

**“VIVO CONFORTAVELMENTE NO MUSEU, LONGE DAS MARÉS”,
NOS ESCREVE O FUGITIVO POLÍTICO**

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9578

Natália Quinderé¹

Resumo: O ensaio discute os deslocamentos da palavra museu na novela *A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Mediante esse exame, procura cavar uma relação entre os mitos miméticos e a máquina de Morel, na ilha museu. Um dos objetivos de pensar a produção de imagens e sua circulação ininterrupta é discutir os sentidos que podem conter o museu, enquanto edifício material e simbólico. No ensaio, esse regime imagético se aproxima dos deslocamentos da palavra museu, via a clássica interdição: proibido tocar! Por último, discutir (à deriva) os usos do museu, na novela de Bioy Casares, é uma tentativa de propor outros métodos para a escrita da história da arte que exponham, ainda que implicitamente, o colapso da representação.

Palavras-chave: Museu; Mitos miméticos; Ficção; História da arte, Escrito de artista

**“I LIVE COMFORTABLY IN THE MUSEUM, FAR FROM THE TIDES”,
WRITES THE POLITICAL FUGITIVE**

Abstract: The essay discusses the displacements of the word “museum” in the novel *The Invention of Morel* (1940) by Adolfo Bioy Casares. Through this analysis, it seeks to establish a relationship between mimetic myths and Morel’s machine on his museum island. One of the objectives of considering the production and uninterrupted circulation of images is to discuss the meanings that the museum can encompass as both a material and symbolic building. In the essay, this imagetic regime aligns with the displacements of the word “museum” through the classic prohibition: do not touch! Finally, unfolding (adrift) the uses of the museum in Bioy Casares’ novel is an attempt to propose alternative methods for writing art history that implicitly expose the collapse of representation.

Keywords: Museum; Mimetic myths; Fiction; Art History; Artist's writing

¹ Natália Quinderé é cearense e vive na cidade do Rio de Janeiro (RJ), Brasil. Faz curadorias, acompanha processos de artistas, pesquisa, faz traduções e escreve sobre artes e seus arredores. Foi coeditora executiva da *Arte&Ensaio*s. Fundou a plataforma teteia.org – um projeto de arte e política. Sua pesquisa de tese incompleta, no PPGAV/EBA/UFRJ, discute as práticas museológicas, entre 1968-1972, do artista belga Marcel Broodthaers (1926-1976). Possui um grupo de performance e dança, chamado Seis gentes (2021-), ao lado de Camila Fersi e Laura Silveira. Foi selecionada pelo programa de residência da Pivô (São Paulo/SP), a ser realizada no segundo semestre de 2024. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3307-9918>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5384032116898435>.

**“VIVO CONFORTABLEMENTE EN EL MUSEO, LIBRE DE LAS CRECIDAS”,
ESCRIBE EL FUGITIVO POLÍTICO**

Resumen: El ensayo analiza los desplazamientos de la palabra museo en la novela *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. A través de este examen, pretende establecer una relación entre los mitos miméticos y la máquina de Morel en isla museo. Uno de los objetivos de pensar la producción de imágenes y su circulación ininterrumpida es discutir los significados que puede contener el museo como edificio material y simbólico. En el ensayo, este régimen de imágenes se acerca a los desplazamientos de la palabra museo, a través de la clásica interdicción: ¡no tocar! Por último, desplegar (a la deriva) los usos del museo en la novela de Bioy Casares es un intento de proponer otros métodos de escritura de la historia del arte que exponen, aunque sea implícitamente, el colapso de la representación.

Palabras clave: Museo; Mitos miméticos; Ficción; Historia del arte; Escritos de artista

E agora um último bah:
ao sol (que não basta para embriagar
minha cabeça bem resistente)
Césaire, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal* (1956)

Páginas amarelas



Figura 1 Frame de *As páginas amarelas de Morel*. Na legenda está escrito em inglês: “Nós viveremos nessa fotografia para sempre”, Filipa César, 2012.

A Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), em 2013, exibiu *Galápagos*. Essa exposição foi o resultado de uma residência de longa duração com artistas selecionados por Bergit Arends e Greg Hilty. Galápagos é um arquipélago do Oceano Pacífico, formado por mais de 20 ilhas, pertencentes ao território equatorial. O arquipélago se tornou bastante conhecido por conta da teoria darwinista, desenvolvida no século 19. A artista portuguesa Filipa César, como resultado da residência, apresentou um trabalho composto por fotografias, vídeo e um fragmento do livro *A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, impresso em folhas soltas amarelas bem clarinhas. César mistura sua pesquisa documental de Baltra – uma das ilhas do arquipélago –, utilizada como base aérea militar dos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, entre 1941-1945, ao texto de Bioy Casares, publicado no decorrer dessa guerra. No trabalho de vídeo, há imagens de arquivos e imagens captadas por César, justapondo Baltra e a ilha sem localização definida de *A invenção de Morel*.

A amarração entre ilha real e imaginária, no trabalho de César, me recorda o livro do historiador Carlo Ginzburg, *Nenhuma ilha é uma ilha* (2004). Nele, Ginzburg ensaia sobre quatro ilhas da literatura inglesa para discutir a narrativa e o ofício do historiador. *Nenhuma ilha é uma ilha* se conecta ao meu interesse de pensar museus reais e imaginários como ilhas. Há verdadeiras ilhas prisões: Guantánamo, por exemplo, é uma delas. A ilha de Sacalina, descrita magistralmente por Anton Tchekhov, no fim do século 19, também era uma prisão. Há ilhas cemitério. Existiram ilhas asilo. Ellis Island foi, durante muito tempo, passagem/porta de entrada para imigrantes da Europa, recém-chegados aos Estados Unidos. Há ilhas revolucionárias, o Haiti. Há ilhas museus em Berlim, no Japão, nos Emirados Árabes – a ilha artificial Louvre Abu Dhabi.

