

## A PENÚLTIMA VERSÃO DA IMORTALIDADE (LA INVENCION DE MOREL E AS UTOPIAS DE VIDA ETERNA)\*

Alcebíades Diniz Miguel\*\*

*Resumo: Neste artigo, esboçaremos inicialmente um breve painel das concepções mítico-ficcionais de imortalidade, para, no segundo momento, analisarmos — empregando recursos advindos de uma abordagem fundamentalmente transdisciplinar — a “versão” da imortalidade lançada por Adolfo Bioy Casares em sua novela La invención de Morel, relacionando-a com outras concepções narrativas centradas naquele tema e destacando os elementos inovadores no universo construído pelo autor argentino.*

“Com essa invenção a morte não será mais absoluta. As pessoas que vimos na tela estarão conosco, movendo-se e vivas, mesmo após seu desaparecimento.”  
(comentário sobre o cinematógrafo publicado no *La Poste*)

---

\* Recebido para publicação em julho de 2007.

\*\* Doutorando em História e Teoria Literária pela UNICAMP.

Para o escritor Luiz Nazário, o vampirismo — e, portanto, uma das primeiras e mais duradouras mitologias sobre a imortalidade do corpo físico — surgiu quando um de nossos distantes ancestrais contemplou a morte de um animal ferido: à medida que o sangue escorria pelas feridas, a vida enfraquecia. Através de um raciocínio mágico, mas rigoroso, nosso ancestral depreendeu a possibilidade de uma existência que não encontrasse um término, que nunca cessasse de se renovar, utilizando como veículo de renovação o sangue dos outros<sup>1</sup>. O fato dessa provável origem do vampirismo perder-se no passado é revelador: a imortalidade da alma, promessa de muitas religiões, é um pobre substituto vicário para um desejo muito mais forte do homem: a imortalidade física. Essa noção de imortalidade adquiriu, com o tempo, múltiplos desenvolvimentos: o corpo renovado, a juventude perpétua, o momento feliz que nunca escape pelas múltiplas brechas do tempo; enfim, a materialização da utopia de um tempo imóvel e imutável. A inexorável degradação física, como o sangramento do inimigo ou do animal ferido, sempre marcou a consciência humana de modo quase intolerável. A idéia de uma descendência abundante e o uso, comum em certas culturas, do patronímico são as configurações mais visíveis dessas obsessões. Por outro lado, a noção do paraíso cristão está ligada à idéia de um juízo final — o que implica a condenação e tortura dos culpados e absolvição e recompensa dos bem-aventurados — e da ressurreição, concepções cuja base é o sentimento de persistência do corpo que, num ato

---

<sup>1</sup> “O homem primitivo descobriu que quando o sangue escorria das feridas de um animal ou de outro ser humano, também a vida o abandonava; considerando aquele fluido como a fonte da vitalidade, para proteger-se contra a fraqueza, a doença e a morte, procurava besuntar-se com sangue ou bebê-lo”. (NAZARIO, 1998, p. 35-36).

de fé, ultrapassa a morte<sup>2</sup>. Já os paraísos e infernos islâmicos pressupõem um tal detalhamento de delícias e prazeres — no primeiro caso — e torturas — no segundo — que se assemelham a projeções diretas da sociedade secular, com suas autoridades, prisões e palácios.

Rastrear as origens históricas ou antropológicas desse desejo de imortalidade — expresso em uma miríade variável de fantasias — e seus desdobramentos é tarefa que vai muito além do escopo deste trabalho. Mas pode ser interessante apontar o esboço de um dos possíveis percursos que tal noção desenhou a partir da nossa primeira modernidade artística e técnico-científica: a Renascença. Época de vivas contradições, na qual as conquistas em campos cruciais do conhecimento ocorreram em uma escalada paralela ao aumento do medo e do pavor seja nas classes dominantes, seja na população em geral. Vagas sucessivas de epidemias; miséria extrema e superpopulação; guerras perpétuas; ameaças perenes de invasões estrangeiras; a cisão sangrenta da cristandade: fatos que, para uma população cuja visão ainda era formada a partir de um mundo anterior, medieval, significavam o fim do mundo. Apesar desse império da morte — que chegou a ser celebrado em pinturas, os “triunfos” e “danças” da morte —, a idéia de uma imortalidade imediata esteve em voga, aparecendo nos quiliasmos que, desde o século XIV, explodiam por toda a Europa; na espera apocalíptica por um juízo final ou pelo *millenium* que traria mil anos de felicidade; nas fantasias — transformadas em delírios de perseguição

