

LA INVENCION DE MOREL: UM TRAÇO DA IDENTIDADE LITERÁRIA LATINO-AMERICANA

Michele Savaris³¹

Janáina de Azevedo Baladão de Aguiar³²

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo estabelecer uma análise da obra *La invención de Morel*, do escritor Adolfo Bioy Casares, tendo em vista o seu caráter fantástico. Essa narrativa constrói-se de uma maneira pouco convencional, já que se utiliza da ambiguidade para confundir o leitor. Realidade e sonho, verdade e ilusão são aspectos bastante presentes que podem ser entendidos a partir de uma visão crítica do mundo e das ideias racionalistas. A presença do milagre, do insólito e da fé, são elementos partícipes da obra desse autor rio-platense que, ao lado de outros textos de autores latino-americanos, formam o conjunto das narrativas fantásticas, real-maravilhosas ou mágicas, segundo definição teórica dos termos. Esse jogo de hibridismo, mesclas e ambiguidades, seria a expressão, através da literatura, de parte da identidade latino-americana.

Palavras-chave: identidade, América Latina, narrativa fantástica.

RESUMEN: El presente trabajo tiene como objetivo establecer un análisis de la obra *La invención de Morel*, del escritor Adolfo Bioy Casares, llevando en cuenta su carácter fantástico. Esa narrativa se construye de una manera poco convencional, ya que se utiliza de la ambigüedad para confundir el lector. Realidad y sueño, verdad e ilusión son aspectos bastante presentes que pueden ser entendidos a partir de una visión crítica del mundo y de las ideas racionalistas. La presencia del milagro, de lo insólito y de la fe son elementos partícipes de la obra de ese autor rioplatense que, al lado de otros textos de autores latinoamericanos, forman el conjunto de las narrativas fantásticas, real maravillosas o mágicas, según la definición teórica de los términos. Ese juego de hibridismos, mezclas y ambigüedades, sería la expresión, a través de la literatura, de parte de la identidad latinoamericana.

Palabras clave: identidad, América Latina, narrativa fantástica.

³¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professora do Instituto Federal Catarinense- Campus Blumenau.

³² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Professor Adjunto da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS.

O contexto literário latino-americano na metade do século XX se configura pelo crescimento e fortalecimento de uma narrativa inovadora especialmente quanto ao gênero novelístico:

Es indiscutible el auge de la nueva novela latinoamericana. Celebrado por lectores y editores; transformado en slogan publicitario en varios continentes; consagrado hasta por las publicaciones periódicas de mayor tiraje, este auge se apoya en una producción variada y numerosa que, si bien tiene centros de mayor concentración y calidad tales como México, Cuba, Brasil y Argentina, se manifiesta con similar empuje en casi todo el ámbito latinoamericano. (...) Hoy, América Latina puede ofrecer la obra de por lo menos tres o cuatro generaciones de novelistas que continúan certificando la incesante renovación de un género (MONEGAL, 1968, p. 47).

Emir Rodríguez-Monegal pontua que, especialmente na década de 40, ocorrem mudanças salientes no âmbito cultural da América Latina em decorrência de alterações político-sociais que, influenciarão, indubitavelmente, na questão literária:

Ese año de 1940 habrá de marcar el comienzo de un desarrollo que en un par de décadas transforma radicalmente la cultura latinoamericana en cada uno de los países del vasto continente. Poco a poco se va formando un público lector que si bien al comienzo es sólo una élite con el correr de los años engendra su propia sucesión (MONEGAL, 1968, p. 48).

No que diz respeito ao gênero novelístico, o crítico literário e ensaísta uruguaio, afirma:

[...] la novela (como el teatro) es un género que necesita la concentración urbana, las grandes minorías de lectores, una buena circulación del libro. El auge de la novela en Europa coincide con el ascenso de la burguesía. En nuestra América, aunque hay novelas ya desde la Colonia y algunos grandes

novelistas asoman en pleno siglo XIX, no se puede decir que haya realmente novela (es decir: un género completo, con autores de muchos niveles y una producción sostenida) hasta este siglo. Pero sólo hay novela, en el sentido más profesional de la palabra, a partir de ese 1940 que se ha elegido como fecha simbólica y que no debe tomarse demasiado al pie de la cifra (MONEGAL, 1968, p. 49).

