

A CENA DA ESCRITURA EM *LA INVENCION DE MOREL*

Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Unesp Araraquara

Em *La Invención de Morel*, escrita em 1940 pelo romancista argentino Adolfo Bioy Casares, o personagem-narrador conta a história de sua estada numa ilha fantástica, onde grassa uma enfermidade misteriosa, que mata de fora para dentro e provoca a queda das unhas e do cabelo e a morte do corpo. Nessa ilha, o verão adianta-se de forma abrasadora e as estações alteram-se num piscar de olhos. Doente e com alucinações, o personagem desperta, certo dia, ao som de um gramofone. O local, até então deserto, está, inexplicavelmente, repleto de veranistas instalados no museu, um prédio com uma biblioteca que contém apenas livros de ficção. Fugitivo, condenado à morte, crê que vieram procurá-lo. Em meio às incertezas quanto à existência e intenção dos novos habitantes, vestidos à maneira antiga e proferindo as mesmas frases, o personagem-narrador acaba apaixonado por um deles: a “imprescindível” Faustine, a mulher que todas as tardes assiste ao pôr-do-sol e o levará a cometer desatinos e até a preferir a morte. Esta é desafiada pelo personagem Morel que, para imortalizar-se e aos veranistas, convida-os a passar uma semana na ilha e inventa uma máquina para gravar e projetar a imagem de todos. Tudo o que a máquina copia, sob o fluxo de energia oriundo das marés, fenece. Morel deixa seus feitos descritos em papel datilografado, já amarelecido, encontrado pelo personagem-narrador e inserido em seu diário. Este é mais tarde publicado com a adição de notas do “editor”.

No cruzamento de destinos e narrativas, despontam indagações metafísicas sobre imortalidade e representação, contrapondo vida e morte, “realidade” e imaginação. Essas indagações também se aproximam das deduções de Freud sobre a máquina que buscava para representar o sistema do aparelho de percepção e psíquico e da trajetória descritiva dessa busca,

destacada por Derrida (1995), em **Freud e a cena da escritura**, interessado pelo jogo metafórico do texto freudiano, assinalando e problematizando as modificações ocorridas nessas ordenações. Derrida (1995) inclui desde as primeiras elaborações do psicanalista sobre a memória, permeadas pela noção de traço, até a configuração da memória como escritura.

Para Derrida (1995), Freud trabalha apenas com o espaço não com o tempo da escritura, o qual aparece na cadeia dos signos e na escritura como interrupção e restabelecimento do contato entre as camadas psíquicas. O traço, segundo Derrida (1995), necessita do período de sua desapareição para produzir o espaço da inscrição. Ele já surge marcado, desde sua primeira impressão, pela repetição e desapareição, legibilidade e ilegibilidade, conforme demonstra o manuseio do bloco mágico freudiano.

Tal complexidade, aliada à exigência de “pelo menos duas mãos para fazer funcionar o aparelho e um sistema de gestos, uma coordenação de iniciativas independentes, uma multiplicidade organizada de origens”, revela-se como uma “cena de escritura”, embutida na mesma cena em que Freud trata da representação do sistema do aparelho de percepção e psíquico. Na encenação, o recalque tem grande importância, pois a escritura não existe sem ele. “A sua condição é que não haja nem um contato permanente nem uma ruptura absoluta entre as camadas” (1995:221). A partir dessa analogia, Derrida (1995) define o sujeito da escritura: “um sistema de relações entre as camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo” (p.222), responsável pela contínua atividade de representação.

Para Derrida (1995), a **escritura** é a inscrição do traço no psíquico como técnica mnemônica “como relação entre a vida e a morte, entre o presente e a representação, entre os dois aparelhos” (p224). Esse processo complexo manifesta-se também na escrita (papel, caneta, código) opondo-se à tradicional subordinação da escrita à fala e corrobora que ambas surgem das mesmas relações e provem das mesmas necessidades.

Neste estudo sobre *La invención de Morel*, os questionamentos de Derrida se aplicam à representação efetuada por Morel que tenta imortalizar-se na máquina de reconstituição da imagem e da percepção sensorial. Esses questionamentos auxiliam na apresentação da leitura e da narrativa feita pelo personagem-narrador exposto aos efeitos provocados pela máquina de projeção.

Na narrativa, a re-encenação da escritura destaca-se pelas relações que o texto literário propicia, mobilizando os princípios norteadores da trama por deslocamentos de tempo e espaço, obliterando a fronteira entre presente e passado. Tal ofuscamento instaura ambigüidades que tornam complexa a vinculação entre o “real” e o imaginário, realçando o papel da representação e o trabalho da escritura. Esses efeitos atestam a presença da cultura e da sociedade, movendo-se entre as camadas narrativas sob o domínio da memória.

