017, p. 39). O perigo traz à memória uma frase dita a Alejandro Gómez Arias, seu namorado, logo após o acidente: “A morte dança toda noite em volta da minha cama” (Herrera, 2011, p. 71). Levando em consideração essa afirmação, podemos compreender que o espaço que a artista sugere (a cama, o lençol amarelo) e os explosivos contribuem diretamente para o efeito da hesitação: deitada na cama com um semblante tranquilo abaixo da imagem da morte.

Foucault (2001, p. 413-414), em “Outros espaços”, destaca a importância de se analisar a dessacralização do espaço, iniciada com os estudos fenomenológicos. Entre os fenomenólogos, ele cita Gaston Bachelard, que defende que o espaço não é homogêneo e vazio, mas sim pleno de qualidades que se distinguem pela heterogeneidade:

[...] não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço da nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço de limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.

Nesse viés, pode-se refletir que, para Frida Kahlo, a heterotopia problematiza a relação que existe entre o espaço e o indivíduo, ou seja, a cama e a artista, considerando esse espaço como fonte de lembranças e de sonhos. Sobre estes, Frida Kahlo (2015, p. 235), cita em uma passagem do seu *Diário*:

Sonho Sonho
 Sonho Sonho
 Sonho
 Sonho
 Vou morrer de
 Sonho

Continuando com a plasticidade do quadro, a pintura retrata a figura de uma mulher, Frida Kahlo, deitada, e que aparentemente está dormindo em uma cama com uma armação plana com quatro colunas, como um dossel, que serve como leito para um esqueleto. A cama está ilhada por nuvens claras, que flutua em um céu celeste que transmite uma sensação arejada e de infinito. Na pintura, a figura do esqueleto e a cama não são surrealistas. Pelo contrário, a cena do quadro na verdade remete à cama de Frida Kahlo em sua casa, que incluía um esqueleto de papelão no dossel (Figura 22). Todas as manhãs, em seu quarto, Frida Kahlo acordava com a presença desse esqueleto de papel machê chamado Judas³¹.

³¹ O esqueleto acima da cama representa Judas. Na cultura mexicana, as imagens de Judas costumam ser vistas no Sábado Santo, antigamente conhecido por Sábado de Glória, antes da Páscoa. A tradição é desfigurar conscientemente pelo povo bonecos que simbolizam o mal e que com a sua destruição todo o mal será esquecido para sempre. O esqueleto é um símbolo originário dos astecas. O deus do fogo e da morte, Xolotl, associado às doenças, enfermidades, a má sorte. Ele é geralmente representado como um cão-esqueleto com os pés virados para trás. Em alguns mitos ele tem a responsabilidade de guiar as almas dos mortos durante seu trajeto ao submundo asteca, Mictlan. Em outros, simboliza a vida. Frida Kahlo utiliza o esqueleto como significado para o uso da dualidade, vida/morte, noite/dia, realidade/ fantasia.

Figura 22: Frida Kahlo na cama dela com um filhote de cabra nos braços



Fonte: *Frida Kahlo na cama dela com um filhote de cabra nos braços*, 24,8 x 19,7 cm. Bernard Silberstein, ca 1940

O esqueleto foi pintado de branco, deitado com dois travesseiros sob a cabeça, na mesma posição de Frida Kahlo, segurando um ramalhete de flores provavelmente secas e desbotadas, igual a uma noiva quando conduzida a um altar. Presumivelmente, esteja relacionado ao próprio casamento, uma vez que Frida Kahlo e Diego Rivera se divorciaram em 1939 e se casaram novamente em dezembro de 1940. Ou a figura da morte também pode se referir tanto ao seu falecimento quanto ao de Leon Trótsky (1879-1940), um de seus amantes, assassinado em 1940.

O corpo do esqueleto é maior em relação à cama e está munido com explosivos, e fixa o observador com um sorriso malicioso. Esse sorriso pode indicar um tom irônico esboçado pela artista (Figura 23, detalhe). Vale ressaltar que, para Ceserani (2006, p. 71), o humor pode estar ligado ao terror:

[...] esse é também um sinal do forte empenho cognitivo (e não apenas superficial e mecanicamente excitante e estimulador) do fantástico, já que, em muitos dos textos que adotam essa modalidade literária, a começar por aqueles de Hoffmann, um elemento sutilmente humorístico acompanha o elemento de terror, com um forte componente de destaque crítico.

Figura 23: O sonho ou A cama (detalhe)



Fonte: *O sonho ou A cama* (detalhe), 1940 Óleo sobre tela, 74 x 98,5 cm
Coleção Selma e Nesuhi Ertegun – Nova Iorque

Em vista disso, o esqueleto demonstra uma ameaça, pois a qualquer momento os explosivos podem ser detonados, sem abalar o sono da mulher que dorme abaixo. Este esqueleto pode tentar desvelar o que Frida Kahlo sempre desejou: a morte.

No México, a morte é encarada com naturalidade, está entranhada no imaginário do povo e celebrada como uma experiência pacífica. Na cultura mexicana, a tradição de celebrar os mortos vem desde os astecas e conseqüentemente há uma relação estreita com o óbito, e as festividades celebram os “do lado de lá” e os “do lado de cá”. Nesse país, para Octavio Paz (1984, p. 55), a neutralidade em relação à morte

nutre-se da sua indiferença em relação à vida. O mexicano postula não só a intransferência de morrer, mas também a de viver. Nossas canções, ditados, festas e reflexões populares demonstram de uma maneira inequívoca que a morte não nos assusta porque "a vida já nos curou dos horrores". Morrer é natural e até desejável; quanto mais cedo, melhor. Nossa indiferença diante da morte é a outra face da nossa indiferença diante da vida. Matamos porque a vida, nossa e alheia, carece de valor. E é natural que assim aconteça: vida e morte são inseparáveis, e cada vez que a primeira perde o significado a segunda se torna intrascedente. A morte mexicana é o espelho da vida dos mexicanos. Em face de ambas o mexicano se fecha, ignora-as. O desprezo pela morte não entra em choque com o culto que lhe professamos. Ela está presente em nossas festas, em nossos jogos, em nossos amores e em nossos pensamentos. Morrer e matar são ideias que poucas vezes nos abandonam. A morte nos seduz.

Assim sendo, como o povo mexicano não tem medo da morte e muito menos se esconde dela, para eles a vida e a morte não divergem, apenas são processos que ocorrem durante a vida: concepção, nascimento e morte.

