

# UMA LEITURA DO FANTÁSTICO: A *INVENÇÃO DE MOREL* (A.B. CASARES) E *O PROCESSO* (F. KAFKA)

Karin Volobuef\*

## Preâmbulo: a narrativa fantástica

**A** moderna narrativa fantástica remonta, em última instância, ao romance gótico (*gothic novel*) que surgiu no século XVIII. Ao contrário de seu ancestral – que explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado de aventura – o fantástico foi sendo paulatinamente depurado ao longo do século XIX até chegar ao XX com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada. Seu campo temático, porém, foi abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas mais complexas que o aproximam do mito e do símbolo. A narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos (*O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *Os canibais*, de Álvaro do Carvalho), aos devaneios oníricos ou de faz-de-conta (*Os cavalinhos de Platiplanto*, de J.J. Veiga; *Aurélia*, de Gérard de

\* Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Nerval), às angústias existenciais e psicológicas (*A metamorfose*, de Kafka; *The fall of the house of Usher*, de E.A. Poe; *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa), à sensação de impotência frente à realidade opressiva (*Casa tomada*, de Julio Cortázar; *A casa do girassol vermelho*, de Murilo Rubião). O efeito criado por esses textos pode, por conseguinte, cobrir um grande leque de reações: incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso.

Qualquer que seja seu pretexto ou contexto, a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Com isso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido como familiar. Já o romântico E.T.A. Hoffmann (1776-1822) criou textos em que o mundo cotidiano é mostrado sob uma perspectiva diferente da usual (veja-se, a título de exemplo, a reles maçaneta de porta contorcendo-se em caretas diante do aterrorizado estudante Anselmo em *O vaso de ouro*). Ao contrário do gênero *Fantasy* (*The lord of the rings*, de J.R.R. Tolkien), tão ao gosto dos leitores modernos, o fantástico não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia.

Esse “realismo” do fantástico não implica, porém, em uma limitação ou pauperização de seu alcance na abordagem de problemas humanos. Antes, é a fonte de sua complexidade estética e de representação social – estando aí justamente sua distinção em relação à simples “história de horror”, composta de personagens e situações macabros visando tão somente o efeito de terror. Bom exemplo dessa diferença está entre o livro *Frankenstein ou o novo Prometeu* (1818), de Mary Shelley – que realiza um profundo estudo da psicologia humana (efeitos da rejeição e falta de afeto sobre o indivíduo) e também das relações sociais (preconceitos e valorização das aparências causando a marginalização daqueles que são minoria) – e diversas versões cinematográficas da mesma obra, em que as nuances do texto original estão apagadas e, em seu lugar, é apresentada apenas a trajetória de um monstro feio e mau.

O fantástico, portanto, ultrapassa as fronteiras da literatura trivial, contando-se em suas fileiras escritores de primeira grandeza. Aqui encontram-se textos de esmerada escritura, enredos complexos, temas e abordagens críticas, além de um contínuo processo de evolução mostrando que o gênero não é estanque. Se lembrarmos da afirmação de Todorov de que “A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” (1969, p. 95), verificamos que a literatura fantástica nunca deixa de procurar

novas formas de expressão e novos conteúdos, estando sua definição sempre adiante do estipulado por historiadores e teóricos.

Segundo Coalla (1994), ao longo do caminho, o fantástico atravessou fases distintas, em que lançou mão de expedientes diferentes para criar a sensação de insegurança:

- em fins do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, materializando-se o medo na figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia está no ambiente externo);
- no século XIX, o fantástico passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído pelas imagens assustadoras produzidas pela loucura, alucinações, pesadelos (a causa da angústia está no interior do sujeito);
- no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre elementos do cotidiano (a causa da angústia está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no surgimento do absurdo). Se antes o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático.