---

<sup>2</sup> “Além disso, nas últimas páginas de seu último romance, ao fim dessa gigantesca batalha com Deus, umas crianças perguntam a Aliócha: ‘Karamázov, é verdade o que diz a religião, que ressuscitaremos dentre os mortos, que nos reveremos uns aos outros?’ E Aliócha responde: ‘Claro, nós nos reveremos e nos contaremos de novo, alegremente, tudo o que passou.’” (CAMUS, 1989, p. 131-132).

coletivos graças ao violento zelo das inquisições religiosas — sobre bruxas, endemoniados, vampiros e espectros; na representação monstruosa, para fins alegóricos e pedagógicos, da mulher, especialmente da mulher velha<sup>3</sup>. Esse levantamento de fenômenos díspares tanto na forma quanto no conteúdo não é gratuita: nosso objetivo é sublinhar que, desde os primórdios da era moderna, nossa civilização buscou, com desespero, a solução para a morte, uma solução “final” que aniquilasse, de uma única vez, toda a angústia, toda a impotência bem nossa, de “seres para a morte”, nas palavras de Heidegger. Para o historiador Jean Delumeau, tratava-se de uma resposta e de uma defesa, no sentido psicológico: uma espécie de saída, encontrada por uma civilização acossada, de reagir ao que parecia ser um destino de morte. Não deixa de ser significativo perceber que a Era Moderna, inaugurando o capitalismo e a ciência, tenha sido marcada pelo medo pânico da morte e pela fantasia desenfrada de uma eternidade, de uma vitória sobre a morte *hic et nunc*. Com a diminuição da pressão (fim do ciclo de epidemias, da Guerra dos Trinta Anos, do cerco turco etc.), tais medos — e também todas as projeções de juízo final e imortalidade — recuaram.

O recuo do medo de destruição e da crença no fim da morte não significou, entretanto, o fim de tais receios e esperanças, mas um deslocamento significativo. O fim

---

<sup>3</sup> “Freqüentemente a mulher velha e feia é apresentada como a encarnação do vício e a aliada privilegiada de Satã. Na época da Renascença ela desperta verdadeiro medo. [...] Que uma época que redescobria com deleite a beleza do jovem corpo feminino tenha sentido repulsa pelo espetáculo da decrepitude não tem nada de surpreendente. Mas o que merece mais atenção é o que se escondia por trás do medo da mulher velha e feia. Em um tempo em que o neoplatonismo em moda ensinava que beleza é igual a bondade, acreditou-se logicamente — e esquecendo as esgotantes servidões da maternidade — que decadência física significava malignidade.” (DELUMEAU, 1989, p. 347-348).

da etapa histórica geralmente denominada Renascimento completou a passagem, em diversos níveis da sociedade, do feudalismo para o capitalismo. A concepção religiosa, que regia a visão medieval de mundo, foi igualmente superada e substituída por uma visão que se pretendia mais racional e empírica. Assim, desde meados do século XVII até o XIX e, daí, até nossa época, testemunhar-se-ia um tremendo desenvolvimento das ciências, cujo parâmetro de visão de mundo substituiu aquele do cristianismo predominante na Idade Média ocidental. Não demorou muito para as fantasias de imortalidade se deslocarem para o novo campo, em desdobramentos sucessivos, acompanhando a própria evolução dos campos de pesquisa científica, presente e forte até os dias de hoje<sup>4</sup>. A literatura fantástica, desde seus primórdios, apresentou o que poderíamos chamar uma reflexão imaginista e narrativa — como outras reflexões, não destituída de contradição e arbitrariedade — a respeito de aspectos do Real comumente negligenciados pelo triunfalismo otimista, ideológico e retórico do positivismo — no século XVIII e XIX, essa negligência transparecia com grande clareza — e do cientificismo. Nesse sentido, a imaginação fantástica não deixaria de refletir as rupturas e transições do velho sonho da imortalidade.