Como um tapete ou jardim, as raízes, os galhos e as folhas no lençol representam a vida. Segundo Foucault (2001, p. 418), o jardim é o mais antigo exemplo de heterotopia:

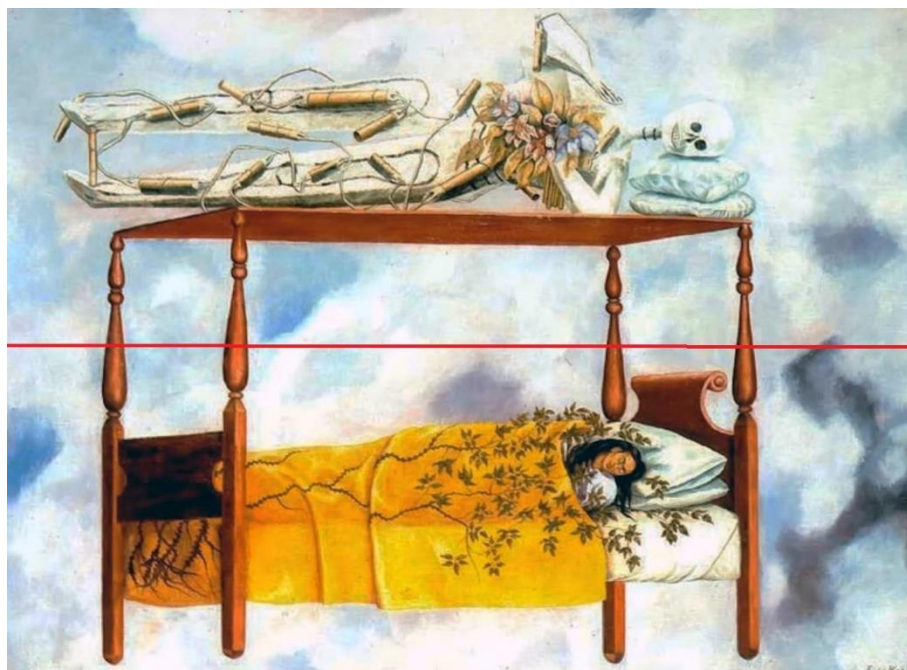
[...] espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço de microcosmo.

Por este ângulo, podemos apreender que o lençol pintado por Frida se trata de uma utopia localizada, uma vez que definitivamente não há a concretização do ideal de vegetação do Eden. Frida Kahlo está envolta em um lençol amarelo com vinhas bordadas e, ao ganhar vida a enlaçam nutrindo-a, cujas raízes estão visíveis na cama. As camas são locais para concepção, nascimento e morte. A cama, além de simbolizar descanso, local de reflexão e, para Frida Kahlo, um espaço de criatividade, pois foi na cama que ela começou a pintar, significa também que sua vida foi arrancada com raízes, com a finalidade de tentar viver e sobreviver ali deitada. As pinturas de Frida Kahlo realizadas em tela e em menor porte foram feitas enquanto a artista estava confinada à cama devido à poliomielite, na infância, e depois, aos dezoito anos, após o horrível acidente de ônibus quando voltava para casa.

Em *O Sonho* ou *A Cama*, Frida Kahlo tece uma plasticidade visceral e envolta em simbolismos, convocando o espectador a mergulhar em um profundo exame da dualidade da existência humana. Ao dividirmos a obra em duas partes na horizontal (figura 24), obtemos em cada parte respectivamente uma cama. Abaixo dessa linha horizontal, Frida Kahlo, que é a figura central, dorme de forma tranquila, e, acima dela, em uma posição semelhante, há um esqueleto deitado que observa o espectador, cercado de explosivos. Essa representação induz uma reflexão sobre a relação entre o indivíduo e seu duplo, conceito explorado por Otto Rank em sua teoria psicanalítica.

Segundo o psicanalista austríaco, o duplo representa um segundo "eu", uma sombra ou reflexo presente no inconsciente do indivíduo, que se manifesta de diversas maneiras, podendo ser tanto um protetor quanto um inimigo. Em *O sonho* ou *A cama*, o esqueleto assume a função do duplo de Frida Kahlo, encarnando a contínua presença da morte em sua vida, consequência das enfermidades que a acompanhavam desde o nascimento, como “a síndrome da espinha bífida” (Hesse, 2019, p. 29).

Figura 24: O sonho ou A cama



Fonte: *O sonho ou A cama*, 1940 Óleo sobre tela, 74 x 98,5 cm
Coleção Selma e Nesuhi Ertegun – Nova Iorque

A posição do esqueleto na cama, espaço que Frida ocupava rotineiramente devido às suas limitações físicas, acentua a simbologia da dualidade. A cama, símbolo de descanso e cura, se transforma em palco para a confrontação com a própria quase-morte.

Este cenário de confinamento e de criatividade de Frida Kahlo dialoga com a figura do Fugitivo em *La invención de Morel*. Esses protagonistas, isolados em seus respectivos mundos, encontram na escrita e na expressão artística um meio de testemunhar suas experiências e lutar contra as adversidades que os cercam. Frida Kahlo reflete um confronto contínuo com a dor e a morte, e, de maneira semelhante, o Fugitivo desafia a transitoriedade de sua condição. Dessa forma, tanto Frida Kahlo quanto o Fugitivo transformam a morte em um processo contínuo de resistência, buscando uma forma de imortalidade através de suas narrativas e obras.

5.4 Bioy Casares & Frida Kahlo: figurações da morte e da imortalidade

Para analisarmos nosso *corpus*, é oportuno começarmos pelo personagem principal do romance de Bioy Casares e também por Frida Kahlo, como a própria autora de seus escritos e de seus autorretratos. O romance *La invención de Morel* apresenta, de modo autodiegético, o

Fugitivo, um narrador-personagem que relata em primeira pessoa suas experiências narradas em seu diário:

Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro. [...] Atacaré, en esas páginas, a los agotadores de las selvas y de los desiertos; demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, del periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos. Hasta ahora no he podido escribir sino esta hoja que ayer no preveía (Bioy Casares, 2013, p. 17-18)³².

