UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

PATRÍCIA DE OLIVEIRA LEME

A herança da escrita:
elaborações da *perda* em Jorge Luis Borges
(Versão Corrigida)

São Paulo,
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

A herança da escrita:
elaborações da *perda* em Jorge Luis Borges

(Versão Corrigida)

Patrícia de Oliveira Leme

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa Dra Cleusa Rios Pinheiro Passos

São Paulo,
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L551h Leme, Patrícia de Oliveira
A herança da escrita: elaborações da perda em Jorge Luis Borges / Patrícia de Oliveira Leme ; orientador Cleusa Rios Pinheiro Passos. - São Paulo, 2019.
235 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Teoria Literária. 2. Jorge Luis Borges. 3. Literatura e Psicanálise. I. Passos, Cleusa Rios Pinheiro, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Patrícia de Oliveira LemeData da defesa: 26 / 07 / 2019Nome do Prof. (a) orientador (a): Clara Ros Pinheiro Barros

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20 / 04 / 2020Clara Ros Pinheiro Barros
(Assinatura do (a) orientador (a))

Folha de Aprovação

LEME, Patrícia de Oliveira. *A herança da escrita: elaborações da perda em Jorge Luis Borges*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof(a) Dr(a) _____. Instituição: _____

Julgamento: _____. Assinatura: _____

Prof(a) Dr(a) _____. Instituição: _____

Julgamento: _____. Assinatura: _____

Prof(a) Dr(a) _____. Instituição: _____

Julgamento: _____. Assinatura: _____

*À vó Teresa, por sua voz de rosário; à vó Maria que,
desde menina, vê o mundo anuviado de cerração...*

Agradecimentos

À minha família, pelo acolhimento mesmo à distância, pelo amor, pela força, pelo apoio, pela compreensão, por tudo o que até hoje pude realizar: lar para onde o retorno é possível e de onde (re)partir também é.

À professora Cleusa Rios P. Passos, orientadora desta pesquisa e, em tantos aspectos, essencial ao seu curso: pelo acolhimento, pelos interesses partilhados, pelas leituras rigorosas, pelo respeito pela coisa escrita (por Borges ou por mim), por muitas vezes ouvir antes de mim o meu desejo; sobretudo, pela *garra de un pájaro*.

À professora Ana Vicentini, pelo trágico que aflora e por anos de travessia; à professora Nina Leite, pelo ponto cego e pelo estranho objeto que insiste; à professora Flavia Trocoli, antes pela voz de Proust, agora pelo véu. Ao professor Wilson Alves-Bezerra, pelo objeto-livro; ao professor Roberto Zular, pela máquina do mundo e *su atareado rumor*; à professora Ana C. Olmos, pelo ensaio no ensaio. À professora Elizabeth Cancelli, pelos questionamentos, chistes e conselhos. À professora Yudith Rosenbaum e aos colegas do Grupo Crítica Literária e Psicanálise, pelos encontros e partilhas. Ao Centro Outrarte, pela trilha moebiana.

A Amanda Luzia da Silva, pela Chacarita de bicicleta, pelo *gran cronopio* e por Tamara Kamenszain; a Laura Chagas, pela poesia e pela imagem; a Paula Carvalho, por mil e um(a) viajantes; a Daniel “Nerso” Ayub, pelas leituras de tarô que quase derrubaram um apartamento; a Carol Zuppo, pelas conversas, pela presença e pela(s) mudança(s); a Marina Sestito, pela vizinhança imediata, literal e figurada; a Lucas Caldeira, por uma São Paulo de “bice”, pelo elefante de Drummond e pela Mayara Vincenzi; a Tomaz Amorim, pela presença constante e querida, pelo Odradek e pela cabaninha no fim do mundo.

Ao Grupo Tai Chi Chuan na USP, por um novo eixo; ao Grupo Nzinga de Capoeira Angola, pelo corpo em jogo, pela tradição e pela resistência, por um novo ponto de vista na pequena e na grande roda; às crianças da Ocupação Esperança, pela brincadeira e pela luta, pela energia moleca, pela alegria subversiva.

A Sara Hassam, pela escuta.

Ao CNPq, pela concessão de bolsa ao projeto nº167536/2014-1, que resultou nesta tese.