Embora Morel afirme que seu invento é superior às máquinas, os seres vivos, quando copiados, morrem. A máquina fantástica constitui-se de três partes: a primeira sincroniza perfeitamente todos os órgãos da percepção e possibilita que a imagem de uma pessoa, animal ou coisa se revele com veracidade, exalando odores, com sensações táteis e vibrações em todos os sentidos; a segunda grava tudo o que ocorre e a terceira projeta as imagens sem auxílio de telas e papéis. O criador não confere consciência às suas criaturas, porém, crê que *congregados los sentidos, surge el alma* (p.107) e, portanto, é preciso esperá-la.

Dois contrastes aí sobressaem: o “real” e a representação, amálgamas na cena constitutiva da narrativa, impressa no diário do personagem-narrador e no texto de Morel. Eles instauram o apagamento da distinção entre a “realidade” e a representação, entre a presença simples e a repetição, constituindo-se em cena definidora da “máquina” ficcional de Bioy Casares.

A Máquina Fantástica em Movimento

Na narrativa, morte e imortalidade estão no interstício da “realidade” e do sonho, alimentadas pelo desejo de perpetuação e eterno retorno. Surge como necessidade de inscrição do passado, não só para registrar o retrato das personagens intrusas, mas também para o personagem-narrador interferir e alterar a história das imagens gravadas por Morel, embaladas pelo som de *Tea for two* e *Valência*.

Faustine, objeto de desejo do narrador e de Morel, é a mulher dos lenços, da sacola, leitora e observadora do pôr-do-sol – espelho da vida e da morte no final da tarde. Tal espetáculo perpetua essa imagem da mulher, de passado enigmático. O cenário revivido, ata-se à máquina de Morel. Provoca ilusões, à semelhança de uma caixinha de música em que a bailarina, repetindo sempre os mesmos gestos, parece dominada pelo som que finge reger sua arte. Seu movimento oculta relações com a vida, morte e arte, desemperrando o mecanismo repetitivo dos gestos.

Faustine, é uma metáfora poderosa, incorporadora de desejos, responsável pela constante oscilação da narrativa. Sua representação traz o “engano” para o “real”, desestabilizando a crença no que é “visível”. Desencadeia a história de um amor impossível que impede o personagem-narrador de perceber a representação repetitiva, à semelhança do encantamento provocado pela boneca Olímpia no conto *O homem de areia* (1987), de Hoffmann.

A história, recoberta pela instabilidade, pontilhada de reticências, soa ambígua, cronologicamente fragmentada. Algumas frases ecoam algo ouvido anteriormente em outro e mesmo contexto, deixando o leitor desorientado quanto à temporalidade dos fatos. O jogo temporal estabelecido entre o ontem e hoje é, às vezes, entrelaçado a *outra vez, há oito dias, há três anos*, sem indicação do início.

É um tempo sem origem, gasto em um espaço duplicado que inclui, além do passado e do presente, a posteridade, visto que o relato, tornado testamento, passa como herança ao leitor.

Neste sentido, o nome do autor enlaça-se também à morte pela iterabilidade atribuída ao texto que pode ser lido após a morte de seu criador, e o leitor, que estava no horizonte do escritor na criação da obra, acaba preso a esse mesmo destino mortal. Entretanto, o texto, conforme Derrida (1991), cumpre seu papel de signo e, repetindo-se, pode ser lido ao longo dos tempos.

A história criada para Faustine, como o texto freudiano presente em lugar algum, desponta como reprodução de um sonho, apanhado em um jogo de reiteração e diferenciação:

Con lentitud en mi conciencia, puntuales en la realidad, las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno. [...] Como en el teatro, las escenas se repiten. Al oír a Faustine y al barbudo yo corregía mi recuerdo de la conversación anterior (transcripta de memoria unas páginas más atrás) (pp.62-63).

Nasce a história de amor, a despeito da presença do barbudo Morel e dos movimentos mecânicos de Faustine. Inserida no espaço vida-morte, impõe-se, enquanto o sentido e o valor da experiência são adiados pelo narrador pela incerteza sobre a existência dessa mulher-enigma. Figura intocável, ela tem seu nome revelado, por acaso, nos trechos de frases trocadas com Morel, em língua estrangeira. Os fragmentos, montados, como em um sonho, apesar de incompreensíveis para o narrador, vão contribuindo para a criação do relato - quebra-cabeça, em que Faustine surge como reprodução. Colocada no tempo e espaço do narrador, a fronteira entre o “real” e o imaginário fica exposta à simultaneidade.