Assim como o narrador-personagem do romance de Bioy Casares, Frida Kahlo também escreveu um diário expondo alguns momentos de sua vida, que pode ser considerado uma narrativa autobiográfica. Nesse sentido, o pesquisador francês Philippe Lejeune (2008, p. 14) define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Alguns elementos formam a estrutura básica do que constitui uma obra autobiográfica, conforme discutido pelo autor francês: a linguagem, o assunto, situação do autor (estabelece a autenticidade da narrativa) e posição do narrador, além da perspectiva em flashback da narrativa. Frida Kahlo e o Fugitivo se configuram como personagens-narradores autodiegéticos, tecendo narrativas que se entrelaçam com suas próprias existências. Porém, há na natureza de cada um a principal distinção: Frida Kahlo, figura real, expõe sua alma em seus escritos e autorretratos, enquanto o Fugitivo, personagem fictício, dá vida à sua própria história, compondo-a por meio da escrita. Embora ambos utilizem a narrativa como meio de autoexploração, Frida o faz de forma visceral, revelando suas dores, alegrias reflexões mais íntimas. Já o Fugitivo cria uma ficção em torno de si engendrando uma realidade alternativa repleta de mistério.

No diário de Frida Kahlo, as páginas transbordam em revelações cruas e doloridas, revelando sua luta contra a dor física e emocional, a paixão por Diego Rivera e a busca por sua identidade.

Frida Kahlo, em seu diário, apresenta-se atribuindo o ano de 1910 como sua data de nascimento: “1910 – nasci no quarto da esquina entre Londres e Allende, Coyoacán a uma da manhã” (Kahlo, 2015, p. 264). Aos poucos, entre linhas e tintas, a artista vai tecendo um rico

³² “Escrevo isto para deixar testemunho do adverso milagro. [...] Atacarei, nessas páginas, os devastadores das selvas e dos desertos; demonstrarei que o mundo, com o aperfeiçoamento das policías, dos documentos, da imprensa, da radiotelefonía, das alfândegas, torna irreparável qualquer erro da justiça, é um perfeito inferno unânime para os perseguidos. Até agora, não pude escrever nada senão esta folha que ontem não previa” (Bioy Casares, 2006, p. 13).

mosaico de sua vida interior, permitindo, ao escrever o diário, que os leitores entrassem em seu mundo interior, proporcionando uma visão de sua personalidade complexa.

Frida Kahlo, a artista, demonstra uma profunda consciência de seu talento para dar forma às suas emoções e sentimentos, e seu valor como artista. Ela reconhece sua força expressiva e a importância de sua obra, declarando “Minha pintura traz consigo a mensagem da dor” (Tibol, 2004 p. 50). Frida Kahlo, a mulher, revela sua faceta mais vulnerável, expondo suas dores físicas e emocionais com franqueza e sem rodeios. Ela escreve desde a poliomielite que a marcou na infância, passando pelo acidente de bonde que a deixou com sequelas graves e a constante luta contra a dor; ela demonstra resiliência e força para superar seus traumas e encontrar alegria na vida, seja através da arte, da natureza ou da companhia de seus amigos e familiares. Frida Kahlo, a filha do México, se orgulha de suas raízes mexicanas e sempre que possível incorpora elementos da cultura mexicana em seus desenhos, pinturas e escritos. Ela celebra a tradição, a história e a beleza de seu país, utilizando cores vibrantes, símbolos folclóricos e referências à cultura pré-colombiana. Frida Kahlo, a filósofa, revela, em seu Diário, uma mente inquieta, que pondera sobre a vida, a morte, a paixão e a dor. E encontramos Frida Kahlo, a poeta, que escreve com sensibilidade e lirismo, utilizando metáforas e imagens poéticas, e seus poemas, muitas vezes melancólicos, revelam sua alma artística e sua capacidade de metamorfosear a dor em encantamento.

No entanto, no romance *La invención de Morel*, como leitor, conhecemos poucos dados biográficos do Fugitivo. Na sua narrativa, ele não cita seu nome, apenas que é um foragido venezuelano e que chegou à ilha com a ajuda de um comerciante italiano, que vendia tapetes em Calcutá, e que, como ele, não é individualizado:

Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla. [...] Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para dentro. Caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas de los ojos, y el cuerpo vive ocho, quince días (Bioy Casares, 2013, p. 18-19)³³.

Para o Fugitivo, sua vida é tão ruim que ele decide fugir para a ilha, desejando um novo recomeço: “Pero tan horrible era mi vida que resolví partir...”³⁴ (Bioy Casares, 2013, p. 19). Assim, ao chegar à ilha, evita usar qualquer identificação para que terceiros não possam rastreá-lo, como também evita falar sobre a razão pela qual está fugindo.

³³ “Para um perseguido, para você, só há um lugar no mundo, mas nesse lugar não se vive. É uma ilha. [...] É foco de uma moléstia, ainda misteriosa, que mata de fora para dentro. Caem as unhas, o cabelo, morrem a pele e as córneas dos olhos, e o corpo vive oito, quinze a quinze dias” (Bioy Casares, 2006, p. 14).

³⁴ “Mas tão horrível era a minha vida que resolvi partir...” (Bioy Casares, 2006, p. 14)

Acreditando que está em uma ilha deserta, o Fugitivo se depara com a presença de alguns “veranistas”:

La vida de fugitivo me aligeró el sueño: estoy seguro de que no ha llegado ningún barco, ningún aeroplano, ningún dirigible. Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en Los Teques o en Marienbad. (Bioy Casares, 2013, p. 19).³⁵

Para o Fugitivo, esses veranistas acarretam a ameaça de sua liberdade e teme ser capturado e por isso ele mantém-se escondido em pântanos. Entre os intrusos, ele encontra Faustine, a jovem com um lenço colorido que contempla todos os dias o pôr do sol e por quem se apaixonará imensamente: “Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible” (Bioy Casares, 2013, p. 40)³⁶. Mas sofre com delírios persecutórios: “Quizá esté preparando una estupidez irremediable; quizá esta mujer, entibiada por soles de todas las tardes, me entregue a la policía” (Bioy Casares, 2013, p. 34)³⁷. E mais à frente ele complementa:

Estoy asustado; pero, con mayor insistencia, descontento de mí. Ahora debo esperar que los intrusos vengan, en cualquier momento; si tardan, *malum signum*: vienen a prenderme. Esconderé este diario, prepararé una explicación y los aguardaré no muy lejos del bote, decidido a pelear, a huir. Sin embargo, no me ocupo de los peligros. Estoy incomodísimo: tuve descuidos que pueden privarme de la mujer, para siempre (Bioy Casares, 2013, p. 41).³⁸

No entanto, o narrador consegue com o devido cuidado, mudar suas ações para evitar ser preso e passa a levantar-se antes dos outros moradores, até perceber que eles não podem enxergá-lo. Essa invisibilidade o coloca em uma posição peculiar, permitindo-lhe observar sem ser observado. Observando-os, o Fugitivo compreende que não se trata de uma estratégia para prendê-lo, mas sim de algo que ele não consegue explicar. Percebe também que as falas e as ações dos moradores se repetem em um ciclo infinito: “Con lentitud en mi conciencia, puntuales en la realidad, las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus

³⁵ “A vida de fugitivo tornou meu sono mais leve: tenho certeza que não chegou nenhum barco, nenhum aeroplano, nenhum dirigível. Ainda assim, de uma hora para outra, na pesada noite de verão, os capinzais da colina cobriram-se de gente que dança, passeia e se banha na piscina, como veranistas instalados há tempos em Los Teques ou Marienbad.” (Bioy Casares, 2006, p. 15).