– *Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve
poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a
viagem também. Um dia todos se encontram...*
(João Guimarães Rosa)

Resumo

LEME, Patrícia de Oliveira. **A herança da escrita: elaborações da *perda* em Jorge Luis Borges**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

O presente trabalho investiga a noção de *perda* a partir das tensões constitutivas da escrita de Jorge Luis Borges. Para tal, seu foco recai sobre uma posição enunciativa constante na obra borgeana: em muitas de suas narrativas, por exemplo, a experiência-limite vivenciada em um tempo passado é trazida ao tempo da enunciação, mas, paradoxalmente, tal gesto só virá a reafirmar a inacessibilidade do fato narrado àquele que enuncia. Esse circuito entre *perda* e *escrita*, constitutivo dos contos e das demais formas literárias eleitas por Borges, é desdobrado ao longo desta leitura por meio de dois segmentos: o primeiro se dá no espaço literário aberto por “El aleph”, no qual o narrador revela ser o *escritor* da narrativa em processo; o segundo emerge quando se postula a *cegueira borgeana* como uma metáfora da perda em sua obra, elemento que produz importantes efeitos de leitura. Nessa perspectiva, *Édipo em Colono*, última tragédia de Sófocles, é tomada como referência a esta investigação: tal como Édipo, Borges está também inscrito em um destino inelutável, relação que, já traçada textualmente pelo próprio autor, aprofunda esta leitura. De forma analógica, esse percurso encontra um lugar teórico relevante para a sua investigação no campo psicanalítico, área do saber que, ao iluminar a posição final do herói trágico, permite uma elaboração consistente quanto ao estatuto da perda na escrita borgeana.

Palavras-chave:

Jorge Luis Borges; Literatura e Psicanálise; Cegueira; Representação Literária; Perda.

Abstract

LEME, Patrícia de Oliveira. **The heritage of writing: elaborations of *loss* in Jorge Luis Borges**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

This work investigates the notion of *loss* as it appears in the constitutive tensions of Jorge Luis Borges' writing. To that end, it focuses on a recurring enunciative position in borgesian oeuvre: in many of his narratives, for example, the past limit-experience is brought to the present time of the enunciation, but paradoxally enough, such a gesture tends only to reassure the inaccessibility of the narrated fact in relation to who enunciates it. This circuit between *loss* and *writing*, as it is constitutive of short stories and other literary genres chosen by Borges, is unfolded in this reading through two guiding threads: the first one takes place in the literary space opened with "El aleph", in which the narrator reveals himself as the *writer* of the narrative in progress; the second emerges when the author's *blindness* is proposed as a metaphor of loss in his oeuvre, producing reading effects to be taken into account. In this perspective, *Oedipus at Colonus*, Sophocles' last tragedy, was made a paradigm in this investigation: as Oedipus, Borges also faces an inescapable fate, and once textually established by the author himself, the relation deepens the following reading. In an analogical way, this interpretation path finds in psychoanalytic theory a relevant place for its development, field of knowledge that, by illuminating the tragic hero's final position, enables a consistent elaboration about the loss in borgesian writing.

Keywords:

Jorge Luis Borges; Literature and Psychoanalysis; Blindness; Literary Representation; Loss.

Sumário

Introdução § p.12

1. Inflexões da perda § p.15

- 1.1. Formas da perda em Jorge Luis Borges § p.16
 - 1.1.1. Em torno de um objeto, ou de um nome. § p.18
 - 1.1.2. Um inominável: é impossível narrar. § p.29
 - 1.1.3. Um retorno: o que se produz pela escrita? § p.45
- 1.2. Uma imensa ficção de si § p.52
 - 1.2.1. Demasiadamente lúcido para sonhar § p.53
 - 1.2.2. A modesta cegueira pessoal § p.62
 - 1.2.3. O destino literário, no fio da escrita § p.69
- 1.3. “O enigma puro, que a razão não capta” § p.79

2. Narrar para ver. E depois: a cegueira como um ponto de vista § p.82

- 2.1. Errar por Édipo, sem ver § p.84
 - 2.1.2 “Um horror não audível, não visível” § p.87
 - 2.1.3. “O inefável centro de meu relato” § p.96
 - 2.1.3. “Ele vê seus olhos no chão” § p.111
- 2.2. Depois de Édipo: a cegueira § p.121
 - 2.2.1. “O que eu disser se tornará visível” § p.124
 - 2.2.2. “O raconto que nunca se calou” § p.132
 - 2.2.3. Viver, narrar, escrever: triplo equívoco § p.139
- 2.3. Com Borges: o destino ao pé da letra § p.145