Devido ao caráter inusitado das narrativas fantásticas do século XX, Todorov hesita diante de textos como os de Kafka, que parecem esquivar-se da concepção de fantástico por ele elaborada (1975, p. 177-180). Escorregadio, o texto kafkiano apresenta traços tanto do gênero estranho como do maravilhoso e foge à classificação de Todorov, cujo esquema, segundo Brooke-Rose (1981, p. 66-67), não equacionou devidamente a situação de textos que se situam no cruzamento ou intersecção de gêneros e não previu a integração da literatura realista (no sentido de obras isentas de elementos sobrenaturais). Como aprimoramento do quadro de gêneros elaborado por Todorov (tendo o estranho numa ponta, o maravilhoso na outra, e o fantástico no centro), Brooke-Rose (1981, p. 84) sugere que ele seja transformado em uma esfera, aproximando-se as duas pontas (estranho e maravilhoso) e introduzindo-se entre elas o gênero realista. Ainda assim, tentando-se localizar a obra de Kafka no limite entre o gênero realista e o maravilhoso, ela não se encaixa perfeitamente no esquema.

Considerando-se esses problemas e a constituição *sui generis* do fantástico em nosso tempo, passaremos agora a analisar *A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), uma narrativa que pouca atenção despertou entre os estudiosos de literatura no Brasil. A análise terá como referencial *O processo* (1925), de Franz Kafka (1883-1924), um texto verdadeiramente paradigmático para a literatura do século XX (e não apenas a fantástica). Esses dois textos representam momentos distintos do fantástico neste

século, mas, ainda assim, estão em estreito contato através de numerosos pontos de convergência. A leitura paralela das duas obras confirma a opinião da crítica especializada (Jozef, 1986, p. 155), que arrola Kafka entre os autores que contribuíram de forma significativa para a formação de Casares.

## O fantástico em *O processo*

O porteiro percebe que o homem já está no fim, e para ainda alcançar sua audição em declínio, ele berra: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a.”

(Kafka, 1997, p. 263)

Em *O processo* (1925 - póstumo), de Franz Kafka, conforme já indicado no título, narram-se as etapas do processo movido contra Josef K. Não há nenhum elemento sobrenatural no texto e, como se isso não bastasse, Kafka esmera-se em recheiar o livro de descrições minuciosas, “realistas”, mostrando que aquele mundo ficcional corresponde ao nosso em cada detalhe: os interiores de casas, escritórios e outros ambientes públicos; a aparência das pessoas; a atividade profissional dos burocratas – tudo está apresentado sem qualquer traço que extrapole o que habitualmente conhecemos. Isso não nos impede, porém, de definirmos *O processo* como um texto imbuído do insólito, do estranho, do fantástico.

Esse efeito deve-se basicamente a dois fatores:

- ausência de nexos: embora o comportamento dos personagens seja, em si, perfeitamente normal, ele é percebido pelo leitor como inadequado e absurdo enquanto *reação* a determinadas situações;
- ausência de explicações/justificativas fundamentais: o texto não oferece ao leitor informações indispensáveis para uma compreensão racional dos fatos, não sendo nunca esclarecido de que Josef K. é acusado ou qual a natureza do tribunal que o está processando.

Trata-se aqui de um fantástico entranhado na linguagem, isto é, na própria escritura do texto: a incongruência daquilo que é apresentado e as lacunas deixadas por aquilo que está ausente levam a uma situação em que o leitor permanece desorientado, inseguro, angustiado. O leitor não “perde” a

orientação, pois nunca chegou a tê-la, nunca pôde de fato ter segurança quanto às circunstâncias vividas por K. (já na primeira linha do texto surge o inexplicável e incongruente, pois o personagem é preso sem que tenha cometido qualquer delito).

E é justamente essa falta de compreensão quanto à realidade dentro do texto que dá origem ao fantástico, ao insólito, ao aterrador. Decerto não se trata aí de questões envolvendo algum crime “normal” que K. possa ter cometido, tampouco é um caso tramitando pela Justiça comum. A despeito do “clima burocrático” que se estende pelo texto, e apesar de o processo a grosso modo seguir as etapas usuais no sistema penal (Beicken, 1995, p. 148), a culpa de K. é de outra espécie e grau, e, da mesma forma, também tem outra origem o órgão instituído para julgá-lo.