---

<sup>4</sup> O suicídio coletivo dos membros da seita *Heaven's Gate*, em meados da década passada, é um exemplo da elipse dos deslocamentos, no universo do imaginário, realizado pela fantasia de imortalidade. Pela "teologia" da seita, os seres humanos ocupavam um nível inferior na escala evolutiva: alienígenas, cujas naves e outros aparatos estavam na cauda do cometa *Hale-Bopp*, estabeleceriam uma evolução biológica dos escolhidos, que deixariam de ser humanos. Entretanto, para que o salto se realizasse, era necessária a morte física. Assim, todos os membros da elite "espiritual" da seita, que formavam uma comunidade de experientes programadores e criadores de sites da Internet, cometeram o suicídio de forma ordenada e metódica.

A vitória sobre a morte, para a civilização tecnológica, tornou-se uma inexorável marcha, um problema cuja resolução se resume a uma questão de tempo, de pesquisa, de desenvolvimento tecnológico. As velhas fantasias de seres sobrenaturais — vampiros, espectros, demônios — foram, gradativamente, ganhando características e todo um vocabulário herdado das ciências, notadamente da biologia, mas também da física e de outros ramos do saber (no caso da novela de Bioy Casares, da fotografia e do cinema). Os escritores do fantástico, desde os prenunciadores do gênero ainda em fins do século XVIII, tiveram um papel importante nessa alteração de foco: por um lado, questionavam o poderio absoluto do determinismo científico, que se espalhava e que parecia exilar qualquer função metafísica do mundo — e poética da linguagem — para um primitivo e difuso universo secundário, evocando os velhos terrores, revestidos de roupagens novas, colocando em questão a aparente unidade e equilíbrio do mundo explicado pela Ciência; por outro, realizavam a passagem necessária das velhas fantasias para um novo universo lingüístico e explicativo, utilizando as ferramentas explicativas do próprio determinismo científico denunciado, pois os parâmetros explicativos do passado já não são suficientes. Essa postura dúbia, contraditória, pode ser experimentada seja na novela pré-fantástica *O diabo enamorado*, de Cazotte (século XVIII), ou na narrativa de horror “cósmico” de Lovecraft *O Horror de Dunwich* (década de 30 do século XX).

O levantamento — significativo, embora superficial — feito nos parágrafos anteriores não deve nos iludir: é claro que a função das narrativas fantásticas que floresceram em fins do século XVIII e durante todo o século XIX — alcançando as primeiras décadas do século XX — não está limitada à releitura de velhas obsessões ou fantasias. Mas observar

com atenção certos aspectos dessa produção cultural revela detalhes interessantes ao analista. No passado imediato, marcado por uma visão da transcendência fortemente teológica, — o final da Idade Média, período que costumamos denominar Renascimento — existia uma clara divisão entre duas possíveis imortalidades, uma disfórica e outra eufórica. A primeira, descrita em tratados de demonologia e em processos inquisitoriais, era a eternidade da danação: uma imortalidade falsa, obtida a partir de acordos com o demônio: cadáver em decomposição ganhando, ao custo da danação eterna, um prolongamento artificial, repugnante e parasitário da vida. Ou seja: a imortalidade das bruxas, dos sabás e dos vampiros era, na interpretação canônica da época, uma eternização da morte, um prenúncio dos tormentos infernais. A segunda imortalidade dentro da visão de mundo medieval, cujas variações são sutis, diversas, abruptas e sempre complexas, pode ser vista nos tratados teológicos e pedagógicos. Essa vitória sobre a morte era, pensavam, obtida pelos piedosos: esperança concreta e materializada em imagens de variada intensidade imagética, materializava, através do universo espiritual, anseios de permanência física e eternidade. Uma eternidade — obtida sempre fora deste mundo — caracterizada por traços de perfeição absoluta. No universo cultural do Ocidente medieval e renascentista, ambas dimensões não se cruzavam ou misturavam com freqüência. O fim desse universo marcou a ascensão gradativa de novas visões de mundo: no plano dos discursos autorizados e/ou oficiais, as autoridades eclesiásticas perdem poderio, substituídas pela voz laica de professores, cientistas, jornalistas, escritores etc. As apostas na persistência eterna da vida passam pelos aparatos tecnológicos. Da mesma forma, desaparece, no discurso oficial, qualquer traço negativo na utopia da vida