O trabalho de Filipa César, exposto em *Galápagos* (2013), me fez reencontrar a narrativa tecnocientífica de Bioy Casares. Como descreve Ginzburg na introdução de *Nenhuma ilha*, “tive a súbita sensação de ter encontrado alguma coisa, talvez até alguma coisa de relevante; ao mesmo tempo,

tinha consciência da minha súbita ignorância” (GINZBURG, 2004, p. 11). Diante da referência cruzada entre César e Ginzburg, tive a sensação de que ilhas nos oferecem traços da estrutura de ficção que reconhecemos como museu. É preciso expor a dupla função da ilha museu: a de ser um lugar com um funcionamento bastante específico – um *contraespaço* –, e, não obstante, uma forma de narrar a história da arte, via “conquista” espacial, para além da página em branco. Reverencio Ginzburg e a necessidade de repensar a narrativa histórica (da arte), a partir de outros textos, métodos – nesse caso, a utilização de uma narrativa literária. O historiador italiano é filho da virada paradigmática que afetou as narrativas históricas e literárias do norte global, desde a segunda metade do século 20, pós-bomba atômica:

Por que narrar? O que narrar? Como narrar?

Uma versão de “*Vivo confortavelmente no museu, longe das marés*”, diz o fugitivo político foi escrita há alguns anos, mas nunca tinha sido publicada, pois acreditei ser parte importante da minha tese². Esse ensaio tem por objetivo escrutinar, à deriva, os usos da palavra museu em *A invenção de Morel*. Pensar o edifício museu e suas funções concretas e simbólicas é uma tentativa de cavar formas de debater o museu como estrutura basilar do pensamento ocidental – linear, colecionista, tecnicista. O trabalho de César aborda o uso da ilha de Baltra para fins militares estadunidenses, na década de 1940. E, em *A invenção de Morel*, a máquina criada pelo cientista é uma espécie de arma. Ao capturar imagens, mata pessoas, plantas, animais, tudo ao seu redor.

A ilha museu

O museu, em *A invenção de Morel*, é uma construção mirabolante de três andares, torre cilíndrica, claraboia, biblioteca, salão com piso de aquário, sala de jantar, saleta verde com um grande biombo de portas espelhadas, inúmeros quartos, porão, passagens secretas, câmara subterrânea poliédrica. O narrador da novela explica que se refere à essa construção como museu porque foi assim que, em Calcutá, o vendedor italiano que lhe deu a ideia de fugir para aqueles confins a nomeou: “– Para um perseguido, para você, só há um lugar no mundo, mas nesse lugar não se vive. É uma ilha. Gente branca andou construindo, mais ou menos em 1924, um museu, uma capela, uma piscina. As obras estão concluídas e abandonadas” (CASARES, 2006, p. 14).

O museu poderia ter sido um hotel “esplêndido”, para cerca de 50 hóspedes, ou um sanatório, segundo o fugitivo. Os inúmeros deslocamentos da palavra museu, engendrados por seu testemunho, no decorrer da novela, estão intrinsecamente ligados ao enigma da ilha que ele procurará resolver:

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

O fugitivo observa um grupo de turistas passeando pelos acidentes naturais e pelas construções modernas da ilha (museu, capela, piscina), que repetem dia após dia as mesmas atividades, os mesmos diálogos, escutam as mesmas músicas, além de não notarem a sua presença. Ele não percebe de imediato que não é visto pelo grupo. Esse sujeito autoexilado, no primeiro momento, reproduz na ilha seu movimento no continente: foge do grupo de veranistas com medo de ser capturado. Performa o movimento contrário ao de um naufrago que tem a esperança de ser descoberto na ilha deserta. Esse novo habitante observa, sorrateiramente, os turistas da região mais inóspita daquela geografia e, dali,

² Escrevi um ensaio curto para a revista *Artecontexto*, “Museu vazio” (2013). Nele, há ideias embrionárias desdobradas aqui. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao02_museu_vacio.html. Acesso em: 18 mar. 2024.

afirma: “os veranistas habitam o museu.” Frase correta. Tudo no lugar: sujeito + verbo + predicado. Frase estranha: Como *habitar* um museu? Por que *habitar* um museu? O museu, na novela de Bioy Casares, nunca parece estar no lugar certo. A palavra se posiciona para além da sintaxe. O fugitivo escreve: “nossos hábitos supõem uma maneira de acontecer das coisas, uma vaga coerência do mundo”. É a incoerência no uso da palavra museu que acompanha a rotina do fugitivo político na ilha:

- No museu o fugitivo busca um armário de remédios;
- No museu há cozinha e comida na despensa;
- No museu há uma biblioteca “inesgotável” (com romances, poesia, teatro), mas inútil para a sobrevivência de um homemilhado;
- No museu existem armários com roupas e uma lavanderia;
- No museu há ferramentas para sua sobrevivência na ilha.

O fugitivo nos avisa que aquela construção mirabolante poderia ser um hotel ou sanatório. Ele, no entanto, escolhe continuar chamando-a de museu porque o vendedor italiano, em Calcutá, lhe disse que a construção era um museu. O fugitivo repete o que lhe foi contado por alguém que jamais pisou na ilha. Ademais, ele deduz formalmente que, entre piscina e capela, aquela casa seria o tal museu.