As palavras de Emir Rodríguez-Monegal representam as de muitos críticos literários que observaram e ratificaram essa explosão da literatura latino-americana na metade do século XX, tanto no que se refere à consolidação de um gênero narrativo quanto às temáticas e estruturas internas vistas como inovadoras. Escritores como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Adolfo Bioy Casares, Agustín Yáñez, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, entre outros, contribuíram para uma renovação estética do gênero novelístico.

Justamente no ano de 1940, o argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) publicou a que pode ser considerada uma de suas melhores obras: *La invención de Morel*. A novela mescla aventura, invenção tecnológica, reflexões sobre imortalidade, solidão, amor e questiona acerca das fronteiras entre a realidade e a fantasia. Jorge Luis Borges no Prólogo do referido romance afirma:

Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (...) *La invención de Morel* (...) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo (BORGES, 1994, p. 11-12).

Não é apenas pela relação de amizade com Bioy Casares que as palavras de Borges ganham destaque, mas por uma análise que se confirmará posteriormente na voz de outros críticos literários. A intriga que dá vida à narrativa é instigante e provocativa. O modo como os fatos e dados se cruzam parecem surgir não com a função convencionalmente elucidativa de um texto cujo leitor aguarda a próxima informação para desfazer os mistérios, mas, pelo contrário, quanto mais elementos são

agregados à narrativa, mais complexa ela se torna. Tal complexidade está associada, por vezes, à desconfortável sensação de que nada se explica, pois a névoa que encobre a relação entre os fatos impossibilita distinguir o sonho da realidade para os personagens que ocupam o contexto da narrativa. É preciso, portanto, percorrer o texto para visualizar uma luz no fim do túnel.

Diante das inúmeras análises críticas feitas a partir da obra, tem-se que é uma narrativa considerada fantástica, segundo uma das definições teóricas mais divulgadas dentro desse tema:

A ambiguidade mantém-se até ao fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? É assim que somos conduzidos ao coração do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, nem sílfides nem vampiros, dá-se um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que se apercebe do acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas (...). O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; (...). O fantástico é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural (TODOROV, 1977, p. 26).

Entre os teóricos que se debruçaram sobre as definições do fantástico e as diversas vertentes que dele decorrem, Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* propõe que o fantástico se caracteriza justamente pela existência de uma fronteira obscura entre a realidade e o sonho, levando o indivíduo que experimenta essa sensação a uma intensa confusão dos sentidos. No Prólogo de *Antologia da literatura fantástica* (2013), Adolfo Bioy Casares estipula uma classificação segundo a explicação que se desprende ao longo ou no final dessas narrativas. Ele os divide em:

- a) os 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 [...] (CASARES, 2013, p. 15-16).

No que diz respeito à obra *La invención de Morel*, a hesitação frente a situações expostas pelo narrador-protagonista é frequente, e ao descrever determinados momentos coloca em cheque o nível de realidade daquilo que está vivenciando. Esta é uma das obras que caracteriza a força da literatura fantástica no contexto latino-americano, mais especificamente no sul do continente, segundo Paul Verdevoye: “Menos Sábato, que se remonta al *Facundo*, de 1845, muchos se olvidan de que la corriente fantástica en Río de la Plata es anterior al final del siglo XIX y principios del XX” (VERDEVOYE, 2002, p. 288). A obra de Bioy complementa um conjunto de textos ficcionais cuja composição apresenta traços de um suposto estranhamento como é o caso, por exemplo, do realismo mágico tão evidente em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez e do chamado real maravilhoso presente em *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, para citar um exemplo apenas em cada uma das categorias. Os referidos termos possuem diferenças com relação ao fantástico são bastante salientes nas obras de alguns escritores latino-americanos.