3. Desejo, deserto: formas da passagem e da escrita § p.148

- 3.1. Miopia § p.150
 - 3.1.1. O luto do olho § p.152
 - 3.1.2. Diminuir § p.161
 - 3.1.3. Fazedor de leveza § p.168

3.2. Cegueira **Σ** p.176

3.2.1. Formas de narrar: do significante à letra **Σ** p.179

3.2.2. Formas de escrever: da letra ao significante **Σ** p.186

3.2.3. Formas de ler: o passadouro **Σ** p.192

3.3. Milagre **Σ** p.198

4. Das perdas... Σ p.202

4.1. A candente manhã **Σ** p.203

4.2. O pássaro e a ruína **Σ** p.210

4.3. O desvio eterno do rosto **Σ** p.219

Para efeito de conclusão, ou o que resta desta leitura... Σ p.226

Referências bibliográficas Σ p.228

Introdução – 8

“El aleph” não é um conto ordinário. Sob seu efeito, arrisco dizer: trata-se de uma coisa mágica ou de seu espectro na linguagem, forjados – qual seja o caso – no contato da palavra com aquilo que dela logra escapar; e, nisso, sua mira se inverte, expandindo seu domínio, bem como os modos de percorrê-lo. E tal como um espelho, esse fiel fazedor de imagens, defronte do prenúncio de uma cegueira em curso, sua figura pode ser suposta, mas logo se nubla, se confunde e se conturba até não se permitir captar, prestando-se exclusivamente ao mistério e às mais errantes leituras – pois o que ali se reflete, em dado momento, não mais se satisfaz com hipóteses ou interpretações, mas nos leva reconhecer, ainda que tardiamente, nosso inseguro (e também em curso) ingresso em sua oblíqua arquitetura. Já sem olhos para ver, tão vasto será seu *vago confim imaginário*, sempre prestes a mostrar *seres, formas, novas cores* (cf. BORGES, 1994c, p.193); a imagem esperada falta – como certas cores e o justo termo para nomear o impossível – e, em uma cena de morte ou de entropia, recobre-a a ficção, até onde venha a ter forças. O fracasso, porém, queda anunciado; o que quer que ali se projete nos reencaminha à iminência de algo que *não mais existe*, mas, por um efeito de escrita, é conjurado, levando-nos a errar em seu percalço: o conto, tal qual um espelho voltado a si mesmo, será antes a figuração de um mundo profundo e oco, ao qual se explora pela sombra e no fiar das mãos. O enigma é sua *forma*: diante dele está o *invisível, indizível* que o engenho de Jorge Luis Borges, operando com vultos e vazios, (re)trata – palavra que, desdobrada, se redobra para dizer da operação pela qual o conto se produz, dando corpo (essa silhueta ambígua e não linear) à dupla operação da escrita borgeana. Pois ele trata a palavra *com* a palavra, articulando ausências e, assim fazendo, segue *fazedor*, preenchendo seu mundo de ficções.

Feito imagem que não se revela, mas, secreta, se esboça em negativo, o *(re)trato*, aqui, também diz do elemento que dispara a vigorosa irradiação textual de “El aleph” – duas vezes venerado imediatamente antes da experiência-limite em torno da qual a escrita soçobra, o grande retrato de uma mulher (e Beatriz seria seu nome) com a literatura atravessa a eternidade e continua a sorrir, “*más intemporal que anacrônico*” (BORGES, 1994a, p.623);¹ e, orientado por essa imagem imensa, o evento sobre o qual o relato se detém, duas vezes visitado, esgota a progressão de sua meticulosa cronologia na sucessão