Segundo o guarda, no primeiro capítulo, as autoridades desse órgão não saem à procura dos culpados, mas, “conforme consta na lei, são atraídas pela culpa” (Kafka, 1997, p. 15), e o sacerdote, já perto do final do texto, afirma: “Pertença pois ao tribunal. Por que deveria querer alguma coisa de você? O tribunal não quer nada de você. Ele o acolhe quando você vem e o deixa quando você vai.” (p. 271). Dessa forma, se lembrarmos que K. está convencido de sua inocência, o tribunal representa uma entidade capaz de “farejar” o delito cometido mesmo sem o conhecimento ou consciência do delinqüente – o delito que impregna a pessoa sem que ela tenha cometido explicitamente uma ofensa. Daí as inúmeras interpretações aplicadas ao *Processo* (Beicken, 1995, p. 176-180), que vêem no destino de K. a perseguição aos judeus; a angústia existencial do ser humano; uma sátira ao sistema penal; a internalização de uma instância repressora e autoritária; o pecado original.

A preocupação com a culpa, aliás, já foi trabalhada por Heinrich von Kleist em *A marquesa de O...* (1810/1811), onde presenciamos igualmente um personagem sendo acusado e castigado por uma falta que, a despeito das provas irrefutáveis em contrário, absolutamente não tem consciência de ter cometido. Kleist apresenta a questão da culpa sob uma perspectiva filosófica, indagando o que é a culpa e como comprová-la (já que mesmo evidências concretas e palpáveis podem induzir a erros de julgamento), mas também explora o problema do ponto de vista social mostrando como a revelação da inocência pode sofrer entraves devido a preconceitos e conclusões fundadas em simples aparências.

Em Kafka, a mesma preocupação com o binômio culpa/inocência torna-se ainda mais complexa, pois as possibilidades de interpretação do texto tornam-se múltiplas. E isto porque a criatura humana em Kafka não é realmente dona de seu destino, e sua relação com o mundo segue uma trama que está além

de seu alcance – tal como o personagem que passou a vida inteira aguardando permissão para entrar por uma porta sem saber que ela estava destinada especialmente para ele.

## O fantástico em *A invenção de Morel*

Pero sigo mi destino.  
(Casares, 1968, p. 17)

*A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, é um texto pontilhado de temas e motivos já existentes na literatura fantástica tradicional. A ciência enquanto ameaça aos valores humanistas e à integridade psicológica e física do ser humano já é motivo que norteia Mary Shelley em *Frankenstein* (1818); o duplo ou sócia é *déjà vu* desde Hoffmann e Poe; Oscar Wilde já mostrou em *O retrato de Dorian Gray* (1891) um homem utilizando sua imagem pictórica para alcançar a eterna beleza e juventude.

Não faltam, pois, à *Invenção de Morel* numerosos e ilustres ancestrais literários. Não lhe falta tampouco um tino para a inovação que permite a retomada de elementos já tradicionais, mas de forma criativa e revigorante. Como disse Borges (1968, p. 13), o argumento de *A invenção de Morel* equipara-se em genialidade a narrativas como *O processo* (Kafka) e *A volta do parafuso* (H. James). Ora, *A invenção de Morel* conta como um indivíduo aporta em uma ilha deserta, alimenta-se precariamente, resiste às marés que inundam o terreno e finalmente sucumbe a uma enfermidade atroz. É uma obra que em suas 150 páginas dispensa quase que por inteiro os componentes básicos de qualquer narrativa: praticamente não há ação (enredo) e existe um único personagem. Este personagem, de quem nunca se chega a conhecer o nome, é também o narrador (enquanto voz ou locução a transmitir a história), além de apresentar-se como *autor*, já que o texto corresponderia a um relato ou diário redigido durante a permanência do personagem-narrador na ilha deserta e publicado posteriormente. Como se vê, tudo aqui é compacto, reduzido ao mínimo necessário – o que atesta a virtuosidade do autor, que com tão escassos acessórios construiu um texto complexo e instigante.

Apenas um elemento vem abalar a rotineira luta do protagonista contra o ambiente inóspito: a súbita aparição de um grupo de pessoas, sem que se saiba como ou de onde vieram. A observação delas revela hábitos estranhos e inexplicáveis: nadam na piscina suja e infestada de bichos; sentem frio em dias extremamente quentes; repetem, na mesma hora e local, uma conversa já tida há alguns dias (Casares, 1968, p. 87 e 60). A proximidade delas inspira terror ao personagem-narrador: “Con estirar del brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma).” (Casares, 1968, p. 45)

Mais tarde, esses estranhos seres revelam-se como *imagens* projetadas por uma máquina acionada pelas águas da maré alta. A deduzir das anotações encontradas pelo personagem-narrador, e considerando-se a lenda, corrente entre os marinheiros e mercadores, de uma terrível peste que infesta a ilha, essas imagens são de pessoas que, anos atrás, passaram alguns dias ali e acabaram perecendo vitimadas pelo instrumento que as filmou. Tudo indica que o mecanismo capta a imagem dos seres, e, ao mesmo tempo, saca-lhes algo vital, de modo que homens, plantas e animais sucumbem algumas horas ou dias após a filmagem.