Quando abordamos escritores latino-americanos que enveredaram pela senda da literatura fantástica, nos damos conta de que foram diversos e que estes contribuíram para o crescimento e fortalecimento de um grupo que se concentrou na região do Rio da Prata. Dentro da literatura dita contemporânea, escritores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Bioy Casares são grandes representantes dessa vertente:

De todos os escritores que precederam à trindade Borges-Cortázar-Bioy Casares, os grandes expoentes da literatura fantástica argentina do século XX, parece ser Leopoldo Lugones quem deixa marcas mais profundas na narrativa fantástica argentina e, por conseguinte, platina, visto que as obras de Horácio Quiroga e Felisberto Hernández são também preponderantemente fantásticas e permanecem no rastro destes antecessores. O paradigma desta renovação está em seu livro de contos chamado *Las Fuerzas Extrañas*

(PEDRUZZI, 2014, p. 92).

Além destes, inclui-se Mario Levrero, “maestro uruguayo del fantástico literario y la autoficción” (JUÁREZ, 2013, p. 02). Ainda que o referido escritor tenha feito parte dos chamados “raros”, segundo estudos de Ángel Rama que resultou a obra *Cien años de raros* (1966), tendo em vista a mescla de traços que compõem a sua narrativa, uma das vertentes seguidas por Levrero teria sido a do fantástico. Segundo as palavras de Jorge Ernesto Olivera Olivera: “La narrativa de Mario Levrero introduce durante los años sesenta y setenta un cambio en la concepción de los temas que predominaban en la literatura uruguaya (2008, p. 466). Diante disso, é impossível dissociar Levrero desse contexto cuja narrativa se alimenta de uma essência que se afasta do realismo ou da narrativa a qual apresenta um argumento mais convencional.

Essa pequena mostra de escritores considerados fantásticos ou que, pelo menos, se aproximariam desse conceito no que diz respeito ao teor das suas narrativas, nos serve para ilustrar a força dessas obras e o quanto elas contribuíram para (re)definir a identidade da literatura latino-americana principalmente no século XX. Frente a esse contexto literário da América Latina do século passado, a narrativa do argentino Bioy Casares ratifica as questões relacionadas à produção de um tipo de texto ficcional que despreza o realismo puro e persegue a inovação no sentido de trazer à tona reflexões que decorrem de um ambiente intrigante e nebuloso caracterizado pelo fantástico.

Quando o leitor acessa o romance *La invención de Morel*, logo na primeira linha já se depara com algo curioso: *Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro (...)* (CASARES, 1994, p. 13). Uma atmosfera que se distancia do convencional, ao anunciar subitamente sobre um suposto milagre, já marca o início da narrativa, na qual a seguir o narrador, fugitivo da Colômbia, que foi condenado injustamente à prisão perpétua, conta, em primeira pessoa, como chegou à ilha *Las Ellice*:

Un italiano, que vendía alfombra, en Calcuta, me dio la idea de venirme; dijo (en su lengua):

-Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla. Gente blanca estuvo construyendo en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas.

Lo interrumpí; quería su ayuda para el viaje. El mercader siguió:

- Ni los piratas chinos, ni el barco pintado de blanco del Instituto Rockefeller la tocan. 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 (CASARES, 1994, p. 14).

Depois de todas as informações negativas dadas pelo italiano acerca da impossibilidade de viver na ilha, o fugitivo não perde tempo e decide instantaneamente ir até *Las Ellice*. Desde esse início, as expectativas quanto à narrativa se enchem de mistério, já que, por uma questão lógica, se ninguém sobrevive na ilha por causa da enfermidade, o fugitivo também não se salvaria. Caso isso acontecesse, seria uma situação considerada, no mínimo, estranha.