eterna: para a civilização técnica essa possibilidade é sempre positiva.

No plano das produções culturais, a direção tomada foi, em muitos sentidos, oposta aos triunfos apregoados pelas versões e discursos oficiais. As representações da imortalidade na literatura — que não estavam limitadas ao campo do fantástico — ganharam, desde fins do século XVIII, as configurações de um pesadelo, de uma distopia: dos vampiros, como o *Dracula* de Bram Stoker, à alegoria de *Todos os homens são mortais*, de Simone de Beauvoir; do *Fausto* de Goethe ao *O Mortal Imortal* de Mary Shelley; do *Caso Makropulos*, de Karel Capek à ironia violenta do conto “Sem final à vista” de Patricia Highsmith<sup>5</sup>. Nesse sentido, podemos dizer que a novela *La invención de Morel*, de Bioy Casares, de certa forma, dialoga com todas essas tradições culturais, constituindo mesmo um curioso cruzamento: a novela de Casares mostra, exatamente, a proximidade, a continuidade, os traços estruturais que aproximam a imortalidade teológica advogada na Idade Média — e que ainda é realidade para inúmeros grupos religiosos — da imortalidade técnico-científica, sonhada pela ciência. Sem dúvida, *La invención de Morel* segue alguns elementos tradicionais das narrativas e gêneros arrolados por Jorge Luis Borges na conhecida introdução constante desde a primeira

---

<sup>5</sup> Um dos personagens do romance *O caso Makropoulos*, de Karel Capek, afirma a certa altura: “Não podemos continuar amando por trezentos anos. Não podemos continuar esperando, criando, olhando para as coisas por trezentos anos. Tudo se tornaria aborrecido. Seria aborrecido ser bom e aborrecido ser mau... E então percebemos que nada realmente existe... Para nós tudo tem valor porque os poucos anos que vivemos não são suficientes para satisfazer nosso prazer... É repugnante pensar como somos felizes. E simplesmente pela ridícula coincidência de estarmos caminhando para a morte próxima.” (SONTAG, 1986, p. 151). A novela de Bioy Casares, de certa forma, oferece uma resposta ao personagem de Capek: a possibilidade de uma vida eterna inadvertida, sem consciência.



edição: o fantástico, a novela policial, o romance de aventuras. O desenvolvimento temático da novela, tendo em vista tais referências, poderia, igualmente, ser enumerado com certa facilidade: a ilha desconhecida e perigosa; acontecimentos estranhos e inexplicáveis; a descoberta que explica essa estranheza; o desenrolar paralelo — gradativamente trazido para o primeiro plano — de uma história de amor. Mas *La invención de Morel*, entretanto, não está limitada a tais elementos, pois sua construção é marcada pelo signo do deslocamento (um dos percursos que poderíamos compor: uma narrativa de aventuras que se desloca para o fantástico que se desloca para a história de amor que se desloca para a inquietação filosófica ou metafísica). Nesse sentido, um dos grandes eixos temáticos da novela é a verdade da promessa representada, no imaginário humano, pela imortalidade: permanência da vida ou perpetuação da morte. Mas a idéia de um contínuo deslocamento, adotada por Bioy Casares na estrutura da narrativa, refletiu-se também no plano temático. Seguindo o narrador, estamos em uma contínua oscilação entre a desmistificação e a adesão: de fato, ao final, quando o narrador “penetra” no mundo das imagens de Morel — com plena consciência da natureza fria e mecânica dessas imagens —, seu bilhete de entrada é um sacrifício: trata-se, na verdade, de um ato de fé, aquela manifestação derradeira — mas vital e, de certa forma, irônica — de esperança.