Nosso narrador (sem nome) avista uma mulher entre o grupo de veranistas. Faustine se senta todas as tardes, nas pedras do alto da colina, para ver o pôr-do-sol. Tempos depois, apaixonado, o fugitivo declara seu amor à desconhecida. Ela, porém, não exprime qualquer reação diante de suas investidas; nem o repudia nem mesmo lhe oferece um sorriso. Sem entender o fato de não ser visto nem ouvido por Faustine, o fugitivo descobre estar sozinho na ilha. A mulher por quem se apaixonou e o restante do grupo são “fantasmas artificiais” (CASARES, 2006, p. 90), gerados por uma máquina inventada pelo cientista Morel. Sua invenção teria conseguido reproduzir artificialmente pessoas, com cinco ou mais sentidos (visão, audição, olfato, paladar, tato, temperatura do corpo, etc.). Os veranistas seriam cópias de carne e osso: “Nenhuma testemunha admitirá que são imagens” (CASARES, 2006, p. 84).

O grupo teria visitado a ilha anos antes. Morel, naquele tempo, tinha inventado uma *supervitrola*³ que, ao girar, reproduzia a realidade. O cientista aproveitou as férias do grupo, em sua ilha privativa, para gravar, sem consentimento, aqueles dias derradeiros. A máquina, entretanto, emite uma radiação fatal para funcionar. O cientista sabia que, ao gravá-los, todos morreriam. No momento em que desvenda o enigma do grupo na ilha, o fugitivo político lê uma carta póstuma de Morel: “A palavra *museu*, que uso para designar esta casa, é uma sobrevivência do tempo em que trabalhava nos projetos de minha invenção, sem conhecer seu alcance. Pensava então erigir grandes álbuns ou museus, familiares e públicos, para essas imagens” (CASARES, 2006, p. 91).

A descrição do vendedor italiano estava certa. A casa, no futuro, albergaria um museu de imagens gravadas pelas máquinas de Morel. A incoerência nos usos da palavra museu é respondida na carta deixada pelo inventor. O início da novela se reatualiza: Quem são as pessoas no alto da colina? Por que habitam o museu? Os veranistas são imagens. Reproduzidos, ali, são obra da máquina de Morel. A invenção do cientista duplica como imagem tudo da ilha e de seu entorno: veranistas, plantas, sapos, peixes, cobras e outros animais, livros, paredes, cortinas, o Sol, a Lua, um navio, a temperatura da ilha nos dias das gravações de Morel. O museu extrapola os limites da casa – construção moderna abandonada – e se define no perímetro da ilha. Uma ilha-museu, com piscina, capela, casa, jardim,

³ Termo utilizado por Otto Maria Carpeaux, em “O mundo de Morel”, p. 130. Posfácio publicado em Casares, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*, p. 127-132. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

obras diversas. Seria o desejo de Morel fazer um grande museu a céu aberto tal como se publiciza o Inhotim? Talvez. O museu de Morel é uma ilha com estátuas vivas. Os “fantasmas artificiais” perambulam pelos limites daquela geografia. Eles sobem até o topo da colina para ver o pôr-do-sol, se divertem ao redor da piscina na chuva, no sol, em tempestades de vento, entre cobras, sapos e lama, dormem, jantam, escutam música dentro e fora do museu.

Filipa César afirma que *A invenção de Morel* é sobre cinema – “Foi o próprio Chris Marker que me trouxe, e disse que é o melhor livro que existe sobre cinema, não há mais nenhum”. A artista desdobra a sua afirmação ao explicar que haveria uma condensação, no livro de Bioy Casares, de tudo que o cinema é: duas realidades sobrepostas, “a ideia de percepção”, o amor no mundo real e em outro, a memória, a possibilidade de reviver uma memória e a ideia de morte (MAGNO, 2014, p. XX). Há uma utopia radical na fantasmática proposta por Morel, na medida em que busca uma totalidade para as imagens. Os fantasmas na ilha seriam de “carne e osso”. E o espectador – na história, o fugitivo autoexilado – pode viver/andar entre as imagens.

Fernando Gerheim lê a novela de Bioy Casares tanto como “mitologia da imagem na era da reproduzibilidade e da disponibilidade técnica”, quanto “epopeia do mito da linguagem” (GERHEIM, 2008, p. 10). Uma aventura onde os usos das palavras, objetos, imagens estariam em constante contágio para produzir/reproduzir a linguagem. Bioy Casares, afirma Gerheim, teria escrito a epopeia de um herói – o fugitivo político – que deseja “penetrar na consciência do outro”, mas não consegue: está ilhado; condenado a observar um grupo de veranistas até o finzinho da história. Como espectador, o fugitivo nos descreve pedaços de situações que acontecem diante dele e reproduz fragmentos das conversas dos veranistas. No entanto, esse heróifugitivoautoexiladoespectadoranônimo não é um narrador confiável. Embora se declare inocente, foge para a ilha, por ter sido condenado pela justiça à prisão perpétua. Ele mesmo, o herói da novela, sabe que não é um narrador confiável. Precisa se fazer confiar aos seus futuros leitores para validar seu testemunho como verdadeiro. Repete o lema de Leonardo da Vinci – *Ostinato rigore* – e se compromete a nos relatar o que presenciou na ilha com “obstinado rigor”⁴. Seus leitores estariam diante de um documento histórico: seu testamento.