Na sequência da narrativa, o fugitivo revela: *Anoche, por centésima vez, me dormí en esta isla vacía* (CASARES, 1994, p. 15). Diante desse testemunho, vemos acentuar-se o contexto de mistério que se desprende da história, pois as informações apresentadas são amplamente incompatíveis. Se uma grave enfermidade assola a ilha a ponto de ninguém sobreviver nela, como pode o fugitivo ter dormido nela pela centésima vez e seguir narrando os fatos que ali sucedem? Dentro de uma perspectiva racional, a situação acima seria incongruente. Nesse ponto da narrativa inicia-se, por parte do leitor, a tentativa de busca por uma explicação lógica que dê conta de elucidar os fatos. Mas a palavra “milagre” exposta no início de *La invención de Morel*, acaba, de certo modo, confortando o leitor, embora ele siga em busca de como esse mistério se consolidou. Segundo Viana (2003, p. 45), os milagres seriam descritos como “factos contrários às leis da natureza”. Desse modo, a razão seria imediatamente afastada e daria lugar à defesa de um posicionamento que ignora o racional ou ainda, de um posicionamento ligado à fé, que, segundo o mesmo autor (2003, p. 49), significaria confiar, simplesmente, em tal fato.

Em *La invención de Morel*, essa atmosfera conflituosa entre o mundo sensível e o racional se impõe sendo uma das estratégias que tornam a narrativa surpreendente. Desde que chega à ilha, o fugitivo começa a observar e a descrever tudo o que o rodeia. Um lugar que lhe haviam referido como inabitado por causa de enfermidades letais, na verdade, é habitado por um grupo de pessoas, que levam uma vida aparentemente

normal. Num local onde há uma piscina, uma igreja e um museu construídos, tudo o que se sabe resulta da voz desse narrador, ou seja, a única visão que temos é a dele:

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. (...)

En este juego de mirarlos hay peligro; como toda agrupación de hombres cultos han de tener escondido un camino de impresiones digitales y de cónsules que me remitirá, si me descubren, por unas cuantas ceremonias o trámites, al calabozo (CASARES, 1994, p. 15).

Uma das primeiras descrições que temos da ilha nos deixa surpresos pelo fato de ela abrigar um grupo de pessoas, já que, segundo o italiano, ela estaria deserta há muitos anos. Imaginando o espanto do leitor, o próprio narrador já antecipa que não há possibilidades de se pensar em delírios visuais. O que ele está vendo são, indubitavelmente, seres humanos. A narrativa segue seu rumo sob a voz do fugitivo que parece, a cada novo dado, complicar ainda mais os fatos em vez de esclarecê-los. Entre um acontecimento insólito e outro, também se dá a descrição geográfica da ilha e a descrição física interna e externa das construções aparentemente abandonadas. Ainda que sejam antigas, as construções são predicadas como modernas pelo narrador, o que supõe, novamente, que a visão do narrador sofre de algum distúrbio:

Las tres construcciones son modernas, angulares, lisas, de piedra sin pulir (...). La capilla es una caja oblonga, chata (eso la hace parecer muy larga). La pileta de natación está bien construida, pero como no excede el nivel del suelo, inevitablemente se llena de víboras, sapos, escuezos e insectos acuáticos. El museo es un edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico atrás, con una torre cilíndrica (CASARES, 1994, p. 19).

A descrição detalhada dos cômodos nos dá a impressão de um labirinto, recurso este que, na literatura, não tem a pretensão de levar a uma resposta, mas de distanciar-se dela, de confundir o leitor diante dos inúmeros possíveis caminhos que deveriam conduzir à “verdade”. São inúmeras escadas, portas, porões e corredores interligados que permitem ao fugitivo algumas descobertas. A primeira delas foi uma claraboia encontrada num dos porões; a outra foi uma câmara poliédrica na qual entrou e, ao dar um passo por arcadas de pedra, em oito direções, viu repetir-se com efeito de espelhos, oito vezes a mesma câmara. Durante as duas descobertas, o fugitivo escutou passos como se alguém estivesse por perto, mas resolveu ignorar. Ao subir a escada novamente, o silêncio retornou e apenas o barulho do mar permaneceu.