Assim, a utopia dos personagens Morel e do narrador passa por alguns movimentos significativos. Em primeiro lugar, o deslocamento do lugar da consciência: o vampiro, Makropulos, Fausto ou Dorian Gray fruem a imortalidade, pois a vivenciam em seus corpos: as transformações e degradações que ocorrem são transcritas ao leitor pela consciência satisfeita ou dilacerada de algum personagem. Já os personagens do *reality show* filmado por Morel não possuem sequer a consciência

de sua imortalidade: repetem os gestos de um drama — que, ironicamente, nada é além da vida cotidiana — eterno destinado à satisfação de outro. A permanência não é descrita por uma consciência ou vivida por um corpo, mas projetada em imagens ilusoriamente reais. Mas é uma filmagem que ninguém vê, que ninguém pode ver — um dos personagens, o “vendedor de tapetes em Calcutá”, define a ilha de Morel da seguinte forma: “Para um persguido, para você, só há um lugar no mundo, mas nesse lugar não se vive.” (BIOY CASARES, 1988, p. 15). Destinada, assim, ao futuro ou a um hipotético Deus cuja possibilidade de redenção permitiria que o jogo de repetições cessasse e os personagens do filme perfeitamente realista reencontrassem a consciência perdida. Por outro lado, essa desmaterialização não é definitiva e irreversível, uma vez que as formas registradas são concretas: um duplo do sol brilha sobre a ilha, e as paredes destruídas, quando a máquina de projeção está ligada, se reconstroem, indestrutíveis. As imagens são reais, portanto, pois sólidas e palpáveis<sup>6</sup>. A um só tempo imagens e tempo concretizado, projeção e realidade — literalmente — palpável, a utopia dos personagens de Bioy Casares, para funcionar, pressupõem uma curiosa “teologia”, como a que tornou possível a crença no *millenium* ou no Juízo Final. Mas essa “teologia” se manifesta, na narrativa, de uma forma tão discreta que poderíamos afirmar que ela é *invisível*. A “perfeição” da narrativa, citada por Borges no prefácio, parece estar localizada aqui: o deslocamento dos eixos temáticos e das estruturas narrativas é sutil, imperceptível, preservando a narrativa de associações ou alegorias demasiado pesadas, fáceis ou literais.

---

<sup>6</sup> A determinada altura, o narrador afirma: “Por sua aparição inexplicável, poderia supor que são efeitos do calor da noite em meu cérebro. Mas aqui não existem alucinações nem imagens: existem homens verdadeiros, pelo menos tão verdadeiros quanto eu.” (BIOY CASARES, 1988, p. 16).

Citamos, no parágrafo anterior, a existência de uma espécie de “teologia invisível” que estruturaria a visão de mundo dos personagens (especialmente de Morel e do narrador, os dois “inventores” evocados no título). Quais elementos a estruturariam? Em uma observação autobiográfica, o autor afirma:

“Hacia 1937, cuando yo administraba el campo del Rincón Viejo, de Pardo, sentado en las sillas de paja, en el corredor de la casa del casco, entrevi la idea de *La invención de Morel*. Yo creo que esa idea provino del deslumbramiento que me producía la visión del cuarto de vestir de mi madre, infinitamente repetido en las hondísimas perspectivas de las tres fases de su espejo veneciano, con pimpollos de rosa rojos y hojas verdes, de madera, en el marco. Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, me hace decir que aborrezco los espejos y la cópula... Le agradeceré siempre el hecho de ponerme en un cuento tan prodigioso, pero la verdad es que nunca tuve nada contra los espejos y la cópula. Casi diría que siempre vi los espejos como ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas. La posibilidad de una máquina que lograra la reproducción artificial de un hombre, para los cinco o más sentidos que tenemos, con la nitidez que el espejo reproduce las imágenes, fue pues el tema esencial del libro. Primero creí que podría escribir un falso ensayo, a la manera de Borges, y comentar la invención de esa máquina. Después, las posibilidades novelísticas

de mi idea trajeron un cambio de planes. Las circunstancias de que el héroe y relator de la historia fuera un perseguido de la justicia, que la máquina funcionara en una isla remota, que las mareas fueran su fuente de energía, sirvieron al argumento." (BIOY CASARES, 1988, p. 71-72).