Imagens de carne e osso

A leitura de Fernando Gerheim abre caminho para outra análise de *A invenção de Morel*, além da relação com o cinema e as imagens em movimento. Diante de um mito de origem da imagem, a obra de Morel se assemelha aos “mitos miméticos”⁵ da Antiguidade. Plínio – o Velho –, em *História natural*, nos narra a história de Apeles. Esse artista pinta tão bem a amante favorita de Alexandre Magno, que este a oferece de presente ao pintor (Plínio, o Velho, 2004, p. 80). Plínio também narra a célebre disputa entre Zêuxis e Parrásio. Zêuxis pinta uvas tão perfeitas que faz com que pássaros voem em sua direção. Como resposta à cena fabricada por Zêuxis, Parrásio pinta uma cortina. Zêuxis o pede para abri-la no intuito de ver se a pintura de Parrásio é tão boa quanto a sua. Zêuxis engana os pássaros. Parrásio engana seu rival, outro artista. Zêuxis perde o confronto. (Plínio, o Velho, 2004, p. 75). Essas

⁴ O fugitivo político escreve: “Sinto com desagrado que estes papéis se transformam em testamento. Se devo me resignar a tanto, farei que minhas afirmações possam se comprovar, de modo que ninguém, por me suspeitar de falsidade, julgue que minto ao dizer que fui condenado injustamente. Colocarei este informe sob a divisa de Leonardo – *Ostinato rigore* – e tentarei segui-la” (Casares, Adolfo Bioy, p. 17).

⁵ Expressão utilizada por Victor Stoichita em *O efeito Pigmalião*: para uma antropologia dos simulacros. Lisboa: Imago, 2011, p. 69.

narrativas podem ser consideradas “mitos miméticos” por se construírem em torno do realismo da imagem produzida pelos artistas – em ambos os casos, por pintores.

Leonardo da Vinci é citado três vezes pelo herói de Bioy Casares. O pintor renascentista, em *Tratado da pintura* (“O paragone”) (1490-1517), discute a importância do olho na criação das coisas:

[...] Quais são as coisas que o olho não executa? Ele desloca os homens de leste a oeste, ele inventou a navegação, ele ultrapassa a natureza cujas obras são finitas, enquanto as obras executadas pelas *mãos sob seu comando* são infinitas, como o demonstra o pintor na criação de uma infinidade de formas de animais, ervas, plantas e lugares (DA VINCI, 2005, p. 19).

Da Vinci foi um defensor da superioridade da pintura em relação às outras artes – poesia, escultura, música. Acreditava na pintura como a forma mais alta de conhecimento e assegurava a separação entre a atividade do pintor e o ofício do artesão, considerado uma arte mecânica⁶. Ele hierarquiza, em seus textos, o papel da mão e do olho no trabalho do pintor, no intuito de sustentar a separação entre artista/artesão. A mão estaria sob o comando dos olhos para executar uma “infinidade de formas”. É o olho, com sua capacidade de invenção infinita, que superaria as obras finitas da natureza: “Certo é que não há seguramente ninguém que não preferiria perder a audição e o olfato à visão”, Da Vinci conjectura (DA VINCI, 2005, p. 19).

Ainda que pareça improvável, o fugitivo confia no que vê. Lembre-se do que ele escreve quando nota a presença dos veranistas no alto da colina: “Por sua aparição inexplicável, poderia supor que são efeitos em meu cérebro do calor da noite passada. Mas aqui não há alucinações nem imagens: são homens de verdade, ao menos tão de verdade quanto eu”. Tal qual Zêuxis, na disputa com Parrásio, o olho do fugitivo político é (a)traído pelo que vê no alto da colina: pessoas artificiais, imagens, aparições. Assim como nos demais mitos de origem da imagem, o que se desenrola, em *A invenção de Morel*, é o desejo de uma imagem encorpada, para além de encarnada. Uma imagem que possa ser agarrada – a imagem impossível.

Na história de Bioy Casares, a visão continua sendo o sentido basilar, como assertara Da Vinci nos séculos 15-16. O herói agita-se diante das aparições: são de verdade? realidade ou engano? sonho? Esse binômio espelhado, ilusão/realidade; falsidade/verdade, é essencial tanto para a construção da história da arte europeia como para a teoria do conhecimento ocidental. Em um trecho de *A república*, Sócrates discute com Glauco como um bom pintor conseguiria ludibriar crianças e adultos tolos ao fazê-los crer que pintara um “carpinteiro de verdade”, ainda que nada soubesse desse ofício. A pintura, nesse diálogo, é uma atividade afastada de qualquer forma de produção de verdade.

O herói de *A invenção* utiliza expressão semelhante à de Sócrates ao ver as aparições surgidas no alto da colina: “são homens de verdade”. Ao descobrir que, na verdade, são imagens, sentirá completa aversão pelo grupo. Estar em uma ilha deserta, habitada por imagens e, além disso, ter se apaixonado por uma delas, é seu pior pesadelo (CASARES, 2006, p. 90). Quando vence a repulsa pelo grupo, se muda para o museu, vive “confortavelmente”, longe das subidas das marés. Dorme bem, está novamente descansado (CASARES, 2006, p. 95). O único resquício de sua aversão inicial àquelas imagens surge quando, por desatenção, tromba com um dos fantasmas: “É bem verdade que o roçar das imagens me produz um pequeno mal-estar (sobretudo quando estou distraído); também isso passará, e

⁶ Sobre a tensão entre a pintura e as artes mecânicas, especialmente no Renascimento, ler a introdução de Jacqueline Lichtenstein em *O paralelo das artes*. In Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 09-16.

o próprio fato de poder me distrair pressupõe que eu viva com certa naturalidade” (CASARES, 2006, p. 95).