Assim o narrador vai mesclando as informações e confundindo o leitor no sentido de deixá-lo duvidando se o que acontece na ilha é alucinação ou realidade, e se os passos escutados e descritos realmente fazem parte daquele cenário. Para tornar a sua história mais verossímil, ele conta que, à noite, desce ao mesmo porão e novamente ouve os mesmos passos como se alguém o estivesse perseguindo. Além disso, o narrador expõe a plena consciência de que o leitor certamente está achando estranho tudo isso: “El lector atento puede sacar de mi informe un catálogo de objetos, de situaciones, de hechos más o menos asombrosos; el último es la aparición de los actuales habitantes de la colina. ¿Cabe relacionar a estas personas con las que vivieron en 1924?” (CASARES, 1994, p. 25). Nesse momento, observa-se um deslocamento do narrador em direção ao leitor diante da plena consciência de que alguns fatos podem soar estranhos.

Se já não bastassem os fatos relatados até o momento, entre o grupo de pessoas que o fugitivo observa, uma bela mulher chama a sua atenção. Escondido, ele a observa e conclui que ela senta sobre as rochas todas as tardes e ali permanece por longos períodos esbanjando sensualidade e beleza. O fugitivo quer chegar até ela, mas teme ser visto e preso. Ele aguenta vários dias de marés altas que o impedem de dormir; enfrenta perigos, fome e algumas doenças, no entanto, jamais deixa de pensar naquela encantadora mulher. Traça um plano para encontrar-se com ela, mas tudo dá errado. Novamente estabelece um meio para conversar com ela e, desta vez, resolve chamá-la:

La miré, escondido. Temí que me sorprendiera espiándola; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada

prescindía de mí, como si yo fuera invisible. No me detuve. —Señorita, quiero que me oiga —dije con la esperanza de que no accediera a mi ruego, porque estaba tan emocionado que había olvidado lo que tenía que decirle. Me pareció que la palabra señorita sonaba ridículamente en la isla. Además la frase era demasiado imperativa (combinada con la aparición repentina, la hora, la soledad). Insistí: —Comprendo que no se digne... No puedo recordar, con exactitud, lo que dije. Estaba casi inconsciente. Le hable con una voz mesurada y baja, con una compostura que sugería obscenidades. Caí, de nuevo, en señorita. Renuncié a las palabras y me puse a mirar el poniente, esperando que la compartida visión de esa calma nos acercara. Volví a hablar. El esfuerzo que hacía pare dominarme bajaba la voz, aumentaba la obscenidad del tono. Pasaron otros minutos de silencio. Insistí, imploré, de un modo repulsivo. Al final estuve excepcionalmente ridículo: trémulo, casi a gritos, le pedí que me insultara, que me delatara, pero que no siguiera en silencio (CASARES, 1994, p. 35).

Diante do fato da mulher não escutá-lo, decepcionado o fugitivo declara: “No fue como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; fue como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver” (CASARES, 1994, p. 35-36). Assim segue por diversas outras vezes, na tentativa de falar com a mulher, mas ela age como se ele não existisse. Outras estratégias são preparadas para que a mulher consiga perceber a presença do fugitivo ali, mas nenhuma delas funciona. Desse modo, mais uma vez o leitor coloca-se em dúvida sobre a realidade daquilo que o narrador conta. Seria uma alucinação visual do fugitivo? Entre dúvidas e reflexões jogadas ao leitor, o narrador descreve mais uma cena: no dia seguinte a mesma mulher retorna às rochas, mas dessa vez acompanhada por um homem que o fugitivo descreve como barbudo e, por vezes, como “horroroso tenista” (CASARES, 1994, p. 44). Escondido, observa e escuta a conversa em francês dos dois. Desta, resulta que o nome da bela mulher é Faustine e o nome do barbudo, Morel.

Estamos diante de novas informações, mas nenhuma delas é relevante para elucidar os fatos que sucedem na ilha. O fugitivo é ignorado o tempo todo pelos demais que ocupam o mesmo espaço que ele. Além disso, nada fica fora de lugar, mesmo tendo diversas pessoas vivendo ali.