³⁶ “Agora a mulher de lenço me é imprescindível” (Bioy Casares, 2006, p. 31).

³⁷ “Quem sabe eu esteja preparando uma estupidez irremediável; quem sabe essa mulher, entorpecida por sóis de todas as tardes, me entregará à polícia” (Bioy Casares, 2006, p. 26-27).

³⁸ “Estou assustado; mas, com maior insistência, descontente comigo mesmo. Agora, devo esperar que os intrusos venham a qualquer momento; se tardam, *malum signum*: vêm me prender. Esconderei este diário, prepararei uma explicação e os aguardarei não muito longe do bote, decidido a lutar, a fugir. Mesmo assim, não me ocupo com os perigos. O incômodo não podia ser maior: cometi descuidos que podem me privar da mulher, para sempre” (Bioy Casares, 2006, p. 32).

palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno” (Bioy Casares, 2013, p. 62)³⁹. O tempo é circular, sem progressão ou mudança. Para o narrador, os visitantes provavelmente não sejam seres humanos, mas sim entidades de outra natureza, talvez fantasmagóricas ou imortais.

As perturbações do fugitivo é a força motriz da narrativa. Sua mente, fragilizada pela sua condição de fugitivo e a necessidade de se isolar na ilha, leva-o a questionar a realidade e a própria sanidade.

Em vista dessas ocorrências, seu estado mental gera incredulidade:

[...] llegué a la isla (con una brújula que no entiendo; sin orientación; sin sombrero; enfermo; con alucinaciones); el bote encalló en las arenas del este (sin duda los arrecifes de coral que rodean la isla estaban sumergidos); me quedé en el bote, más de un día, perdido en episodios de aquel horror, olvidando que había llegado (Bioy Casares, 2013, p. 23)⁴⁰.

Viví enfermo, dolorido, con fiebre, muchísimo tiempo; ocupadísimo en no morir de hambre (Bioy Casares, 2013, p. 35)⁴¹.

El sol me deshacía el cráneo y aunque remé hasta aquí, he de haber perdido la conciencia mucho antes de llegar (Bioy Casares, 2013, p. 82-83)⁴².

Diante da estranha situação em que se encontra, o Fugitivo busca incansavelmente por respostas. Sua odisséia é marcada por uma constante busca racional por significado e compreensão para as estranhas frequências dos veranistas:

Desde los pantanos de las aguas mezcladas veo la parte alta de la colina, los veraneantes que habitan el museo. Por su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de anoche, en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo (Bioy Casares, 2013, p. 20)⁴³.

³⁹ “Com lentidão em minha consciência, pontuais na realidade, as palavras e os movimentos de Faustine e do barbudo coincidiram com suas palavras e movimentos de oito dias atrás. O atroz eterno retorno” (Bioy Casares, 2006, p. 49).

⁴⁰ “[...] cheguei à ilha (com uma bússola que não entendo; sem orientação; sem chapéu; doente; com alucinações); o bote encalhou nas areias de leste (com certeza os recifes de coral que rodeiam a ilha estavam submersos); fiquei mais de um dia no bote, perdido em episódios de horror, esquecendo-me de que havia chegado” (Bioy Casares, 2006, p. 18).

⁴¹ “Vivi doente, dolorido, com febre, por muito tempo; ocupadíssimo em não morrer de fome” (Bioy Casares, 2006, p. 27).

⁴² “O sol me desfazia o crânio, e, apesar de ter remado até aqui, devo ter perdido a consciência muito antes de chegar” (Bioy Casares, 2006, p. 66).

⁴³ “Dos pântanos de águas salobras vejo a parte alta da colina, os veranistas que habitam o museu. Pela sua aparição inexplicável, poderia supor que são efeitos em meu cérebro do calor da noite passada. Mas aqui não há alucinações nem de imagens: são homens de verdade, ao menos tão de verdade quanto eu” (Bioy Casares, 2006, p. 15).

Aspiro a tener valor, a emprender una expedición y rescatarlas. Tal vez no sea indispensable: esta gente desaparecerá; tal vez he tenido alucinaciones (Bioy Casares, 2013, p. 36)⁴⁴.

A ilha, inicialmente vista como refúgio, se transforma em um inferno para o fugitivo. As características do local, em vez de proporcionar-lhe bem-estar, contribuem para sua crescente desolação e paranoia. Ele descreve uma ilha marcada por elementos que evocam aridez, calor excessivo e desolação. Os sóis têm sido intensos, “los árboles están enfermos” e “los árboles de la colina se endurecieron tanto que es imposible trabajarlos; tampoco puede conseguirse nada con los del bajo; los deshace la presión de los dedos” (Bioy Casares, 2013, p. 24)⁴⁵ criam um ambiente hostil que oprime o fugitivo, tanto física quanto psicologicamente.

A ilha é um dos personagens centrais da narrativa. Sua natureza única se manifesta na presença de um duplo espacial e temporal. Idealizado como suporte onde as imagens projetadas são repetidas, o simulacro da ilha criado por Morel e seus amigos é artificial e fantasmagórico; enquanto que a ilha “real” é um espaço desolado e hostil, com obras construídas sem utilidades. Em relação ao duplo temporal, o tempo artificial é cíclico e repetitivo da semana reproduzida pelas imagens, cujo passado é um eterno retorno; ao passo que o tempo linear do Fugitivo está marcado pela progressão dos fenômenos. Dessa maneira, o Fugitivo vivencia as imagens do simulacro, que se locomovem em um tempo artificial, enquanto ele vive seu tempo real na ilha. Os espaços da ilha “real” se mesclam com os do simulacro, apresentando uma realidade insólita e híbrida. Podemos enfatizar que as versões da ilha representam a dualidade entre realidade e artificialidade, a fragmentação da memória e a busca por identidade, e por fim, o ciclo da vida e a inevitabilidade da morte.