Victor Stoichita, em *O efeito Pigmalião*, afirma que o exílio da arte, deslocada para o museu há mais ou menos dois séculos, teria se consumado na interdição: “Proibido tocar!” (STOICHITA, 2011, p. 09). Essa interdição, afirma o historiador italiano, é o triunfo da imagem sobre a coisa na obra de arte. Tocar uma obra seria ignorar sua essência primeira, que é sempre da ordem do imaginário; do que não é real. A obra viraria, com o toque, objeto do mundo – ao ver os *Bichos* de Lygia Clark, Pedrosa exclamou: “agora uma obra que podemos chutar!”. Apesar de o fugitivo político afirmar que percebe Faustine, cada vez mais, como um objeto, ele só admite contato físico com a mulher de seus sonhos em seus sonhos. Acordado, tenta não tocar em Faustine. Prefere dormir no chão, ao lado de sua cama, a dormir na cama, com ela. Ao optar por não tocar na mulher, o fugitivo político legitima a dimensão museal das imagens em movimento, na ilha de Morel: museu e imagens conjuram em um mesmo regime de vida.

O mito de Pigmalião, Victor Stoichita defende, também é uma narrativa sobre a origem da imagem. Escultor cipriota, Pigmalião fica revoltado com o comportamento libertino das mulheres da ilha grega, opta então pelo celibato. Um dia, no entanto, se enamora por uma estátua que ele mesmo esculpiu. Pigmalião casa-se com sua obra, após a estátua ser animada por Vênus, em um ritual de sacrifício. O mito de Pigmalião, para Stoichita, não se baseia na arte da cópia, mas, na arte do fantasma. Não há um modelo prévio, de mulher, no mito narrado por Ovídio: “Esculpiu, então, talentosamente e com admirável arte, uma estátua de níveo marfim e emprestou-lhe uma beleza que mulher alguma pode nascer” (OVÍDIO, 2017, p. 545).

A importância do mito de Pigmalião, para Stoichita, estaria na dissolução da dupla modelo/cópia tão cara à tradição da teoria da representação ocidental, ancorada na mimese. A história da escultura que ganha vida superaria a hierarquia entre a natureza e as artes, pois, durante muito tempo, a natureza teria sido considerada o modelo para a fabricação das obras dos artistas – lembremos do cacho de uvas de Zêuxis. A mulher esculpida por Pigmalião, no mito, não precede mulher alguma. Não é um exemplar. Não é um compêndio de mulheres. A mulher de Pigmalião é. O escultor a beija, a toca, a veste. Até mesmo quando ela é de pedra, o artista afirma que a estátua parece viva. Ao contrário das mulheres blasfemas da ilha de Chipre que parecem mortas, mesmo vivas⁷.

Faustine é o móvel de tudo

A paixão de Morel e do fugitivo político por Faustine ecoa no mito do escultor cipriota. O eco, na novela de Bioy Casares, faz um movimento duplo e inverso ao do mito: de vida em direção à morte. Primeiramente, Morel decide matar todos, quando os grava sem consentimento, para fazê-los viver, eternamente, naquela semana de verão, em sua ilha. Ele, o cientista, está apaixonado por Faustine e busca ser correspondido por sua amada, no decorrer daquela semana. Confessa que levou o grupo para a ilha porque não conseguiu gravar uma cena de felicidade entre ele e Faustine, em terra firme. A mulher teria se recusado a ficar a sós com o cientista. No segundo momento da história, o fugitivo político forja sua relação com Faustine, ao se gravar ao lado da mulher amada, durante aquela mesma semana de férias, armada por Morel no passado:

“Amo Faustine: Faustine é o móvel de tudo”, diz o fugitivo em um ponto de virada de seu testamento (CASARES, 2006, p. 100).

⁷ Stoichita discute esse paradoxo no início do tópico “O osso e a carne”. In Stoichita, Victor. *O efeito Pigmalião*: para uma antropologia dos simulacros. Lisboa: Imago, 2011, p. 18-19.

Ao contrário da estátua de Pigmalião, Faustine não deixará de ser imagem. No entanto, ela é o móvel da transformação do fugitivo político em fantasma artificial. Durante quinze dias, nosso narrador estuda as falas e movimentos de Faustine. Ele ensaia suas ações diante da mulher e dos veranistas. Inventa diálogos silenciosos com Faustine. Depois dos ensaios, o fugitivo se grava no grupo. Reinaugura as férias passadas. Quer imprimir no disco a ideia de que ele e Faustine são amigos inseparáveis. Com a decisão de se gravar, decide também seu futuro – o de morrer na ilha. No início da história, nosso herói/fugitivo já é imagem: “são homens de verdade, ao menos tão de verdade quanto eu”. A decisão de se fixar na ilha é indício do fugitivo tornado imagem:

“Ficarei” (CASARES, 2006, p. 101).

Primeiro pus para funcionar os receptores para tomadas isoladas. Comecei com flores, folhas, moscas, rãs. Tive a emoção de vê-las aparecer, reproduzidas e iguais.

Depois cometi a imprudência.

Pus a mão esquerda diante do receptor; abri o projetor e apareceu a mão, a mão apenas, fazendo os preguiçosos movimentos que eu fazia quando a gravei.

Agora ela é como outro objeto ou quase um animal que vive no museu.

Deixo o projetor funcionar, não faço com que a mão desapareça; sua visão, sendo curiosa, não é desagradável.

Essa mão, num conto, seria uma terrível ameaça para o protagonista. Na realidade, que mal pode me fazer? (CASARES, 2006, p. 111).