Numa das vezes em que vai até as rochas para espiar Faustine e Morel, ao retornar à colina se depara com uma surpresa:

Desde ese momento hasta hoy a la tarde estuve apenado de vergüenza, con ganas de arrodillarme ante Faustine. No pude esperar hasta la puesta del sol. Me fui a la colina, resuelto a perderme, y con un presentimiento de que si todo salía bien caería en una escena de ruegos melodramáticos. Estaba equivocado. Lo que sucede no tiene explicación. La colina está deshabitada (CASARES, 1994, p. 51-52).

Propõe diversas hipóteses na busca de uma explicação para tudo o que acontece naquele espaço, porém nada fica claro. Depois da colina vazia, as pessoas retornam, sentam-se à mesa, que está posta com comida pronta. As conversas eram variadas. Como num lapso entre o sonho e a vigília, os eventos se sucedem. O narrador não antecipa nada ao leitor. Diante disso, fica ainda mais difícil fazer qualquer tipo de associação na tentativa de diminuir a ansiedade e desfazer os momentos de hesitação. O fugitivo, então, narra outro episódio: Morel reúne a todos e decide contar a todos sobre seu invento.

Había resuelto no decirles nada. No hubieran pasado por una inquietud muy natural. Yo habría dispuesto de todos hasta el último instante, sin rebeliones. Pero, como son amigos tienen derecho de saber (...).

Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esta fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados (CASARES, 1994, p. 80).

Entre insultos e indignação das pessoas presentes, Morel vai dando detalhes de seu invento. A máquina grava e projeta imagens captando os mínimos detalhes sonoros, olfativos e táteis, mas tudo desapareceria se a máquina fosse desconectada. Revelou que seus primeiros experimentos foram na casa Schwachter. Após longa explicação, um dos presentes, Stoeber, pede para que Morel mostre as imagens, pois associa tais

experimentos com possíveis mortes inexplicáveis nessa casa, inclusive a morte de Charlie que também havia sido fotografado. No final de tudo, sabe-se que Morel mata a seus companheiros com a sua invenção e também a si mesmo.

Quando assiste ao discurso de Morel, o fugitivo sente repúdio e se arrepende de ter permanecido na ilha tentando desvendar os mistérios gerados em torno daquelas pessoas e associa todos a “fantasmas artificiais” (CASARES, 1994, p. 92).

O resultado da grande invenção de Morel no intuito de refletir sobre a imortalidade, pode ser associado ao surgimento da fotografia que, embora tenha tido outro contexto como base, também visava ao registro de imagens de maneira detalhada que pudessem permanecer por longo período de tempo. O surgimento oficial da imagem fotográfica ocorre em 1839 num contexto de grande desenvolvimento industrial, tornando-se um dos ícones associados à memória, como propõe Kossoy (2007):

Fotografia é memória enquanto registro de aparências dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência. É o assunto ilusoriamente retirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizada por tempos muito bem demarcados: o de sua gênese e o de sua duração (KOSSOY, 2007, p. 131).

Essa relação com a memória fica clara em *La invención de Morel*, ainda que não seja explicitada como intenção do próprio personagem Morel, ao inventar a máquina. A memória disfarçada se traduz na imortalidade e sobrevivência no tempo através das imagens, uma das principais temáticas desta obra de Bioy Casares: “[...] pensaba erigir grandes álbuns o museos, familiares y públicos, de estas imágenes” (CASARES, 1994, p. 93). Observa-se que, na intenção de Morel, as imagens devem permanecer e, associadas aos álbuns e aos museus, corrobora ainda mais a ideia de que conjunto e fortalecimento dessas imagens ao longo do tempo. Além disso, a partir aspecto fotográfico que compõe o romance *La invención de Morel*, nos vemos diante da fronteira entre realidade e ficção. Uma fotografia pode ser entendida como o registro de algo que existiu, que foi considerado realidade, mas que já não existe mais e seria, então, ficção. A

barreira divisória que nos permite passar de um lado a outro é sutil, instigante. Frente a uma fotografia o espectador convive com o assombro da permanência de algo que não existe mais. Uma ideia que, no fundo, sugere um paradoxo indecifrável.