¹ “mais intemporal que anacrônico” (BORGES, 1999a, p.692)

das ações que culminarão, quantas leituras se derem, em um presente intransponível, ao qual, nos parece, cabe-nos apenas, em dado momento, abandonar: o tempo urge em seu passo constante rumo ao fim, e a vertigem, por sua vez, sob o preço de arrefecer, não deverá ser sustentada *ad infinitum*, embora a ele nos lance por um instante estarrecedor; pois, se há um espaço infinitesimal entre os pontos de uma reta, o quanto não duraria a passagem de um segundo a outro se medido com o compasso da literatura borgeana... Nesse sentido, dessa imagem infinitamente espelhada – de Beatriz ao Aleph e do Aleph a Beatriz –, retorna apenas o eco de uma ausência, perambulando um espaço já em ruínas: algo, nesse processo, não apenas *se perde*, mas é invocado pela *perda* e, enveredando-se por seus confins, nela consegue sua *forma*. Compondo-se, assim, nessa lógica de reenvios, “El aleph” repete o único gesto que conhece, enviando, tal qual o rosto cego na continuidade de um espelho, a verdade, o sentido sempre “(...) *a otro / y luego a otro, a otro, a otro, a otro...*” (cf. BORGES, 1994c, p.109) – conjugado na sombra, escandindo em cada passo do narrar um apelo à memória imperfeita e ao desejo de prolongar sua vida, o conto seguirá, aqui, de alguma forma, *intratável*; pois como dar forma a isso que se vê nesse *ponto* essencialmente *cego*? Aqui começaria meu desespero de escritora.

Terá sido, então, adentrando o objeto por ele destacado – e, portanto, submetendo-se a seus efeitos paradoxais de luz e de opacidade, descaminhos e destinos irrevogáveis, incertezas e aterroradoras verdades – que o presente trabalho estabeleceria seu percurso: dessa injunção ao *tudo ver* que “El aleph” deflagra, só poderia restar o inevitável apagamento da esfera da visibilidade, quando as representações uma a uma cedem, quando *todas as imagens* são levadas a ingressar em um universo de neblina verde azulada (cf. BORGES, 1994c, p.276) e a linguagem passa a funcionar quase às cegas, rumo à escuridão total ou, quiçá, continua se apagando nas palavras então grafadas, na esperança de um esquecimento que custa o tempo de um conto para começar a se desenhar. Tal foi o trajeto que a investigação da *perda* na obra de Borges definira – pela via da *cegueira*, também uma *herança*, acolhida precocemente junto aos dons da linhagem paterna, também a inauguração de um *registro de sua escrita*, no que se manifesta na relação singular do autor com o fazer literário, e cujo impacto em sua experiência no mundo, esse que, com Borges, não mais se distingue das letras, não se poderia ignorar. No gesto de retorno ao imperscrutável ponto de origem – de Beatriz a Beatriz, início e fim da leitura que segue –, percorreremos todo um campo delimitado por outros momentos de sua obra para,

posteriormente, deixar escapar suas questões a um território mais amplo e, como os recônditos de sua escrita, não todo mapeado.

O guia de tal empreitada será uma voz singular, ou aquilo que ousa se instituir no âmbito esquivo da linguagem para, tendo nela nascido e uma vez nela habitando, se pôr a falar: o *narrador*, instância textual sempre apensa, nos casos aqui destacados, a uma clivagem, seja *temporal*, seja ela caracterizada por operadores específicos, de modo a deslindar, no labirinto de presenças indistintas e oscilantes, o estabelecimento da *perda como a origem da ficção* – em hipótese aqui defendida, um traço constitutivo da escrita de Borges. Acompanhados por esse que nos fala e, de algum modo, implica seus leitores no relato em pleno acontecimento, partiremos em direção ao mito de Édipo, buscando nas tragédias de Sófocles – no que o período trágico seria, ele mesmo, também uma perda a partir da qual se fala *com* e *sobre* o literário – aquilo que não se presta a nenhuma outra formulação que não o *enigma*: a dimensão do *olhar*, tal como o entende a teoria psicanalítica, na constituição da representação literária e da mediação narrativa, bem como a função de seu inquietante *objeto* que, em dado momento do percurso de leitura (este que, simetricamente, toma “El aleph” por objeto central), desorganiza certos pressupostos de análise. O caminho se anuvia, mais e mais: já irremediavelmente fora dos domínios da representação, já na fronteira entre a teoria, a esfera mítica e o insondável que ambos recobrem, tatearemos em torno desse *momentum* quando, junto à sua perda fundante, será possível tomar o acontecimento da palavra pela primeira vez (e outra, e outra, e outra, e outra) – *retomá-la*, portanto, a cada gesto com o qual a literatura nos brinda, no que o nascimento para a linguagem será feito reluzir no fazer literário borgeano, pelo qual a perda, uma vez *escrita*, poderá ser abordada como processo de subjetivação e de produção. E fica, por fim, um *resto*, a ser lido à luz do trabalho de *luto*, bem como da *melancolia*, seu estranho reflexo, sua *inconstante irmã* – tudo o que foi possível recolher da leitura de “El aleph”, tudo o que dele foi feito, tudo o que aqui se deixará perder, uma vez declarado o fim deste processo de escrita.