A despeito da morte dos seres originais, as imagens gravadas são perpétuas: enquanto existir e funcionar o motor, elas continuarão executando os mesmos gestos, emitirão as mesmas falas, e (supõe-se) terão os mesmos pensamentos e sentimentos das pessoas durante o período em que foram gravadas. O instrumento inventado e acionado por Morel foi o meio escolhido por ele para alcançar a imortalidade – não diretamente, mas através de sua imagem projetada. Na verdade, com a ajuda da máquina ele alcança uma imortalidade parcial. Parcial em dois sentidos: porque *só* é preservada a imagem ou duplo, enquanto o ser humano morre; e porque a figura projetada repete eternamente os momentos gravados, não havendo possibilidade de evolução ou modificação. Cria-se, dessa forma, uma segunda realidade, um outro mundo, pois as imagens projetadas não têm percepção do mundo das pessoas vivas, apenas daquilo que viam e sentiam durante a filmagem. Tampouco elas têm noção de que repetem continuamente uma seqüência sempre igual. Para elas, há apenas um tempo e um espaço, correspondentes ao tempo e espaço da gravação. O único ponto de convergência entre elas e o mundo real está no projetor – que Morel encerrou cuidadosamente em um quatinho semelhante a um abrigo contra bombas.

Coincidentemente, o engenho representa a solução de um problema que já havia ocupado o personagem-narrador antes de chegar à ilha – em sua opinião, o homem sempre buscou a imortalidade de forma equivocada, ou seja, tentando

preservar o ser por inteiro, quando o correto é manter vivo o pensamento, a consciência:

Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar (creo 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. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia). (Casares, 1968, p. 26)

A convergência entre o personagem-narrador e Morel não se limita à preocupação referente à eternidade. Ambos apaixonam-se por Faustine, e a ambos ela ignora. Irmanados pela paixão, ambos vão lançar mão da máquina para estar eternamente ao lado dela, mesmo a preço da própria destruição. Morel convidou os amigos, dentre os quais a moça, para passarem 8 dias na ilha que ele havia comprado e em que construíra uma habitação (apelidada de museu), uma capela e uma piscina. Durante o período, sem alertar a ninguém, faz funcionar a câmara filmadora, que registra a paisagem (inclusive sol e lua) e os seres viventes. Depois disso partem, mas quando seu barco é resgatado, todos a bordo tinham perdido a visão, unhas, cabelo, pele. Em uma semana ou duas, todos haviam perecido. Entretanto, as marés fortes e regulares que banham a ilha proporcionam energia para propulsionar o projetor fazendo viver outra vez a imagem de Faustine, para sempre cortejada por Morel. O personagem-narrador, por sua vez, inventa uma estratégia para o mesmo fim: ensaia uma seqüência de ações e falas com que simula integrar o grupo. Após filmar-se e introduzir na máquina a nova fita, também ele saúda a possibilidade de eternamente acompanhar Faustine. A antiga fita continha a ficção planejada por Morel (o filme com a representação dos 8 dias), a nova fita contém a ficção dentro da ficção (o filme do personagem-narrador contracenando com a gravação anterior).

O personagem-narrador seguiu os passos de seu antecessor e transformou-se numa espécie de segundo Morel. Tal como ele, entregou seu futuro e felicidade à máquina, que lhe permitiria estar para sempre ao lado de Faustine. Ambos planejaram e realizaram a própria filmagem. Mais do que isso, porém, a equiparação dos dois se dá pelo fato de serem ambos criadores: o primeiro, da máquina que produz as imagens, o segundo, do relato sobre o encontro com as imagens. Assim como a sala da máquina está repleta de espelhos e de instru-



mentos para reverberar os sons, o relato (ou diário) do personagem-narrador é como uma complexa caixa de ressonância produzindo ecos e reflexos da ficção.