Nesse longo trecho autobiográfico, percebemos até onde vai a idéia dessa metafísica, dessa "teologia invisível", sutilmente sugerida pelas brechas do romance de aventuras, fantástico, policial e amoroso — a essência múltipla e constitutiva de *La invención de Morel*. No desejo inicial de produzir um ensaio, "à maneira de Borges", sobre uma máquina que reproduzisse com perfeição um homem, está a origem mais primitiva da trama. Essa origem — onde a narrativa era estruturada como um discurso teórico, autorizado — foi logo descartada, mas a intenção teórica sobreviveu, e sobreviveram alguns de seus elementos mais importantes. As teologias — e aqui podemos alinhar outras concepções de mundo não necessariamente religiosas — tradicionais, para se fixarem com mais clareza e força na mente da audiência, necessitam de certos traços essenciais: entre os mais importantes, podemos destacar o símbolo (a materialização visual que resume toda a doutrina) e o corpo teórico e ideológico da teologia (as manifestações mais diretas da visão de mundo de determinada confissão). No cristianismo, a cruz, que é o símbolo e a noção de sacrifício do filho de Deus para nossa libertação do pecado é o corpo da teologia. E na novela de Bioy Casares, esses dois traços essenciais não estão ausentes e já podemos indicá-los. O símbolo é o espelho, esse primeiro aparato de captura de

imagens<sup>7</sup>. Não apenas o primeiro momento de descoberta e construção do “eu”: ele é, como bem lembra Bioy Casares, uma janela para um mundo fantástico, perturbador, um duplo perfeito do real. Mas esse mundo simetricamente outro é, não obstante, completamente inacessível, pois uma barreira intransponível separa este lado do outro lado. As crianças adoram imaginar que conseguiram superar o obstáculo e passar para o outro lado do espelho — Lewis Carroll conseguiu uma bela evocação desse processo —, quando não falam e brincam com o próprio reflexo. Na idade adulta, a função reiterativa do espelho — sempre repetindo que nós estamos diante de nós mesmos — se torna mais e mais importante. Afinal, como afirma Bioy Casares, o espelho é uma técnica de reprodução perfeita: só lhe falta a capacidade de armazenamento do registro e — problema que compartilha com o cinema — a superação da barreira da projeção. A invenção de Morel supera os dois problemas.

E quanto ao corpo teórico/ideológico da teologia? Bem, esse é representado pela doutrina do eterno retorno do mesmo. Borges, nas agudas observações feitas no prefácio da novela de Bioy Casares — e cujo tom de manifesto o tornaram quase uma parte integrante dessa narrativa —, já aponta para esse fato, citando, entre outras coisas, as famosas teorias de Blanqui (descobertas nos anos 1930 por Walter Benjamin) e um poema de Dante Gabriel Rossetti.

---

<sup>7</sup> “Desde seu nascimento, a câmara escura teve um primo mais pobre e mais complexo de caráter, com vida própria e encontros episódicos com seu parente: o espelho. Por sua natureza, o espelho mágico não podia proporcionar o realismo e a exatidão da câmara escura. No entanto possuía um certo mistério, e o ser humano sempre se sentiu fascinado pelo reflexo de sua própria imagem, sobretudo se este *alter ego* é deformado em sutis variações.” (MANNONI, 2003, p. 44).