Capítulo 1 – Inflexões da perda

“(…)
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
(…)”

(Carlos Drummond de Andrade)

“Entre uma flor colhida e outra ofertada
o inexprimível nada”

(Giuseppe Ungaretti; trad. Geraldo H. Cavalcanti)

Lisley Nascimento, leitora de Jorge Luis Borges, contemporânea, brasileira, cita no estudo intitulado *Borges e outros rabinos* (2009) um comentário de Beatriz Sarlo, leitora de Jorge Luis Borges, argentina e contemporânea: ela, “(...) por ocasião do centenário do nascimento de Borges (agosto, 1999), afirmou que, para sua geração, é impossível refletir sobre uma teoria da literatura, hoje, sem passar pela narrativa do escritor argentino” (NASCIMENTO, 2009, p.32). Este trabalho, uma ou duas gerações adiante, se põe de acordo com tal afirmação e a toma para si. Ao longo de um século Borges conduziu extensos debates acerca de sua obra, deu o tom às produções literárias por vir, sobreviveu ao breve período de rechaço do público argentino, ingressou no cânone ocidental com honrarias – tímido como sempre fora.

O gesto hiperbólico de Eneida Maria de Souza (1999) ao denominar os últimos cem anos “o século de Borges” não é sem razão: pois não seriam as incômodas simetrias, as apropriações indevidas, as distorções, as grandes e inesperadas metáforas movimentos de linguagem tão caros ao autor? Ao longo do século de Borges, a crítica oscilou e mais de uma vez perdeu-se em seus jogos e descaminhos, até perceberem (até percebermos), nos rastros das idas e vindas deixados no espaço literário, que *perder* – certezas, pressupostos, valores literários e teóricos – não é apenas inerente à escrita borgeana, mas também um fecundo meio de lê-la; a “(...) marca borgiana por excelência de um modo de pensar a

literatura e os sujeitos que a interpretam” (SOUZA, 1999, p.29). Fechar um circuito, questionar se realmente o fez, cumpri-lo uma vez mais, perceber-se repetir, desesperar-se ou rir de tão bem forjada ironia, quando se trata da forma borgeana, nem sempre é andar em círculos.

O primeiro capítulo desta tese se orienta pelas perspectivas acima expostas e mira um alvo: pensar as operações de *perda* no literário, como *tópos* e como *funcionamento textual*, na e a partir da obra de Borges. A primeira seção (1.1.) traz um exercício de leitura em torno de “El Aleph” (1994a), um dos contos mais aclamados do autor, caso emblemático pensado junto com outros textos de Borges. A segunda seção (1.2.) dedica-se, sobretudo, a três manifestações da subtração repentina do sentido, a saber, o pesadelo, a cegueira e a própria escrita, três configurações de como Borges lê seu destino literário. A terceira seção (1.3.), a mais breve, aponta para uma referência central na literatura ocidental quando se trata das *trampas* do destino, da perda abrupta da realidade, do desejo por tudo ver: o capítulo encerra-se com uma análise do poema “Édipo y el enigma” (1994b), abrindo caminho ao próximo.

1.1. Formas da perda em Jorge Luis Borges

“El Aleph” é um conto poderoso – a figuração mais justa, mais iminente e, portanto, mais efetiva do *infinito literário* para Maurice Blanchot; “o prodigioso, o abominável Aleph”, que apaga o primarismo da matriz frente a sua reprodução e, portanto, oferece um mundo no qual reina a “má infinidade”, a “má eternidade” (cf. BLANCHOT, 2005, pp.138-140).