Seu mal-estar em relação às imagens desaparece ao operar a invenção de Morel. Sente emoção quando observa plantas e pequenos animais reproduzidos pela máquina. Acha a cópia de sua mão curiosa. Já não sente asco nem nojo. Sua mão viverá no museu, como o restante dos objetos e animais.

O testamento do fugitivo político, escrito com “obstinado rigor”, não é corrompido com a decisão de forjar uma conexão com Faustine. Essa decisão o aproxima das afirmações de Da Vinci sobre o olho que comanda as mãos na criação de formas infinitas. No caso do fugitivo político, a supervitrola de Morel reproduz novas imagens de si e dos habitantes da ilha. Embora saiba que as imagens são traiçoeiras, o fugitivo político não as deprecia, como nos diálogos, por exemplo, entre Sócrates e Glauco, em *A república*. Sua derradeira decisão de forjar uma relação com Faustine nos mostra que, para o herói de Bioy Casares, as imagens produzem verdade (mesmo sendo traiçoeiras), e, por isso, são testemunhos históricos.

As atitudes de Morel e do fugitivo político se assemelham, mas não são iguais. Morel sabe que sua invenção não gera vida. Pelo contrário, diz: “Para fazer reproduções vivas, preciso de emissores vivos. Não crio a vida” (CASARES, 2006, p. 86). O cientista planeja tudo. Descobre um lugar isolado com as melhores condições de gravação e projeção das imagens – as marés, os recifes, a luminosidade. Gasta toda sua fortuna na compra da ilha deserta e na construção do museu, da capela e da piscina, além de ter os devidos cuidados para proteção póstuma do seu paraíso privado. Leva o grupo de amigos para a ilha, no intuito de conseguir gravar um momento de felicidade seu com Faustine. Decide o tempo de vida de todos – por volta de sete dias. O cientista sabe que, ao gravar as férias, todos morrerão da radiação emitida pela máquina. Morel é um antípoda do Criador.

O fugitivo também se apaixona por Faustine. Embora as paixões do fugitivo e de Morel se desenrolem em dois tempos distintos, essas temporalidades são sincrônicas: as férias dos veranistas e a temporada do fugitivo na ilha. A chegada do fugitivo político, tempos depois, modifica o projeto inicial do cientista. O cientista não imaginara que outras imagens pudessem ser geradas por cima das suas,

reinaugurando o curso de sua narrativa. As imagens não possuem uma forma fixa. Quando o fugitivo chega à ilha, Faustine já é estátua: uma imagem em pé. O herói da novela, como o escultor cipriota, se apaixona por uma mulher que não existe de carne e osso. Resta contemplá-la. Mais além, resta tornar-se imagem para permanecer contemplando Faustine: “Não é mais possível suprimir a imagem de Faustine sem que a minha desapareça” (CASARES, 2006, p. 121).

A operação da máquina, engendrada pelo fugitivo, é diferente da operação do cientista. Há uma quebra de hierarquia. O narrador oferece outra possibilidade de existência para aquelas imagens gravadas por Morel, anos antes. Além disso, ele inaugura, a um só tempo, uma nova narrativa para si, para Faustine e para o restante do grupo: “[...]. Alegro-me também depender – isto é mais estranho, menos justificável – de Haynes, Dora, Alec, Stoeber, Irene *et cetera* (do próprio Morel!)” (CASARES, 2006, p. 121). Ao aprender a operar a máquina de Morel, funda uma vida em comum, ao lado de Faustine e do restante do grupo. Fatalmente apartada, mas comum.

Sonhar revoluções

Deleuze, em “Causas e razões das ilhas desertas”, escreve que sonhamos com ilhas, “com angústia ou alegria”, por duas razões: 1. Estamos sozinhos ou perdidos, distantes da terra firme ou em processo de afastamento; 2. Partimos do zero, um recomeçar. As razões reproduzem, segundo o filósofo francês, os dois movimentos próprios do aparecimento das ilhas: 1. As ilhas continentais, surgidas da ruptura, cisão com um continente, são ilhas derivadas; 2. As ilhas oceânicas são originárias. Brotam do fundo do mar. Pensar ilhas desertas, em Deleuze, nos faria desejar repetir os dois movimentos originários das ilhas: derivar e emergir (DELEUZE, 2004, p. 06-07).

A decisão derradeira do fugitivo político, de virar imagem ao lado de Faustine, funda uma negatividade, para além do negativo da morte, da dialética morte/vida. Todos estão mortos. O italiano em Calcutá lhe avisa com antecedência: naquele lugar não se vive. Ao decidir se gravar com Faustine e com o restante dos veranistas, opta pelo suicídio, mas, aqui, no caso do fugitivo, o par vida/morte explode na decisão de reinventar uma vida em comum, ainda que por meio de imagens. Ele projeta sua sobrevivência na ilha deserta. Quando Deleuze ensaia responder à pergunta mais comum dos antigos exploradores – quais seres existem na ilha? –, escreve:

[...] o homem já existe aí, mas um homem pouco comum, um homem absolutamente separado, absolutamente criador, uma Ideia de homem, em suma, um protótipo, um homem que seria quase um deus, uma mulher que seria uma deusa, um grande Amnésico, um puro Artista, consciência da Terra e do Oceano, um enorme ciclone, uma bela bruxa, uma estátua da Ilha de Páscoa. Eis o homem que precede a si mesmo (DELEUZE, 2004, p. 08).