Mas a máquina inventada por Morel vai além do propósito da fotografia. Ela registra, além das imagens, as palavras, os detalhes olfativos e táteis, ou seja, capta e reproduz um contexto em movimento. De acordo com Vásquez (2006), essa obra seria uma homenagem à fotografia e ao cinema e acrescenta que tanto um quanto o outro são considerados arquivos cujo tema reside na sobrevivência dos mortos. Desse modo, a questão da memória é percebida no que diz respeito ao registro fotográfico e também ao registro escrito através da própria obra, como afirma Rocca (2006):

El recuerdo se guardará en la fotografía y en el libro. La fotografía recogerá los instantes y los repetirá también «invariablemente» en la imagen reiterada que durante ocho días captó la vida y le devolvió su cuerpo a la memoria. El manuscrito recoge la memoria del naufragio y repite de nuevo los mismos días transcritos por la palabra. Sonido e imagen se sintetizan en la palabra escrita formando el tercer cuerpo de la memoria. Esta superposición de memorias recogidas por los diversos métodos señalados asegura la inmortalidad aparente de un eterno retorno de las imágenes a las que Morel pretendió conservar la vida sin advertir, como el narrador, «que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo (ROCCA, 2006, s/n).

Assim, haverá sempre a tentativa de repetição daqueles instantes gravados por Morel, seja através das imagens, seja através da leitura do livro. É a memória em forma de imagens dentro da memória em forma de palavras que será memória em cada um dos que lerão a obra e a contarão aos outros, como no efeito de imagens que se produz quando colocamos dois espelhos, um de frente para o outro.

A partir do que foi discutido com relação à obra *La invención de Morel*, podemos situar a obra dentro de um patamar que reúne diversos outros autores com narrativas as quais seguem o mesmo viés, portanto, caracterizam-se como narrativas fantásticas surgidas na América Latina, mais especificamente na região rioplatense. Essa atmosfera do sonho mesclado com a realidade é comum nas obras de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Leopoldo Lugones, Felisberto Hernández, Bioy Casares, entre outros. Os referidos escritores, cuja produção foi intensa no século XX, eram dotados de uma capacidade exímia de confundir o leitor com a criação de diferentes mundos que hesitam entre a verdade e a ilusão. É preciso ler e reler para lograr uma compreensão nem sempre alcançada sobre as leis que regem esse contexto de acontecimentos internos à obra.

Todo esse universo que envolve a narrativa fantástica rio-platense opõe-se às ideias do racionalismo, que busca as explicações e as verdades por meio da razão. Lara (1986) expõe o conceito ligado ao racionalismo:

[...] caminho para a afirmação de verdades que não encontram réplica alguma no mundo sensível. São as realidades que, por definição, não podem ser experimentadas, sensivelmente, que caem sob o controle da experiência, mas que são atingíveis pela força das concatenações racionais (LARA, 1986, p. 34).

A partir desse conceito, percebemos que o racionalismo repudia a busca pela verdade por meio do mundo sensível. Nada mais é explicado pela fé. A sustentação no fundamento da racionalidade divina é inteiramente substituída por uma racionalidade imanente aos próprios fatos e que pode ser tocada e construída pelo homem. Desse modo, a ficção pode retratar, através de seus enredos, ideias com diferentes tendências, sejam racionalistas, fantásticas, positivistas, idealistas, de acordo com o contexto histórico em que surgem e dependendo dos propósitos que buscam (crítica ou afirmação). O modo fantástico de relatar os fatos pode ser entendido como uma grande crítica a esse método racionalista que busca explicar tudo pela força da razão.

A América Latina é apontada por muitos estudiosos como um espaço propício de sustentação e exploração de fenômenos relacionados ao fantástico, conforme foi definido anteriormente, e também do real maravilhoso, segundo declaração de Alejo Carpentier:

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera (...). Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados (...) (CARPENTIER, 2003, p. 12).