### ***A invenção de Morel: a ficcionalidade da ficção***

*A invenção de Morel* encontra-se na linha de uma antiga tradição literária: a dos textos apresentados ao leitor como manuscritos verídicos, redigidos pelo próprio indivíduo que viveu os incidentes narrados, e que posteriormente são publicados como livros. Essa característica faz com que o caráter ficcional da narrativa seja realçado *a priori*, pois o leitor (quer aceite ou não a suposta autenticidade dos fatos) sempre tem em mente que aquilo é uma história escrita por alguém. Construída como uma casa de espelhos, a narrativa ainda contém outros elementos que reafirmam a ficcionalidade e criam um jogo entre o real e o ilusório.

Um desses elementos é representado pelo “editor” do volume, que, em notas de pé de página, interfere no texto. Tecendo comentários diversos e supostamente procurando complementar as informações do personagem-narrador, esse editor fictício é um expediente para reforçar a idéia de uma história verídica, mas que acaba contribuindo para corroborar o fantástico. Vejamos dois exemplos em que os comentários do editor assumem forma de crítica ou contestação. Quando o personagem-narrador diz acreditar que está em uma das ilhas do arquipélago Ellice (hoje Tuvalu), o editor discorda: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice – o de *las lagunas* – son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral. (*N. del E.*)” (Casares, 1968, p. 22). Da mesma forma, quando o personagem-narrador comenta a dificuldade em conseguir vegetais comestíveis (p. 36), o editor expressa sua surpresa pelo fato de o personagem não comer os cocos que, assim afirma, cobrem a ilha. Ora, levando-se em consideração que as árvores da ilha foram captadas pela máquina filmadora de Morel e que todos os seres assim filmados morrem, à época do editor (que, podemos inferir, anos mais tarde encontrou o manuscrito deixado pelo narrador) já não havia mais árvores na ilha; por outro lado, os coqueiros podem ter começado a se espalhar pelo lugar posteriormente. Como se vê, os apontamentos do editor (com referências a ilhas verdadeiras e a uma vegetação típica nessas ilhas) utilizam-se de dados da realidade, mas que entram em choque com as circunstâncias narradas: ao desprezar o efeito mortal do maquinário (afirmado pelo personagem-narrador), o editor reforça a idéia de que tudo é uma ficção.

Outra forma de enfatizar a ficcionalidade é o plano do personagem-narrador de redigir, além de seu diário, mais outras duas obras não-ficcionais: *Defensa ante sobrevivientes* e *Elogio de Malthus*. A repetição desses títulos ao longo do texto mostra que eles não são mero detalhe, devendo ser considerados uma chave para a compreensão do texto. Os títulos, à primeira vista parecendo referir tratados científicos, revelam uma dimensão autobiográfica: o primeiro relaciona-se à condição de fugitivo e sobrevivente do personagem-narrador; o segundo está ligado ao crescimento da população humana e à escassez de alimentos. Conforme se vê até o final do diário, a máquina de Morel permite justamente a duplicação dos seres pela filmagem e a imortalidade das imagens registradas. Para essas imagens desaparecem os problemas levantados por Malthus: elas não se multiplicam, não necessitam de alimentação, e ainda possuem a vantagem de serem eternas. Em outras palavras, elas não consomem recursos naturais nem trazem inconvenientes ou gastos ao resto da população; elas são auto-suficientes e inconscientes de qualquer coisa que não tenha estado presente quando da gravação: “La conservación indefinida de las almas en funcionamiento está asegurada. O mejor dicho: estará completamente asegurada el día que los hombres entiendan que para defender su lugar en la tierra les conviene predicar y practicar el malthusianismo.” (Casares, 1968, p. 118)

O texto realiza uma espécie de jogo com a verossimilhança, em que realismo e fantástico se alternam: a forma do diário parece indicar um discurso mais espontâneo e autêntico, mas ele contrasta com os senões levantados pelo editor (supostamente verídicos); o diário, de cunho íntimo e confessional, opõe-se aos ensaios planejados (supostamente científicos).