“El Aleph” é também um conto-síntese: o ponto de onde parecem se encontrar, se cruzar, se tocar em simultaneidade “todos” os pontos da obra de Borges (cf. BORGES, 1994a, p.623). Julio Ortega e Elena del Río Parra, no prefácio à edição crítica e fac-similar do conto, considerarão que ““O Aleph” pode ser lido como um mapa à escala do sistema narrativo borgeano porque relata o fazer-se da obra, suas instâncias operativas e seus mecanismos textuais” (2001, p.16). Eneida Maria de Souza, por sua vez, considerará que “A obra borgiana pode ser interpretada como a duplicação do símbolo por ele mesmo criado, o *aleph* (...)” (SOUZA, 1999, p.74). Para Lisa Block de Behar, também “(...) não surpreenderia a ninguém que a vastidão da obra de Borges pudesse se identificar,

emblematicamente, com a figura simétrica do *aleph*” (BLOCK DE BEHAR, 1999, p.22). Escala, duplicação, simetria – noções que aqui interessam de perto.

O Aleph instaura o infinito literário e “El Aleph” é o Aleph da obra borgeana: se cruzarmos as duas acepções, percebemos que o movimento produzido pelo conto (e pelo infinito nele contido, inclusive o próprio conto, lido por meio do Aleph de um “El Aleph” visto em alguma biblioteca que também arrisca não acabar) é, sim, simétrico. Mas não só: tal simetria é uma simetria perigosa, reinstaura-se em várias escalas, em duas direções, por exemplo – aprofundando-se no interior da obra borgeana e, ao mesmo tempo, abrindo vigorosamente em sua escrita o vasto campo do literário. Tal simetria, previsível, embora inelutável em sua marcha de reprodução, seria antes um fractal, produzindo incontáveis duplicações.²

Se as duas direções – interna e externa à obra – justificam a escolha da narrativa como o texto-eixo desta tese, as várias escalas, pelos quais seu mesmíssimo movimento se reencena, permitem a constituição desta leitura. Neste primeiro momento, a análise de “El Aleph” se dará em *três níveis*: o plano do narrado, do narrar e da escrita.³ Ou, de outra forma: a perda de Beatriz, a impossibilidade de narrar a experiência do Aleph, a efetivação da narrativa pela via da escrita. Uma vez mais, em outra escala: o herói frente a duas perdas contínuas entre si (Beatriz e o Aleph), o fracasso do narrador ao produzir o relato, o só depois da escrita que, de alguma forma, consegue enlaçar esse impossível que se manifesta no ato narrativo – esse que não deixa de ser também um ato de escrita. Há muitas formas de contá-las: as três ordens não são tão facilmente discerníveis, e neste trabalho não se pretende separá-las cirurgicamente; trata-se antes de modos de aproximação, ou talvez, mecanismos de *posicionamento* e *focalização* diante desse objeto secreto e conjectural que é a obra de Jorge Luis Borges (cf. BORGES, 1994a, p.626) – ainda que, para isso tenhamos que contar, para fins didáticos, com os limites da classificatórios; precisamente esses que a obra borgeana tende a implodir.

Pretende-se apontar, neste capítulo, para a possibilidade de pensar a *perda* como *origem* da ficção.

² Na acepção do Dicionário Houaiss, “fractal” é uma “estrutura geométrica complexa cujas propriedades, em geral, repetem-se em qualquer escala”.

³ Tais dimensões serão trabalhadas no primeiro e, de forma mais aprofundada, no segundo capítulo da tese. Por hora, saliento que seria possível pensá-las tanto a partir do *eu* que organiza a narrativa – o herói que vive a história, o narrador que tece o enredo e seu desdobramento em narrador-escritor, implicando-se de outro modo no conto; seria possível, também, fazer tal distinção em termos de temporalidade – tempo do narrado e o tempo do narrar, ambos amarrados pelo tempo da escrita, processo que tem como resto a obra literária (cf. BLANCHOT, 1987, pp.12;17).