E para salientar a presença da América Latina nesse processo, acrescenta: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (CARPENTIER, 2003, p. 14). Assim, esses fenômenos parecem formar parte da identidade latino-americana, seja pela paisagem aqui existente, seja pela mistura de sujeitos que a habitam. O caráter mágico, maravilhoso ou fantástico são comuns entre os escritores que registram essa ficção e chama a atenção por desviar-se do modo linear de escritura. *La invención de Morel* é um caso típico dessa literatura que apresenta aparentes paradoxos internos e que se destaca justamente por uma organização dos elementos que resulta em algo distinto. No romance de Adolfo Bioy Casares que aqui foi analisado, temos alguns exemplos dessa combinação de elementos que gera, por vezes, espanto ao leitor. Citemos alguns: o fugitivo narra a aparição de dois sóis e duas luas; afirma que as construções existentes na ilha são modernas embora pela leitura da narrativa sabe-se que estão abandonadas há anos; o fugitivo vê Faustine, chama-a e fala ao lado dela, mas ela não demonstra qualquer reação, agindo como se ninguém estivesse ali; a máquina inventada por Morel, além de captar imagens, também grava as sensações dos indivíduos. Esses são apenas alguns dos diversos exemplos que podem ser destacados como pontos relacionados ao fantástico. Em cada um desses casos há a dificuldade de crença, por parte do leitor e até do próprio narrador que ao relatar surpreende-se diante de algumas situações, pois não fazem parte do seu mundo. Por isso, para que essas situações sejam aceitas necessitam da estratégia da fé ou até mesmo do milagre, como bem nos coloca o narrador no início da obra. Assim, pode-se considerar que *La invención de Morel* é apenas uma ponta do iceberg literário da América Latina no que diz respeito às narrativas de cunho fantástico. Esse continente das conquistas, da mestiçagem, da superstição e da fé não poderia resultar senão numa natureza híbrida que aproveita a literatura como vetor para expressar sua

identidade. E essa literatura, tão peculiar pela combinação dos elementos latino-americanos, não poderia ser senão fantástica, maravilhosa e mágica.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: CASARES. Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CASARES. Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

JUÁREZ, Jesús Montoya. El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa. In: *Revista de Estudios Filológicos*. N° 24, Enero 2013. Disponível em: <https://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm#_ftn8>. Acesso em: 6 de maio de 2016. ISSN 1577-6921.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LARA, Tião Adão. *Caminhos da razão no Ocidente: A filosofia ocidental, do Renascimento aos nossos dias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MONEGAL, Emir Rodríguez. La nueva novela Latinoamericana. In: *Actas III del Congreso AIH*, 1968. Disponível em <cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf> Acesso em 5 de maio de 2016.

OLIVERA, Jorge Ernesto Olivera. *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tese de Doutorado. Universidad Complutense de Madrid,

Bajo los ojos del sur: viejas fronteras y nuevos espacios en *literatura y cultura*

2008. ISBN: 978-84-692-1766-5. Disponível em <<http://eprints.ucm.es/8631/1/T30796.pdf>>. Acesso em 6 de maio de 2016.

PEDRUZZI, Tiago. De *Rayuela* e suas adjacências. In: *Conversas sobre Julio Cortázar: No ano do cinquentenário de 'O jogo da amarelinha'*. Karina de Castilhos Lucena e Liliam Ramos da Silva (Orgs). Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

ROCCA, Adolfo Vásquez. *La invención de Morel: Defensa para sobrevivientes*. Madrid, 2006. Disponível em <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bioy_morel.htm>. Acesso em 01 de agosto de 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes, 1977.

VERDEVOYE, Paul. *Literatura Argentina e Idiosincrasia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

VIANA, Pedro Amorim. *Defesa do racionalismo ou análise da fé*. 5ª ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

Recebido em: 03/07/2016

Aceito em: 16/07/2016