Os veranistas no alto da colina, observados pelo fugitivo político, estão suspensos duplamente no tempo: estão de férias e repetirão eternamente aquela semana, gravada pela máquina de Morel. As férias ininterruptas como paradigma oposto ao tempo do trabalho. Tempo contrário à lógica da indústria, mas que é sua parte inerente. O fugitivo político está fora desse tempo. O tempo dele é o da fuga. Nas últimas páginas do seu testamento, ao se ver morrendo, combina relatos de sua vida com Faustine e lembranças de sua terra natal. Recorda, morrendo, as leituras que o general Valentín Gómez fazia da Declaração da Independência, todos os 05 de julho, em uma sala do Capitólio, enquanto ele e seus amigos preferiam reverenciar o quadro do pintor venezuelano Tito Salas (1887-1974), *O general Bolívar atravessa a fronteira da Colômbia*.

Simón Bolívar, ativo na luta pela independência venezuelana, imagina uma confederação hispano-americana, formada pela união das colônias espanholas, ainda em 1815. Bolívar foge para Jamaica – ilha caribenha –, depois de se envolver com a luta pela independência colombiana. Da Jamaica, Bolívar viaja para outra ilha caribenha, o Haiti, que, em 1815, havia abolido a escravidão e promulgado sua independência da França, em 1793. Alexandre Pétion, presidente da nova república haitiana, teria encorajado Bolívar “a exigir a abolição da escravidão na luta latino-americana pela independência” (BUCK-MORSS, 2011, p. 149). Com apoio do Haiti, Bolívar retorna ao continente para lutar contra os espanhóis tanto na Colômbia quanto na Venezuela. Se, no desenrolar de *A invenção de Morel*, estamos diante de uma estranha história de amor não correspondida, em que as ações do fugitivo político e do cientista vão sendo entrelaçadas. Ao fim da novela, reflexos da luta pela independência ao domínio imperialista ganham vida na citação do herói autoexilado à pintura: “O general Bolívar atravessa a fronteira da Colômbia”. A cena histórica de Tito Salas é citada no momento em que o fugitivo condenado, no continente, se percebe morrendo.

O livro de Bioy Casares se atualiza politicamente, com essas sobreposições limítrofes, geográficas e simbólicas. Dénêtem Touam Bona escreve: “a verdadeira questão hoje não é como cruzar a fronteira, mas como habitá-la, como transformá-la novamente numa linha geológica de falha de onde possa jorrar o magma da humanidade por vir” (BONA, 2020, p. 69). O fugitivo político acredita que seu refúgio está ao lado das imagens. Forjar sua representação (seu retrato), participando da vida dos veranistas, é sua única saída. *A invenção de Morel*, atrelada aos mitos de origem da imagem e, também, a Warburg, nos ajuda a compreender que as imagens – inclusive, as cenas históricas – sempre estiveram em trânsito. E essa circulação ininterrupta, carregada de tempos justapostos, é resultado de operações engendradas pelo próprio sujeito histórico. Para quem trabalha com imagens, uma das consequências dessa afirmação é a de que seus sentidos são mutáveis. Durante um tempo, me perguntei a razão pela qual o fugitivo político não escolhe morrer de outro jeito: se jogar do penhasco, por exemplo. Sou traída pela moralidade. Por que um fugitivo político escolhe se misturar a um grupo de pessoas de férias? O fugitivo persevera seu movimento de fuga, de sobrevivência, na captura de sua imagem. Ele é um sujeito histórico por excelência.

Ficarei

Morel procura uma ilha para erigir seu paraíso privado. Nela, constrói uma piscina, uma capela, um museu – “as três construções são modernas, angulosas, lisas, de pedra sem polimento” (CASARES, 2006, p. 19). São três equipamentos muito específicos da vida compartilhada. Uma piscina para as férias de verão do grupo, a capela que, segundo o fugitivo político, seria o lugar mais solitário da ilha, e a casa que se tornaria um museu. Três construções modernas que forjam tempos distintos ao tempo do trabalho – o lazer, a religião, a cultura. Esses contratempos, todavia, foram submetidos ao tempo da máquina de Morel. Quando esse cientista expõe sua invenção e seu experimento aos veranistas, afirma que não tinha planos de contar sobre a máquina para evitar maiores percalços. As férias acontecem sem resistência do grupo – embora persista, segundo o testamento, a resistência de Faustine à figura de Morel.

A empreitada audaciosa do cientista pode ser explicada pela expressão “miséria simbólica” de Bernard Stiegler, ao definir o “capitalismo cultural”:

Trata-se de controlar essas tecnologias da *aisthesis* que são, por exemplo, o audiovisual ou o digital, e, graças a este domínio das tecnologias, trata-se de controlar os tempos de consciência e de inconsciente dos corpos e das almas que os habitam, ao modular

através do controle de fluxos esses tempos de consciência e de vida [...] (STIEGLER, 2019, p. 19).

Morel controla o movimento do grupo de férias. Faustine, no entanto, lhe escapa. Fugirá também do seu controle o resultado de sua experiência, com a chegada do fugitivo político à ilha. Ele relata: “Meu abuso consiste em tê-los fotografado sem autorização. É claro que não se trata de uma fotografia qualquer; é minha última invenção. Nós viveremos nessa fotografia, para sempre” (CASARES, 2006, p. 79). O fugitivo é artífice e testemunha de que nenhuma imagem é fixa, mesmo diante de uma agência – do cientista – que busca ter total controle sobre sua produção e sentido, com o uso do dinheiro e da técnica.