Além disso, o próprio personagem-narrador fornece elementos que colocam em dúvida a exatidão e confiabilidade de sua narrativa: por diversas vezes menciona ter estado doente ou tido febre, e fala em sonhos, em loucura, em alucinações. Diante de algo muito assombroso (os habitantes do museu ouvindo discos e dançando ao ar livre em meio a uma pesada tempestade), afirma: “Esto es verídico, no es una invención de mi rencor...” (Casares, 1968, p. 39), demonstrando que tem perfeita noção de que tudo pode parecer inverossímil aos olhos do leitor. Entretanto, em outro momento (p. 79-83), seu bom senso dá lugar a uma série de cogitações aberrantes: como explicação para sua situação, levanta a hipótese de que a má alimentação e o ambiente do pântano o deixaram invisível; de que está com a peste e ela produz a visão daquelas pessoas; de que os habitantes do museu seriam seres de outro planeta; de que está num asilo de loucos; de que as pessoas são mortos no purgatório e que ele o está visitando tal como na *Divina comédia*; de que ele próprio está morto. Entre alternativas exorbitantes e outras razoáveis, a verossimilhança é,

assim, permanentemente construída e destruída. Dessa forma, o fantástico não está apenas materializado na máquina prodigiosa, mas também na própria forma de narrar.

Quanto à máquina, é ela que gera e reproduz aquele outro mundo em que vivem as imagens, o *sobrenatural*. Paradoxalmente, ela própria desfaz essa mesma impressão de sobrenatural, pois – enquanto fruto da ciência e do raciocínio humano – ela é algo *natural*. A existência da máquina explica (ao final do texto) os eventos antes considerados insólitos pelo leitor, atribuindo-lhes uma causa racional e, pelo menos em princípio, conforme às leis físicas. Com a máquina saímos do âmbito do gênero fantástico e penetramos no da ficção científica.

Mas será *A invenção de Morel* ficção científica? Aqui são necessárias algumas considerações. A ficção científica caracteriza-se pela ênfase na aventura e pelo uso de temas como a exploração de outros mundos (outros planetas e civilizações desconhecidas); viagens no tempo ou pelo nível microscópico; transformações físicas permitindo a invisibilidade, a mutação em outras formas de vida, etc.). Essas duas premissas não são satisfeitas pelo texto de Casares, que explora em primeira instância o estado psicológico e emocional do personagem (sendo o enredo pobre em elementos emocionantes), e em que se revela a existência da máquina apenas no final. Note-se que o título do livro aponta para essa criação científica, mas de modo indireto (uma sutileza desprezada pela tradução de Vera Neves Pedroso: *A máquina fantástica*).

Além disso, o termo “invenção” também recebe outros significados em português, podendo designar um produto da imaginação ou mesmo uma mentira. Essas conotações criam um efeito de dubiedade e incerteza que, combinado às características já mencionadas do texto de Casares, aponta para o fantástico e mina a possibilidade de *A invenção de Morel* ser considerada, pelo menos em primeira linha, como ficção científica. Seu parentesco com uma das mais renomadas histórias fantásticas – *O processo* – comprova isso.

## ***A invenção de Morel e O processo***

Tanto *A invenção de Morel* como *O processo* iniciam com uma “invasão de território” sofrida por seu protagonista: K. acorda e percebe a pensão onde mora tomada por guardas que o prendem; o personagem-narrador de Casares vê-se acossado pela presença inesperada de estranhos na ilha que julgava desabitada. Nos dois casos a intervenção traz consigo a mudança forçada de hábitos, a perda do sossego (emocional e físico), a sensação de perigo.

No caso do protagonista de Casares, porém, essa invasão não é seu principal problema: tendo sido julgado e condenado à prisão perpétua, ele refugiou-se na ilha para escapar da polícia, pois um mercador italiano em Calcutá lhe assegurara que nenhum navio jamais atracava ali (1968, p. 18-19). Da mesma forma como no texto de Kafka, o leitor não fica sabendo qual foi o delito cometido pelo personagem-narrador, embora possamos inferir tratar-se de um caso de perseguição política. Assim como Josef K. (Kafka, 1964, p. 10), ele se considera inocente e injustiçado (Casares, 1968, p. 18). Além disso, a prontidão com que o protagonista de *A invenção de Morel* vê em todos um perseguidor, a inabalável certeza de ter sido reconhecido, e a convicção de que sua prisão é iminente criam no texto um efeito já produzido em *O processo*: de que todos os demais são cúmplices da acusação, e de que o protagonista está imbuído de uma culpa que lhe é intrínseca, que independe de comprovação exterior e, como se fosse um sinal estampado na testa, é impossível de ser escondida ou negada.