A narrativa desenrola-se em espaços fragmentados da ilha que servem como fenômenos da duplicação, que se contradizem e se complementam. Ao explorar esses espaços fragmentados, a ilha se torna um microcosmo da mente do narrador, um labirinto de espaços que refletem seus pensamentos, sentimentos e traumas. A região pantanosa e escura da ilha simboliza a inconstância e a volatilidade do Fugitivo. A fluidez do pântano reflete a natureza mutável de seus sentimentos, que oscilam entre a esperança e o desespero, a razão e a loucura. Na busca por transcendência e significado, o Fugitivo encontra na capela e no museu um reflexo

⁴⁴ “Aspiro a ter brio, a emprender uma expedición e resgatá-las. Talvez não seja indispensable: essa gente desaparecerá; talvez eu tenha tido alucinações” (Bioy Casares, 2006, p. 15).

⁴⁵ “as árvores são enfermiças [...] as árvores da colina endureceram a tal ponto que é impossível trabalhá-las; tampouco se consegue alguma coisa com as do baixio: desfazem-se à pressão dos dedos” (Bioy Casares, 2006, p. 18-19).

de sua alma, enquanto a piscina oferece a ilusória felicidade e o rochedo, em sua solidão, espelha a angústia existencial.

Se o Fugitivo voluntariamente escolheu como destino uma ilha deserta para escapar da polícia, esse desejo de livre escolha não aconteceu com Frida Kahlo. Durante o período em que ela se recuperava de cirurgias, seu refúgio pessoal foi seu quarto, que pode ser interpretado simbolicamente como uma ilha. Foram sete meses confinada em seu mundo interior. Convalescendo das cirurgias que o acidente lhe impôs, começou a pintar:

Por muitos anos meu pai guardou num canto de seu pequeno estúdio fotográfico uma caixa com tintas a óleo e pincéis num velho pote de vidro e uma paleta. Puramente por prazer ele saía pra pintar, no rio em Coyoacán, paisagens e figuras, e às vezes copiava cromos. Desde menina, como diz a expressão popular, eu estava de olho naquela caixa. Não sei explicar o porquê. Depois de tanto tempo acamada, me aproveitei da situação e pedi a caixa ao meu pai. Como um menino cujo brinquedo é tomado e dado a um irmão doente, ele me "emprestou" a caixa. Minha mãe pediu a um carpinteiro que construísse um cavalete, se é que dá pra chamar de cavalete o aparato especial que podia ser acoplado à minha cama, porque o colete de gesso me impedia de me sentar. E foi assim que comecei a pintar (Kahlo, citada por Herrera, 2011, p. 86).

É um ambiente em que várias Fridas conviviam no mesmo espaço. Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 501) define a ilha como “um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois se apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário”.

Se compararmos a definição de ilha para Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 502) com o isolamento de Frida Kahlo em seu quarto, este se configura como um lugar de refúgio, de descobertas e de grandes transformações, lugar ideal para concretizar suas dores e feridas e, assim, deixá-las expostas:

A análise moderna pôs especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos [...]. A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente: contra os embates das ondas o homem procura o socorro do rochedo.

Apartada das demandas do mundo exterior, Frida Kahlo encontrou em seu quarto um ambiente para se concentrar na recuperação física e emocional. A cama, como centro do quarto, assemelha-se a um porto seguro, onde ela podia se reabilitar e pintar, explorando sua interioridade e criatividade. A partir de então, esse ambiente se tornou um local de introspecção, onde ela ponderava sobre sua vida e sua arte. Os espelhos em seu quarto permitiram à artista

extravasas seus duplos e se conectar com sua musa interior, dando vida a autorretratos poderosos e comoventes.

Já no romance, os duplos virtuais são registros de seres artificiais inconscientes criados por Morel:

En efecto, imaginaba que si bien las reproducciones de objetos serían objetos —como una fotografía de una casa es un objeto que representa a otro—, las reproducciones de animales y de plantas no serían animales ni plantas. Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica) (Bioy Casares, 2013, p. 106)⁴⁶.

Esses seres inconscientes, que parecem ter vida própria, podem ser comparados a autômatos, porém com a diferença que os duplos morelianos não são máquinas. O texto aplica o conceito freudiano de “das unheimliche” (estranho, ou sinistro) às imagens de Morel. As cópias, como duplos dos personagens, provocam um sentimento ambivalente de familiaridade e desconforto. A repetição, presente na natureza cíclica das imagens, intensifica esse sentimento, uma vez que confronta tanto o leitor quanto o Fugitivo com algo conhecido, mas que se torna estranho pela sua reiteração. Freud (1996b, p. 245) cita Ernest Anton Jeentsch (1867-1919) para esclarecer a sensação de estranho que acomete o espectador:

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente.

Nesse sentido, o sentimento de estranho e familiar vai se esgotando no Fugitivo à medida que a narrativa transcorre.

No que concerne a Frida Kahlo, ressaltamos que as diversas imagens de esqueletos presentes na Casa Azul transcendem a mera decoração, eles assumem a complexa simbologia de autômatos da vida e da morte. Como autômatos, os esqueletos subvertem a imagem tradicional da morte como estática e inerte, capacitando-a de movimento e vitalidade. Frida Kahlo frequentemente utilizou humor negro e ironia em suas representações de esqueletos (figura 19). Também podemos interpretar os esqueletos como uma expressão do luto e do

⁴⁶ “Efetivamente, imaginava que, embora as reproduções de objetos fossem objetos — como uma foto de uma casa é um objeto que representa outro —, as reproduções de animais e de plantas não seriam animais nem plantas. Estava certo de que os meus simulacros de pessoas careceriam de consciência de si mesmos (como os personagens de um filme)” (Bioy Casares, 2006, p.84).

sofrimento que a artista mexicana vivenciou ao longo de sua vida. A morte, personificada nos autômatos, torna-se um símbolo da dor e da perda, mas também da resiliência e da capacidade de superação.

O Fugitivo é um personagem que ainda não tem seu duplo. Com a descoberta da máquina de Morel, suas ações começam a imitar às de Morel e sai à busca de eternizar sua presença ao lado de Faustine:

Quiero explicarme la conducta de Morel. Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine. Con esto compensaba la renuncia a las posibilidades que hay en la vida. Entendí que, para los otros, la muerte no sería una evolución perjudicial; en cambio de un plazo [149] de vida incierto, les daría la inmortalidad con sus amigos preferidos. También dispuso de la vida de Faustine. Pero la misma indignación que siento me pone en guardia: quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. Yo soy el enamorado de Faustine; el capaz de matar y de matarse; yo soy el monstruo. Quizá Morel nunca se haya referido a Faustine en el discurso; quizá estuviera enamorado de Irene, de Dora o de la vieja (Bioy Casares, 2013, p. 148-149)⁴⁷.