A sobreposição dos eventos, a relação sintática das frases, estendendo-se até a última página, e as notas de rodapé estabelecem o jogo de significação. Apresentadas ora como de Morel, ora como do “editor”, as notas forçam o leitor a decidir-se pelo significado e a ocupar o papel de co-criador. Revelam os desdobramentos dos processos de escrita, atuando como suplemento, texto que se lê *a posteriori*. As notas, sobretudo, clamam por clareza e fidelidade ao original, mas acabam provocando instabilidade e imprecisões. As aspas, empregadas pelo

“editor” para distinguir as instâncias da enunciação, não asseguram a responsabilidade da autoria nem a preservação do contexto.

A justaposição dos discursos desafia convenções, desestabiliza a unidade narrativa, a confiança no ponto de vista e a coerência relacionada ao conceito de autor, narrador e leitor, tornando seus limites opacos. Tais superposições demonstram a existência de várias conexões e de instâncias envolvidas, atuando como um sistema de relações. Essa técnica, em que várias mãos parecem dirigir a narrativa, é reforçada pelas intertextualidades (Leonardo Da Vinci, Jun Fujita, Thomas Malthus, *Tea for Two* e *Valência*) e levanta a questão da relação da arte com o mundo externo, ou seja, social e cultural, formador do sistema ideológico.

As interferências geram tensão discursiva e resultados variáveis. Movimentam tal número de relações e de decodificações que colocam em proeminência efeitos que tornam *La invención de Morel* uma máquina de significados, movida pelo jogo da representação, da “realidade”, da sociedade e do mundo. O texto não constrói a representação como simulacro do real, demonstra o trabalho da própria escritura.

Essa organização favorece a condensação e o deslocamento das relações sugeridas. As tramas possíveis (um fugitivo condenado à morte, procurado pela polícia, a história de Morel e sua máquina de imagens, os sóis e luas duplos, a existência de Faustine, a semana agradável, revelada mais tarde como pura projeção, alterando o relato anterior e rompendo com a noção do tempo-espço, as cenas amorosas de Morel, espelhando as mesmas cenas do narrador com Faustine), mantêm relação interna e são sustentadas por cadeias associativas que lançam para diante o significado e afetam o personagem-narrador.

Enquanto ele opera com um “mundo” de suposições, o jogo entre o “real” e o imaginário complica-se: Faustine e seus companheiros não passam de simples projeção:

(...) *Las imágenes no viven. [...] Y algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado y lo sentido en la vida – o en los ratos de exposición – será como un alfabeto, con el cual la imagen seguirá comprendiendo todos (como nosotros, con las letras de un alfabeto podemos entender y componer todas las palabras). La vida será, pues, un depósito de la muerte. Pero aún entonces la imagen no estará viva; objetos esencialmente nuevos no existirán para ella. Conocerá todo lo que ha sentido o pensado, o las combinaciones ulteriores de lo que ha sentido o pensado* (pp.122-23).

O desejo de que as imagens compreendam aproxima-se da aspiração freudiana pela movimentação voluntária do bloco mágico. Mas elas não vivem, são representações mecânicas. Mesmo que o aparelho de projeção provoque sensações perceptivas, o sistema de relações não é capaz de mobilizar o psíquico e a morte se mantém. É preciso que vida e morte se entrempliquem para que a vida não seja mero depósito da morte.

O diário-testamento, deixado pelo narrador, revela o desejo de reativação da energia propulsora do jogo pulsional entre-implicador de vida e morte. O presente-passado, formador do relato, espécie de registro a *posteriori*, acaba atuando como elo entre a estrutura imposta à imagem de Faustine (morte) e o mundo do psíquico - o mundo da palavra - em que se move o personagem-narrador, levado pela instância que o induz a escrever. Cabe ao leitor religar por meio desse memorial o destino das personagens. Ao fazê-lo, a vida do narrador, em parte, se perpetua e ganha sentido. Sem o trabalho dessas máquinas nada se move. Neste sentido, o trabalho do personagem-narrador parece revelar a escritura como “a cena da história e o jogo do mundo” (Derrida, 1995:224).

É preciso dar sentido ao “sonho”. O narrador capta a imagem de Faustine, cria suposições, tece a trama. Lê o que sente e reconhece como familiar, antecipa deduções, expõe temores, ciúmes, desejos conscientes e inconscientes, na fronteira diáfana entre o “real” e a representação, sob o título sugestivo e ambíguo de *la invención de Morel*. Invenção como ato e efeito de inventar, poder inventivo, criatividade e, também fábula, ficção, engano, provocada pelo diário

do personagem-narrador e pela *máquina fantástica* de Morel, título dado à tradução da narrativa para o português, *suplemento* eficiente, que mostra Faustine como um sonho com contornos diferenciados.