A ilha deserta sem localização definida, na novela de Bioy Casares, é cenário tecnocrático do assassinato asséptico de um grupo de pessoas. O fugitivo não encontra nenhum cadáver, para além dos peixes mortos na sala do museu. Onde estaria o corpo de Faustine? Estaria viva ou morta? – se pergunta. A energia da máquina, gerada pela força das marés, reforça a noção da ilha como um paraíso da técnica, do capitalismo cultural, dissertado por Stiegler. Tudo, inclusive os recursos naturais da ilha, está a serviço da produção das imagens de carne e osso do cientista. Em oposição ao tempo maquínico, o fugitivo luta para sobreviver. Ilhado, seu embate é contra a natureza: “tenho muito trabalho; o lugar é capaz de matar o ilhéu mais hábil; acabo de chegar; estou sem ferramentas” (CASARES, 2006, p. 16).

Georges Didi-Huberman, em sua visita ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, transformado em museu, buscou indícios do horror, da hecatombe vivida ali⁸. Não encontrou nenhum sinal no percurso museológico, nas placas de sinalética, no discurso institucional. Decide, então, buscar na natureza. Ele sabe que perto de um bosque de bétulas, onde prisioneiros foram enterrados, fragmentos de ossos são cuspidos do chão, nas épocas chuvosas. Em Auschwitz, também são cuspidos da terra utensílios utilizados por prisioneiros: colheres, vasilhames, etc. A resposta institucional, aos fragmentos das pessoas e das coisas cuspidas, é a de concretar o solo – controlar as erupções. Fazer, na verdade, com que desapareçam. O trabalho de morte do passado se expõe no movimento do solo, não no campo de extermínio tornado museu, Didi-Huberman conclui. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 128).

A ilha museu abarca muitas funções na novela de Bioy Casares. Possui, para o cientista, as condições ideais de fabricação e proteção das imagens capturadas por sua máquina. A ilha paradisíaca e privada também é local tecnocientífico da morte. Quando planeja sua experiência, Morel não prevê o futuro. A chegada do fugitivo e a decisão de também operar a máquina. Para o fugitivo político, o museu serve como abrigo, como um lugar seguro, em um ambiente “natural” insalubre. Ao fim do seu testemunho, o museu do cientista também se transforma em lugar de sobrevivência. Quando decide ficar na ilha, o herói conclui: “Mas devo me convencer: não preciso fugir. Viver com as imagens é uma felicidade. Caso cheguem os perseguidores, esquecerão de mim diante do prodígio dessa gente inacessível. Ficarei.” (CASARES, 2006, p. 101). O museu acumula funções, imagens e histórias – o testemunho do fugitivo e de Morel. Esse aglomerado justaposto se constrói pela circulação da palavra museu na

⁸ No momento do genocídio em Gaza é importante reler o ensaio de Susan Buck-Morss sobre a escrita da história, ancorada em Walter Benjamin, por meio do exame dos escombros: “A meta não é nada menos que uma ordem mundial diferente. Ela exigirá o resgate do passado baseado em uma estrutura de memória coletiva *desprivatizada e desnacionalizada*. Nessa tarefa há um pouco de perigo de um novo triunfalismo. A universalidade humana é uma ideia marcada por cicatrizes, e as fontes dessas cicatrizes devem ser lembradas junto com seus momentos de inspiração. Desumanidades extremas são parte de uma transmissão comunista do passado. O desastre humano em Gaza não pode se tornar o legado exclusivo de Israel, do mesmo modo que o holocausto não pertence unicamente aos alemães. Nenhum papel histórico de vítima e opressor está codificado em nosso DNA. Feridas passadas não são licença para matar.” Buck-Morss, Susan. *O passado do presente*. Desterro [Florianópolis]: Cultural e Barbárie, 2018, p. 05 (grifo meu).

narrativa. O significante museu como uma unidade móvel, revirada, retorcida, para além da sintaxe: “Vivo confortavelmente no museu, longe das marés”.

Quem quer viver no museu?

Quem pode viver no museu?

Quem está no museu?

O fugitivo político forja sua liberdade, ao decidir operar a máquina, no interior do museu:

“Caso cheguem os perseguidores, esquecerão de mim diante do prodígio dessa gente inacessível. Ficarei.”

Bibliografia

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Trad. Milena P. Duchide – Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. Trad. Sebastião Nascimento. In *Novos Estudos Cebrap*, jul. 2011, p. 131-171. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2018/06/hegel-e-o-haiti-pdf-inteiro.pdf>> Acesso em: 12 set. 2019.

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura (“O paragone”). In Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 1: O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 17-27.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In *Serrote 13*, 2013, p. 99-133. São Paulo. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4133072/mod_resource/content/1/did_huberman_cascas.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles. As causas e as razões das ilhas desertas [Manuscrito dos anos 50]. In Deleuze, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974). Edição preparada por David Lapoujade. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2004.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAGNO, Sara Alves Costa. *Imagem-documento*. Reconfigurações do arquivo nos filmes de Filipa César, Hito Steyerl e Harun Farocki. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação e Arte). Universidade Nova de Lisboa, 2014.

PLINIO, o Velho (23-79). História natural. In Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura – vol. 1: O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilingue; tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Ed. 34, 2017 – 1ª ed.

PLATÃO. A república, Livro X. In Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

QUINDERÉ, Natália. Museu Vazio. In revista *Arte ConTexto*. Reflexão em arte. v.1, n2, nov. 2013. Ficção e realidade. Disponível em: <http://artcontexto.com.br/artigo-edicao02_museu_vacio.html>. Acesso em: 04 jun. 2024.

STIEGLER, Bernard. *Da miséria simbólica: 1. A era hiperindustrial*. Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu negro, 2019.

STOICHITA, Victor. *O efeito Pigmalião: para uma antropologia dos simulacros*. Lisboa: Imago, 2011.