Com intenções particulares, Morel torna-se o espelho do Fugitivo na tentativa de imitá-lo, o que ocorre sobretudo nos seus sonhos:

Yo estaba en un manicomio. Después de una larga consulta (¿el proceso?) con un médico, mi familia me había llevado ahí. Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio; por momentos, era el director del manicomio (Bioy Casares, 2013, p. 80-81)⁴⁸.

Para estar com Faustine na mesma dimensão, ele tem como meta ser igual ao cientista, que teve a ideia de imortalizar seu destino, e passa dias tentando descobrir como a máquina funciona para gravar seu próprio disco. Ele finalmente consegue manipular a máquina e se prepara para que sua gravação seja perfeita:

Cuando me sentí dispuesto abrí los receptores de actividad simultánea. Han quedado grabados siete días. Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince

⁴⁷ “Quero explicar a mim mesmo a conduta de Morel.

Faustine evitava a sua companhia; ele, então, tramou a semana, a morte de todos os seus amigos, para conseguir a imortalidade com Faustine. Com isso, compensava a renúncia às possibilidades que há na vida. Entendeu que, para os outros, a morte não seria uma evolução prejudicial; em troca de um prazo de vida incerto, daria a eles a imortalidade com os amigos preferidos. Também dispôs da vida de Faustine.

Mas a própria indignação que sinto me põe em guarda: talvez atribua a Morel um inferno que é meu. Sou eu o apaixonado por Faustine, capaz de matar e se matar; sou eu o monstro. Talvez Morel jamais se refira a Faustine no discurso; talvez estivesse apaixonado por Irene, por Dora ou pela velha” (Bioy Casares, 2006, p. 119).

⁴⁸ “Estava num manicômio. Após uma longa consulta (o processo?) com um médico, minha família tinha-me levado para lá. Morel era o diretor. Por momentos, sabia que estava na ilha; por momentos, julgava estar no manicômio; por momentos, era o diretor do manicômio” (Bio Casares, 2006, p. 64).

días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar (Bioy Casares, 2013, p. 150-151)⁴⁹.

Além de ter como objetivo a perfeição da gravação, ele reconhece que não alcançou seu objetivo. Ele sabe que sua consciência e a de Faustine sempre estarão em dimensões diferentes, impossibilitando a verdadeira união: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso”⁵⁰ (Bioy Casares, 2013, 155).

Estamos diante de uma decisão suicida. A decisão, inicialmente complexa, vai sendo desvendada em diferentes camadas, revelando as motivações do personagem e a mensagem profunda da obra. O suicídio do Fugitivo pode ser interpretado como um ato de amor. Ao se filmar, acredita que poderá se juntar a Faustine na eternidade da imagem, finalmente concretizando seu amor impossível. A decisão de se refugiar em uma ilha misteriosa, foco de uma enfermidade, no início da narrativa, é um desejo latente de suicídio, e o ato de ser filmado também representa a recusa do Fugitivo em aceitar a realidade cruel e dolorosa que o cerca, isto é, a morte se torna uma forma de negar a realidade e encontrar refúgio em um mundo imaginário.

Entretanto, para Frida Khalo, os diversos traumas que ela vivenciou ao longo de sua vida, como a morte de seu pai e a poliomielite na infância deixaram marcas profundas em sua psique, contribuindo para a ideia suicida. A relação com Diego Rivera, marcada por traições e infidelidades, contribuiu para uma depressão. A solidão e sentimento de abandono também intensificaram o desejo de escape da vida.

A temática da morte está intrinsecamente ligada à cultura popular mexicana. As raízes da relação da cultura popular mexicana com a morte podem ser encontradas na cosmologia

⁴⁹ “Tão logo me senti disposto, liguei os receptores de atividade simultânea. Gravei sete dias. Representei bem: um espectador desprevenido pode imaginar que não sou um intruso. Isto é o resultado natural de uma laboriosa preparação: quinze dias de contínuos ensaios e estudos. Infatigavelmente, repeti cada um de meus atos. Estudei o que diz Faustine, suas perguntas e respostas; muitas vezes intercalo com habilidade alguma frase; parece que Faustine me responde. Nem sempre a sigo; conheço seus movimentos e costume me adiantar. Espero que, em geral, passemos a impressão de sermos amigos inseparáveis, de nos entendermos sem necessidade de falar” (Bioy Casares, 2006, 120).

⁵⁰ “Ao homem que, com base neste informe, invente uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica: Procure a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso” (Bioy Casares, 2006, p.124).

asteca e na religiosidade hispânica, presentes na cultura mexicana. Para os mexicanos, vida e morte são complementares e indissociáveis.

A morte permeia diversas obras de Frida, como (*Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor* (figura 2) e *As duas Fridas* (figura 1), entre tantas outras; em seu *Diário Íntimo*, Frida Kahlo escrevia abertamente sobre seus pensamentos suicidas, revelando sua angústia e desesperança.

Em 1953, a saúde de Frida Kahlo se agravou a ponto de seus médicos optarem pela amputação de sua perna direita, foi um impacto devastador em seu estado emocional. De acordo com Herrera (2011), a amputação mergulhou Frida Kahlo em um profundo desânimo. Recusando-se a ver qualquer pessoa, inclusive seu marido, Diego Rivera, ela escreve em seu diário, um pouco depois da cirurgia:

Silenciosamente, a pena
ruidosamente a dor
o *veneno* acumulado
o amor me abandonando.
Estranho mundo era o meu
de silêncios criminosos
de alheios olhos alertas
os males enganando.
Escuridão em pleno dia
Nas NOITES eu não vivia.
Estás te matando!!
ESTÁS TE MATANDO!!
Com a mórbida faca
das que me
vigiam! Que culpa
tive eu?
Admito minha grande culpa
tão grande quanto a dor
era uma enorme saída
pela qual passou meu amor.
Uma saída muito silenciosa
que me levava para a morte.
Eu estava tão esquecida! (Kahlo, 2015, p. 256)

Nas palavras acima, Frida Kahlo refere-se à morte como “uma saída muito silenciosa”, como a overdose de medicamentos em 1954. As últimas palavras de Frida Kahlo, e os últimos desenhos, sugerem que ela cometeu suicídio: “Espero alegremente a saída – e espero nunca mais voltar” (Kahlo, 2015, 268), embora, como relata Herrera (2011, p. 520), “oficialmente sua certidão de óbito registre embolia pulmonar como a causa de sua morte em 13 de julho de 1954”.