Kafka e também Casares fazem seus protagonistas depararem-se com uma figura feminina que se torna importante para eles. Josef K. já conhecia a senhorita Bürstner, mas, depois de iniciado seu processo, passa a procurá-la para conversar. Gradativamente, K. encontra ainda outras moças (a lavadeira do tribunal, Leni, etc.), de quem tenta conquistar a confiança e o apoio. O personagem-narrador encontra apenas Faustine, que lhe inspira um sentimento de esperança. Nos dois livros, as figuras femininas são indivíduos singulares ou não-convencionais: a senhorita Bürstner sempre chega muito tarde em casa (o que parece indicar pouca respeitabilidade), Leni tem uma pele entre os dedos (como a das aves aquáticas); Faustine fica durante horas sentada sozinha, longe dos demais, contemplando o pôr-do-sol. Nos dois textos é introduzida uma nota de erotismo, cuja qualidade e intensidade, porém, divergem: em *O processo* há cenas de forte sensualidade, ao passo que em *A invenção de Morel* o tom é mais contido e plangente. Faustine torna-se para o personagem-narrador a única fonte de prazer, de beleza, de esperança (“Faustine me importa más que la vida.” – Casares, 1968, p. 128). Contudo, isso não impede que ele qualifique de ridículos os seus enormes e coloridos turbantes, tampouco impede que reconheça como antiquadas as suas roupas.

Ao final do texto, ambos os protagonistas morrem. A passividade de K. – que acompanha seus carrascos sem resistência – decerto não equivale ao gesto deliberado do personagem-narrador – que voluntariamente aciona a máquina para ser filmado. Ainda assim, há em comum o conhecimento prévio de que vão morrer, além de um sentimento de prostração e amargura diante da vida: depois de enfrentar o inquérito por um ano, K. está cansado e desiste de convencer o mundo de sua inocência; o personagem-narrador reconheceu que Faustine há muito não vive mais e, sem ela, não tem alento para continuar vivendo. Pouco

antes de consumir-se a execução, K. ainda vê (ou pensa ver) a senhorita Bürstner caminhando pelas ruas; o personagem-narrador espera contemplar para sempre a imagem de Faustine ao transformar-se, ele próprio, em uma imagem projetada pela máquina. Para os dois protagonistas, no entanto, a mulher que desejam continua inalcançável.

Essa solidão no final, esse abandono completo e irremediável, entretanto, não é algo que apareça somente no final dos textos. Ao contrário, a falta de comunicação entre as pessoas e o isolamento impenetrável de todo o ser humano são traços iminentes ao universo kafkiano e Casares retoma-os de forma tão ou mais intensa – excetuando alguns contatos recordados em retrospectiva, o personagem-narrador é o único ser humano da história, e mesmo entre as imagens projetadas reina o distanciamento e a desconfiança. Como consequência, *A invenção de Morel* quase não contém diálogos.

Embora Kafka utilize essa incomunicabilidade de um modo mais complexo (remetendo a questões existenciais, sociais, psicológicas, etc.), enquanto em Casares as pessoas não vêem o personagem-narrador por serem meras projeções de uma máquina, a solidão sofrida pelos protagonistas é semelhante. Incapaz de atravessar a ponte que o coloque em contato com os outros, o protagonista vê-se abandonado, desamparado, frágil, e acaba sucumbindo. Em *A invenção de Morel* a solidão está representada pelo espaço geográfico – a ilha. Segundo Coalla (1994, p. 144), em fase posterior de sua obra, por exemplo em *El sueño de los heroes* (1954), Casares descarta o recurso da imagem insular e passa a retratar a solidão de seus personagens em meio ao espaço urbano.