De fato, a máquina de Morel é uma fabulação do conceito filosófico de Nietzsche, um engenho que joga o tempo continuamente para um ponto de fuga onde tudo recomeça. Mas, qual foi o momento inicial? No infinito das repetições, o narrador da narrativa de Bioy Casares busca pontos fixos de identidade que ele possa aplicar aos fantasmas que vê: algumas músicas, umas vagas percepções de vestuário, alguns fatos que sua memória mais ou menos confiável evoca. Mas esses pobres elementos são insuficientes e, ao decidir entrar no turbilhão, precisa, na agonia final, evocar seu passado para ainda lembrar sua identidade prestes a se dissolver na voragem da representação em *loop* eterno. Nesse sentido, a "teologia" de Bioy Casares encontra, em um ponto impreciso no espaço, outra novela inventiva e radical sobre a dissolução do tempo, das identidades e dos corpos: *O Baphomet* de Pierre Klossowski. Num ensaio sobre essa estranha narrativa, Michel Foulcault afirma algo que poderia se dizer da novela de Bioy Casares: "a igualdade  $A=A$  é animada por um movimento interior e sem fim que distancia cada um dos dois termos de sua própria identidade e reenvia um ao outro com o jogo (a força e a perfídia) desse mesmo afastamento" (MOURA JÚNIOR, 1986, p. 156). Mapeamos algo da "fé" que move a psicologia de Morel e do narrador em meio a decisões, em um primeiro momento, absurdas: a crença na eternidade do instante (fixado pela máquina de reprodução perfeita) e na imagem.

Mencionamos anteriormente que a metáfora da imortalidade, em boa parte das obras de literatura ou de outras formas de arte, é uma metáfora física, corporal. *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, nesse sentido, é um verdadeiro paradigma. Em *La invención de Morel*, o efeito devastador da imortalidade sobre o corpo dos personagens ainda persiste,

mas algo desloca esse efeito para outra direção: a intromissão da memória. A evocação irônica e ácida de Proust — autor dessa imensa tentativa de recriar os mecanismos e efeitos da memória chamada *Em busca do tempo perdido* — feita por Borges na introdução à novela de Bioy Casares não é gratuita. A memória pode ser vista como o primeiro — posto que não exige qualquer veículo ou superfície de projeção além da mente humana — mecanismo usado para imortalizar pessoas e instantes, o primeiro alívio diante da angústia causada pela morte. A lembrança, a um só tempo querida e terrificante, dos mortos — próximos ou distantes — é o motor de inúmeras realizações humanas (escrita, pintura, fotografia, cinema, biblioteca, armazenamento eletrônico de informações etc.) cuja melhor definição poderia ser resumida a uma palavra: permanência. Mas Bioy Casares exorcisa esse mecanismo primeiro de imortalidade, pois ele — como todos os outros que o seguiram — está fadado ao fracasso causado pela ilusão de permanência inalterada evocada pela repetição crescente de fragmentos — imagens, projeções e *nada* — “capturados” à realidade.

Mas Morel e o narrador, os dois personagens centrais de *La invención de Morel*, recusam todas as evidências e dedicam aos artifícios da memória um culto sacrificial. Não almejam a imortalidade física ou espiritual, mas a contraditória eternidade do instante, a fixação — definitiva, mas que mantenha o frescor — do primeiro olhar apaixonado, da primeira leitura, da emoção de uma descoberta. Nos instantes derradeiros da vida do narrador da novela, percebemos o quão próximos estamos de Morel, de sua máquina fantástica e da “teologia” forjada por Bioy Casares: contemplando os fragmentos do passado (um livro, uma fotografia, um filme) estamos sempre tentando vivenciar um instante perdido, isolado de nós como o fundo impenetrável de um espelho.

**Resumen:** En este artículo, bosquejaremos inicialmente un breve panel de los conceptos míticos y ficcionales de la inmortalidad, para luego analizar —empleando concepciones de esencia transdisciplinar— la “versión” de la inmortalidad lanzada por Adolfo Bioy Casares en su novela *La invención de Morel*, relacionándola con otras narrativas centradas en aquel tema y realizando las innovaciones en el orbe creado por el autor argentino.

## REFERÊNCIAS

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención y la trama: una antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

DELUMEAU, Jean. *O medo no Ocidente: 1300-1800 uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KLOSSOWSKI, Pierre. *O Baphomet*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC / UNESP, 2003.

MOURA JÚNIOR, João. “A síntese delirante” in KLOSSOWSKI, Pierre. *O Baphomet*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

NAZÁRIO, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.