Em suma, a paixão pela vida, pela arte e pela luta por seus ideais a impulsionava a superar os momentos mais difíceis. Como também por Diego Rivera, seu grande amor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou uma análise inovadora do insólito e do duplo nas obras de Frida Kahlo e de Adolfo Bioy Casares, investigando como esses elementos impactam a temática da morte e da imortalidade. Através da intersecção entre palavras e imagens nos autorretratos, diários e simulacros, o estudo buscou desvendar como a arte transcende os limites da realidade, confrontando o real com o imaginário e questionando a própria natureza da existência humana.

A associação entre o duplo e o fantástico na literatura e nas artes visuais é uma união poderosa que nos convida a mergulhar em um universo de questionamentos sobre a identidade e a realidade. Através da figura do duplo, o fantástico nos confronta com a possibilidade de um “outro eu”, seja ele um reflexo distorcido, um ser fantasmagórico ou uma entidade completamente autônoma.

Tendo esse propósito, excertos do romance *La invención de Morel*, do diário de Frida Kahlo e alguns dos seus autorretratos foram selecionados para análise e interpretações.

Apesar de Bioy Casares não ter previsto a magnitude da revolução tecnológica que se iniciava, a novela apresenta elementos que se conectam com o universo virtual contemporâneo, uma fusão cinematográfica e holográfica. A análise da obra sob essa perspectiva permite explorar temas como o duplo, a simulação da realidade, a manipulação da imagem, a natureza da memória, a morte e a busca pela imortalidade.

Ao analisarmos o romance argentino, o diário e os autorretratos da artista mexicana, sob a ótica do duplo e do fantástico, observamos características que convergem e divergem. Como pontos convergentes, encontramos a sensação de estranhamento, a presença do duplo. A duplicidade explora a dualidade da natureza humana, confrontando os personagens com seus lados obscuros, seus medos e angústias. Somos levados, também, a refletir sobre questões existenciais como a identidade, morte, o destino e o sentido da vida. O papel do duplo pode variar entre as obras analisadas. O duplo nas obras de Frida Kahlo geralmente representa a proteção e o conforto, enquanto que no romance argentino, o duplo representa a projeção, a imitação, ou o papel do perseguidor.

A obsessão do personagem Morel pela imortalidade, através da criação de uma máquina que projeta imagens de pessoas já falecidas, nos leva a questionar o significado da morte e a ponderar sobre a natureza da vida e da morte, da memória e daquilo que realmente define a

nossa identidade. A experiência do narrador-protagonista autodiegético, que se propôs a permanecer preso em uma ilha com projeções de pessoas que não existem realmente, nos confronta com a fragilidade da nossa percepção da realidade. Podemos questionar se o que vemos é sempre confiável e como podemos discernir entre o real e o ilusório.

A trajetória artística de Frida Kahlo foi marcada por uma ascensão progressiva, desde as origens humildes até o reconhecimento internacional. Na lenta recuperação de um acidente de bonde, em 1925, que a deixou com ferimentos e dores crônicas, começou a pintar e utilizou a arte como forma de expressar sua dor. Ingressou no Partido Comunista Mexicano, em 1929, onde conheceu o muralista Diego Rivera. Casaram-se em 1929. Frida Kahlo começou a pintar e compôs suas pinturas com elementos da cultura mexicana. Frida Kahlo lutava por reconhecimento e, em 1938, sua primeira exposição individual em Nova York foi sucesso de crítica e público. Sua fama se expandiu e chegou ao reconhecimento como uma artista peculiar e talentosa. Expôs na França e na Inglaterra. Nos anos 1940, tornou-se uma artista consagrada. Paralelamente, sua vida pessoal foi marcada por um relacionamento tempestuoso com Diego Rivera e por diversos problemas de saúde. Em 1954, Frida Kahlo faleceu aos 47, deixando como herança para a humanidade um legado artístico de grande importância.

Os autorretratos de Frida Kahlo transcendem a mera reprodução de sua imagem. Mais do que retratos, são meticulosas construções de uma identidade singular, entrelaçando a cultura mexicana com a expressão de suas dores e alegrias. As roupas, colares e penteados tradicionais, a fauna e a flora do México presentes em seus quadros não apenas revelam suas raízes, mas também servem como ferramentas para esculpir a imagem que desejava projetar: uma mulher forte, resiliente e profundamente enraizada em sua cultura. A maneira como se vestia, se adornava e se portava, tanto na vida real quanto em suas obras, era parte de uma autoficção cuidadosamente elaborada, uma narrativa visual que a eternizou como símbolo de força e “mexicanidad”. Através de seus autorretratos, Frida Kahlo não apenas capturou sua imagem, mas também definiu a si mesma como um ícone cultural e uma voz poderosa para a identidade mexicana.

A imortalidade da pintura de Frida Kahlo é superior ao tempo e ao espaço, superando as fronteiras de gerações e culturas para estabelecer um diálogo contínuo entre o passado e o presente. Sua obra é ímpar, cada pincelada de seus autorretratos desafia normas estéticas e sociais, e assim inspira tanto movimentos feministas quanto minorias marginalizadas em todo o mundo. Registrou com maestria sua dor transformada em arte, perpetuando-se na memória

coletiva como um símbolo de força, resiliência e autorrepresentação. Sua arte ainda guarda um potencial inesgotável de interpretações.

Em relação à literatura fantástica, como aporte teórico, trouxemos a importância de Freud, Todorov, Ceserani e Roas para a literatura fantástica. Freud, o pai da psicanálise, propôs que o estranho surge quando algo familiar se torna perturbador ou quando conteúdos inconscientes são reprimidos e retornam de forma disfarçada. Tzevan Todorov, em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, propõe que o gênero se caracteriza pela hesitação do leitor em determinar se o evento estranho é real ou imaginário. A hesitação gera suspense e angústia, elementos centrais da literatura fantástica. Ceserani analisa a relação entre o fantástico e outros gêneros literários, como o gótico e o surrealista. David Roas examina as diferentes formas que o fantástico assume na literatura inglesa, desde o conto de fadas até a ficção científica. São alguns dos teóricos que contribuíram para a compreensão e análise da literatura fantástica. Além dos autores mencionados, outros teóricos também são importantes para o estudo da literatura fantástica como os escritos de Eco (1994), Calvino (2004) e Rodrigues (1988).