1.1.1. Em torno de um objeto, ou de um nome.

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. (BORGES, 1994a, p.617, grifos meus)⁴

Uma perda irreparável abre “El Aleph”: a morte de Beatriz Viterbo, mulher amada com devoção pelo narrador protagonista. O relato tem início não com o fato dessa morte ocorrida em alguma manhã de um fevereiro passado, mas com os desdobramentos de tal ausência se acumulando sobre a cena agônica de Beatriz, deliberadamente excluída da representação ficcional; também o leito de morte, o corpo velado por amigos e familiares, o enterro no Cemitério La Chacarita:⁵ tais fatos não serão narrados, deles resta apenas um luto resistente, ainda em processo. A dor nubla o narrar e povoa a imaginação do leitor. Sabemos apenas que a vida segue seu curso e o registro das coisas se modifica – tal fato mortifica o narrador, um homem enfim só com sua amada, ambos cativos de um tempo do qual o resto do mundo não participa. Tal é a moldura inicial de uma das narrativas mais pungentes de Jorge Luis Borges, publicada originalmente em 1949 em uma coletânea de contos homônima. Algumas páginas adiante o narrador revelará seu nome: será Borges aquele que narra, traçando uma simetria com o autor do conto.

O relato segue mantendo a ambientação melancólica. O parágrafo seguinte alocará o marco em uma escala temporal: 1929 é o ano em que morre Beatriz, quando as idas do

⁴ “Na cadente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que não cedeu um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo, observei que os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros vermelhos; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita. Mudará o universo mas eu não, pensei com melancólica vaidade; sei que, alguma vez, minha vã devoção a exasperara; morta, eu podia consagrar-me a sua memória, sem esperança mas também sem humilhação.” (BORGES, 1999a, p.686)

⁵ Conforme posteriormente sugerido, durante a visão do Aleph (BORGES, 1994a, p.626). Esse espaço, como esclarece Ramona Lagos, é o “(...) cemitério dos socialmente abandonados [e] reproduz em sua amorfa promiscuidade o esquecimento social que seus habitantes sofreram em vida”, em contraposição ao privilegiado cemitério da Recoleta, que reflete a ordem e a hierarquia (LAGOS, 1986, p.55).

narrador à casa de sua família têm início. Borges passa a visitar seu pai e seu “primo irmão”, Carlos Argentino Daneri, na data do aniversário da finada; ao longo dos anos suas aparições no dia 30 de abril foram, pouco a pouco e de forma premeditada, se estendendo em jantares (cf. BORGES, 1994a, p.618). Diante da implacável progressão temporal, que altera as coisas e impõe um presente do qual Beatriz se ausenta, o narrador apega-se com melancólica ternura a detalhes que lhe permitem retê-la:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (BORGES, 1994a, p.617)⁶

A insistência do nome ressoa na descrição espacial: a pequena sala abarrotada dá a ver um acúmulo, quiçá resultado dos anos de habitação em uma velha casa adornada com mementos dos residentes; mas não só. A ausência de pronomes pessoais ou possessivos indicam uma escolha deliberada pela repetição: o nome próprio *Beatriz*, sempre intensificado pela vírgula de caráter explicativo, acaba por reduzir todo o espaço àquilo que sua enunciação evoca – repeti-lo é recortar uma ausência que não se pode suturar, tampouco esquecer; todo o resto se subordina a ela.

Borges é um autor com assombroso domínio da técnica narrativa. Como colocará Flavia Trocoli, “(...) sua economia é perfeita, nada sobra, nada falta, parafraseá-lo é perdê-lo em sua dimensão de enigma (...)” (2013, p.203); também Bernard Chouvier entende a escrita borgeana como resultado de um minucioso processo – denso, compacto, eminentemente construído, seu estilo tende a depurar as palavras, estudá-las e enxugá-las, recriando combinações com a mira em uma simplicidade possivelmente vertiginosa, até que elas conjurem a máxima carga afetiva (cf. CHOUVIER, 1994, pp.28; 31). É nesse domínio alquímico, quase elementar, da palavra que tomo tal repetição – ela jamais seria