Esses tópicos – solidão e cidade grande – estão entre as marcas mais típicas da literatura do século XX e impregnam inclusive o gênero fantástico. Ao lado deles, também são relevantes a perda dos valores e a falta de parâmetros sólidos perante a vida e a realidade. Dentro da narrativa fantástica, isso revela-se na absoluta naturalidade com que os personagens aceitam eventos dos mais exorbitantes (como tudo é encarado como relativo, nada é “diferente” a ponto de chocar). Assim, um dos pontos em comum entre *A invenção de Morel* e *O processo* é precisamente a impassível tranquilidade dos protagonistas diante do que seria incompreensível: da mesma forma como Josef K. descobre (no capítulo 5), sem maiores sustos, que um recinto do banco em que trabalha está sendo utilizado para torturar os guardas que o prenderam, assim também o protagonista de Casares certa manhã constata, sem perturbar-se especialmente com isso, que no céu brilham dois sóis. Em *O processo*, a cena da tortura é uma das muitas situações em que o homem sofre por imposição do sistema social – um sistema que acusa e não oferece chance de defesa, que segue uma lei que não se conhece nem se entende, que domina a todos e escolhe suas vítimas de

modo imprevisível. Em *A invenção de Morel*, além da agonia psicológica vivida pelo perso-nagem-narrador, há o sofrimento infligido pela Natureza, que representa a ameaça de afogamento (a elevação inesperada das águas na região pantanosa pode cobri-lo enquanto ele dorme), de intoxicação (a fome obriga-o a experimentar plantas desconhecidas), de doenças, de inanição, calor exorbitante, insetos e outras pragas.

Em Kafka a destruição final do homem vem do próprio homem, camuflada pela instituição do tribunal e organizada segundo um colosso burocrático. Em Casares, a burocracia é substituída por uma máquina que também destrói o homem: sugando-lhe a alma e roubando sua vida, a invenção de Morel é um outro meio de anulação da vontade e da liberdade humanas. A máquina (artifício humano) acompanha o ciclo das marés (Natureza): em ambos, o eterno retorno forma um círculo fechado e interminável. Em Kafka, ao contrário, os diversos processos movidos pelo tribunal correm em paralelo, independentemente uns dos outros. O que aqui retorna infinitamente é a máquina penal, insaciável, pronta a levar mais uma vítima ao altar de sacrifício.

Em Kafka, o homem morre “como um cão” (1997, p. 278), pois perdeu a dignidade e a qualidade de humano. Em Casares, o homem perde a alma para que figuras produzidas por uma máquina vivam para sempre. Essa alma projetada pelo aparelho representa metaforicamente a vida nos grandes centros de hoje: tal como as imagens na ilha, o homem moderno repete incansavelmente a mesma rotina, inconsciente de um horizonte mais amplo, ciente apenas do momento presente, sem liberdade para alterar o gesto ou o pensamento.

Kafka pintou os horrores da sociedade totalitária; Casares previu os reflexos produzidos pela sociedade de massa.

## RESUMO

O propósito do artigo é realizar uma análise da narrativa *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Em primeiro lugar, mostra-se que o texto apresenta diversos traços característicos do gênero fantástico no século XX. Em segundo lugar, são indicados vários elementos que Casares aproveitou do romance *O processo* (1925), de Franz Kafka.

*Palavras-chave: Adolfo Bioy Casares, Franz Kafka, fantástico.*

## ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Essay wird die Erzählung *La invención de Morel* (1940) von Adolfo Bioy Casares analysiert. Erstens wird gezeigt, dass der Text viele Hauptmerkmale der Gattung des Phantastischen im 20. Jahrhundert aufweist. Zweitens wird darauf hingewiesen, dass Casares mehrere Elemente von Franz Kafkas *Prozess* (1925) aufgenommen hat.

*Schlüsselwörter: Adolfo Bioy Casares, Franz Kafka, phantastisch.*

## REFERÊNCIAS

Uma vez que se optou por não usar no texto citações em alemão, utilizou-se a tradução brasileira de Kafka para esse fim – motivo pelo qual a sua obra aparece listada aqui duas vezes.

BEICKEN, Peter. *Franz Kafka: Der Prozeß*. München: Oldenbourg, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1968. p. 11-15.

BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure, specially of the fantastic*. Cambridge/London: Cambridge University Press, 1981.

CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1968.

COALLA, Francisca Suárez. *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994. (Colección Lecturas Críticas, 18).

JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986. (Fundamentos, 14).

KAFKA, Franz. *Der Prozeß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1964.

\_\_\_\_\_. *O processo*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14).

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 98).