Na última seção, Freud, Otto Rank e o duplo desvendam a fase obscura da psique humana, presente na literatura fantástica e nas artes visuais. Rank explora no duplo a angústia da identidade fragmentada. Essa dualidade se manifesta na literatura em obras como *O médico e o monstro*, de Stevenson, e *O espelho*, de Machado de Assis, revelando a fase obscura o eu. Nas artes visuais, pinturas como *Narciso*, de Caravaggio, e *A metamorfose de Narciso*, de Dalí, refletem essa mesma angústia, utilizando o espelho como símbolo da fragmentação do ser. O mito de Narciso, ao retratar a obsessão pela própria imagem, completa essa tríade, evidenciando a busca por uma identidade coesa em um mundo fragmentado.

A análise comparativa entre *La invención de Morel*, de Bioy Casares, e a obra de Frida Kahlo, seus autorretratos e seu diário, revela uma profunda reflexão sobre a busca humana por significado e transcendência. O Fugitivo, ao se evadir para a ilha, busca refúgio em um simulacro idealizado, enquanto Frida Kahlo, através de sua arte visceral, confronta a realidade com suas próprias verdades. A utopia surge como um anseio inerente ao ser humano, uma constante busca por evasão da condição trágica da vida. A arte, em ambas as perspectivas, se apresenta como ferramenta de sublimação, permitindo ligar com a finitude, a solidão e a angústia existencial. Através da criação, seja através da máquina de Morel ou dos pincéis de Frida Kahlo, o homem projeta seus sonhos e utopias, desafiando a realidade e buscando um sentido para sua existência.

Ao utilizar a interdisciplinaridade, a presente dissertação não apenas considera os textos e imagens em seus contextos individuais, mas também investiga as relações intertextuais e interartísticas que emergem da comparação entre literatura e pintura. Esse olhar possibilita uma leitura que vai além das divisas convencionais de cada área do conhecimento, explorando como os conceitos filosóficos de identidade, memória e realidade, morte e imortalidade são articulados tanto na narrativa visual e textual de Frida Kahlo quanto na narrativa textual de Bioy Casares. Assim, a pesquisa contribui para um diálogo interdisciplinar que enriquece os estudos comparativos, demonstrando a relevância e a fecundidade de se analisar diferentes formas de expressão artística em conjunto. Através dessa abordagem, espera-se não apenas ampliar o horizonte crítico sobre as obras de Frida Kahlo e Bioy Casares, mas também incentivar futuras pesquisas que continuem a explorar as ricas interconexões entre literatura, arte e filosofia.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **O Alienista**. In: *Obra Completa*. Vol. II, Conto e Teatro. Organizada por Afrânio Coutinho. 4. ed. ilust. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1979.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Agua, 1991.
- BECKETT, Wendy. **Sister Wendy's 1000 Masterpieces**. New York: DK Publishing Book, 1999
- BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. In: BESSIÈRE, Irène **Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine**. Paris: Larousse, 1974, p 9-29.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. São Paulo: Revista Fronteiraz, n. 9, dez. 2012. p. 305-319. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481> Acesso em: 18 de janeiro de 2024.
- BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio. In: DOSTOIEVSKI, Fiodor. **O duplo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2012. p. 237-248.
- BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo; Postscriptum. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (org.). **Antologia da Literatura Fantástica**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 9-19.
- BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. Tradução de Samuel Titan Jr. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BIOY CASARES, Adolfo. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Booket, 2013.
- BLADE Runner**. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Shean Young; Edward James Olmos e outros. Los Angeles: Warner Brothers, c. 1991. 1 DVD (117 min).
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: BIOY CASARES, Adolfo. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Booket, 2013. p. 11-15.
- BORGES, Jorge Luis. **Um ensaio autobiográfico**. Tradução de Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

BURRUS, Christina. **Frida Kahlo**: pinto a minha realidade. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

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. 9-18.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DICK, Philip K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?**. Trad. Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2015.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. *In*: **Seis passos pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81-102.

ECO, Umberto. **A ilha do dia anterior**. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. *In*: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 747-750.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. *In*: **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 19-32.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In*: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância, 1910. *In*: **Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910[1909])**. Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 67-141. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XI).

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (I), 1900**. Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. IV).

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’, 1919. *In: Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 233-273. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVII).

FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo, 1914. *In: Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 213-241. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIII).

FRIDA. Direção: Julie Taymor; Produção: Lindsay Flickinger; Sarah Green; Nancy Hardin; Salma Hayek; Jay Polstein; Roberto Sneider; Lizz Speed. EUA: Miramax Films; Lions Gate Filmes Inc; Trimark Pictures; Handprint Entertainment; Ventanarosa Productions. 2002. 1 DVD (123 min.), son., color.

GRAZIANI, Françoise. Eco. *In: BRUNEL, Pierre (org.). Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 289-293.

HERRERA, Hayden. **Frida**: a biografia. Tradução de Renato Marques. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.

KAHLO, Frida. **O Diário de Frida Kahlo**: um autorretrato íntimo. Tradução de Mário Pontes. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. Tradução de Luiz Claudio de Castro e Costa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2015.

JONES, E. **A vida e a obra de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 3.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2000.

LABORINHO, Eliana. **As técnicas de mumificação no Egito Antigo**. 2003. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/2535/1/eliana_laborinho.pdf. Acesso em: 12 de dezembro de 2023.

LANGENSCHIEDT. **Taschenwörterbuch Portugiesisch**. Berlin, München, Wien, Zürich, New York: Langenscheidt, 1999.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte – ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LUCCHESI, Marco. Nota do tradutor. *In*: ECO, Umberto. **A ilha do dia anterior**. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1995. p. 7-8.

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução de Luis de Andrade. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010. v. 7. (Coleção Folha: livros que mudaram o mundo).

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

OVÍDIO. **Metamorfosis**. Madri: Editorial Espasa Calpe, 1995.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PLATÃO. O banquete. *In*: **Platão. Apologia de Sócrates, o banquete e Fedro**. Tradução de Edson Bini e Albertino Pinheiro. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010. v. 5. (Coleção Folha: livros que mudaram o mundo). p. 29-66.

RANK, Otto. **El doble**. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SILBERSTEIN, Bernard. **Frida Kahlo na cama dela com um filhote de cabra nos braços**. ca. 1940, Fotografia. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-na-cama-dela-com-um-filhote-de-cabra-nos-bra%C3%A7os/VQEPcw_FtXUh6Q?hl=pt-BR. Acesso em: 20 jul. 2023.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

TIBOL, Raquel (Org.). **Escritos de Frida Kahlo**. Lisboa: Quetzal, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos**: estudos de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

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