Sua imagem não se perpetua apenas na figura projetada, cria vida, ressurge da morte. Ela e seus companheiros passam a existir mediante a leitura-escritura, deixando de ser sombras para ganhar energia da ficção, criadora de mundos simultâneos, esgotando a noção de presença, de tempo e espaço. Sua presença, continuamente retomada, compõe o sistema de reiteração marcada pela *différance*:

La mujer llegó más temprano que de costumbre. Dejó el bolso (con un libro medio salido) en una roca, y en otra, más playa, extendió la manta. Tenía un traje de tenis; un pañuelo, casi violeta, en la cabeza. Estuvo un rato mirando el mar, como adormecida; después se levantó y fue a buscar el libro. [...] Fui tranquilizándome, tal vez perdiendo la conciencia. La mujer abrió el libro, posó una mano entre las hojas, siguió mirando la tarde (pp.52-53). [...]
Faustine cruzó hacia las rocas. Es ya molesto cómo quiero a esta mujer (y ridículo: no hemos hablado ni una vez). Estaba con un traje de tenis y un pañuelo, casi violeta, en la cabeza. Lo que será recordar esos pañuelos cuando Faustine se haya ido. Tenía ganas de ofrecerme para llevarle el bolso o la manta. La seguía de lejos; la vi dejar el bolso en una roca, estirar la manta; quedarse inmóvil contemplando el mar o la tarde, imponiéndoles su calma (p.90).

As cenas repetidas e modificadas, os diálogos retomados, sempre com acréscimos, compõem o presente cíclico, anunciado pelo personagem-narrador. Como energia, o presente dá fundamento e vida às imagens. A recorrente imagem da leitora Faustine, contemplando sucessivamente um novo e mesmo pôr-do-sol, é a forma mais representativa desse presente-passado reiterado. A narrativa, construída pela memória e por múltiplos estímulos, mostra o trabalho desse “estar-no-mundo do psíquico”, espaço indefinível de atuação do sistema de relações constituintes do sujeito da escritura.

O tema do eterno retorno envolve a máquina de Morel. Seu funcionamento depende da força das marés, vaivém contido no relato do diário. Trama dentro das tramas, entre a máquina e

o diário, as imagens, no vaivém da legibilidade, ilegibilidade, aparição e desapareção, compõem um jogo de percepção, que acaba se configurando como “**cena da escritura**”.

Ao tornar-se personagem na máquina de Morel, o narrador liga-se ao mundo das imagens, mostrando a impossibilidade de uma prescindir da outra. Repete o que ocorre na vida terrena, em que um indivíduo necessita do outro para ter existência, acabando preso em seu tempo e espaço. Sugestivamente, funde os papéis de autor, narrador e personagem, a partir da mão que deixa ser mortalmente copiada, incitando à transformação. A morte ronda a história em todas as direções, condição que parece essencial à ocorrência de outras “conexões”, como “estrutura testamentária”, mediando a narrativa.

Entregue ao processo da morte, o personagem-narrador vê-se calvo no espelho, sem unhas e enfraquecido. Rende-se ao delírio final, trazendo cenas do passado, intercaladas como outro espaço e tempo de uma outra e mesma história, fragmento textual posto ao serviço da rede de associações.

Como Morel, que tomou todos os cuidados para proteger sua máquina fantástica, confinando as imagens na ilha, o narrador, percebendo que seu relato toma a forma de testamento, passa a tarefa a outro: *Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenlos a Faustine y a mi, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso* (p.155). Deixa a máquina imóvel à espera de um novo impulso que a coloque em movimento. *La invención de Morel* confirma e revela a cena da escritura com as relações aí envolvidas, deixando implícito que a máquina fantástica é o próprio homem.

Bioy Casares parece evidenciar que os sistemas de compreensão, deliberada e historicamente, são construtos especificamente humanos. Não dons naturais e eternos, pois a “verdade” é construída e, por isso mesmo, não é eterna nem universal. A escritura, entregue à

repetição, reproduz ecos, contrastando o passado com o presente já impresso. A invenção, portanto, é de Morel e de todo aquele que se aventura pela estrada da representação, caminho privilegiado pela arte e literatura.

Referências bibliográficas

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

_____. *A Máquina Fantástica*. Tradução Vera Neves Pedrosa. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Margens da Filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papirus, 1991.

HOFFMANN, E.T.A. **O homem de areia**. In *Contos Sinistros*. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.