⁶ “De novo aguardaria no crepúsculo da abarrotada salinha, de novo estudaria as circunstâncias de seus muitos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, em cores; Beatriz, com máscara, no carnaval de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz, no dia de seu casamento com Roberto Alessandri; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês dado por Villegas Haedo; Beatriz, de frente e em três quartos de perfil, sorrindo, com a mão no queixo...” (BORGES, 1999a, pp.686-687)

gratuita. Em 1941, ano no qual transcorre a maior parte da ação do conto,⁷ Borges considera mesmo se expor ao ridículo e advogar em favor do medíocre poema de Daneri apenas para, em tal ocasião, pronunciar seu nome uma vez mais: “(...) *hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema (...)*” (BORGES, 1994a, p.622, grifo meu).⁸ Passarão seis meses até o telefone – instrumento que outrora reproduzira “*la irrecuperable voz de Beatriz*” (BORGES, 1994a, p.622) – tocar, quando Daneri, desorientado, dirá ao narrador da iminente demolição da casa na Rua Garay, essa que “*aludía infinitamente a Beatriz*” (BORGES, 1994a, p.622).⁹ Também Borges, em sua narração, não cessa de repeti-la, e de cavar oportunidades para fazê-lo: o narrador, no tempo do narrar, ainda se debate com sua inelutável desapareição.

Temos agora pouco tempo até que Daneri revele a Borges o Aleph alocado no sótão, até que o narrador trague um gole de conhaque e desça os dezenove degraus, ajoelhe na almofada, ajuste o olhar com descrença e veja, a partir do ponto de onde se vê todos os pontos, “(...) *el inconcebible universo*” (BORGES, 1994a, p.626):¹⁰ daqui em diante, o andamento narrativo acelerará até a vertigem. Antes disso, o relato se permite demorar, escandindo seu oblíquo objeto na mais patética das enunciações borgeanas (cf. BERNUCCI, 2000, p.131):

Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: – Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges. (BORGES, 1994a, pp.623-624)¹¹

O sorriso eternizado no retrato parece exercer uma atração pura sobre o narrador, que não tolera o silêncio diante do objeto de amor – ainda que se trate de (mais) uma representação.

⁷ Um pós-escrito datado primeiro de março de 1943 arremata o conto, hiato temporal relevante para a leitura que aqui se consolida.

⁸ “(...) falar com Álvaro e dizer-lhe que aquele primo-irmão de Beatriz (esse eufemismo explicativo me permitiria mencioná-la) elaborara um poema (...)” (BORGES, 1999a, p.692)

⁹ “(...) a irrecuperável voz de Beatriz (...)”; “(...) aludia infinitamente a Beatriz (...)” (BORGES, 1999a, p.692)

¹⁰ “(...) o inconcebível universo” (BORGES, 1999a, p.696)

¹¹ “Junto ao vaso sem flor, no piano inútil, sorria (mais intemporal que anacrônico) o grande retrato de Beatriz, em pesadas cores. Ninguém nos podia ver; num desespero de ternura, aproximei-me do retrato e disse-lhe: / – Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges.” (BORGES, 1999a, p.694)

O empuxo convoca o discurso direto, do qual o autor faz um uso tão parcimonioso,¹² e sua voz baixa momentaneamente o tom da narração que em breve eclodirá. O nome irrompe no vácuo criado pela súbita extração de Beatriz do mundo e preenche o cômodo; repeti-la, assim, é prolongar sua existência no *logos*, revivê-la – ainda que brevemente – por meio da cadeia significativa referida a nada senão a ela, “*Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo (...)*”. Mas crava-se um paradoxo: a enunciação, dado à natureza linear e finita da linguagem, culminará sempre na morte, reinscrita a cada vã evocação. A enumeração, por fim, não faz senão escandir a ausência sem jamais fazer *uma* de “*todas las imágenes de Beatriz*” (BORGES, 1994a, p.624)¹³ que foram prometidas ao narrador, sem poder dizê-la toda.¹⁴ Demorar-se, então, é apenas atrasar essa resposta que não virá.

Na obra *Borges – La pasión de una cita sin fin* (1999), Lisa Block de Behar aludirá à força enunciativa do nome próprio, classe morfológica que opera por vezes como ponto de amarração ao longo da obra borgeana. A autora escreve:

Em matéria poética, o nome próprio não é um oco significativo, mas o gesto mesmo da *vocação*, a voz a partir da qual se gesta uma presença e uma ausência concomitante, já que toda vocação implica seu contrário, uma invocação, o apelo a uma ausência. (1999, p.36)

Quem apela (a) Beatriz é Borges, o narrador protagonista; quem apela, em um segundo plano, é Borges, escritor hoje canonizado, contista argentino, grande homem de letras e leitor voraz da tradição literária ocidental.¹⁵ Muito se cria nessa cena na qual Borges – narrador e escritor – invoca uma mulher chamada Beatriz: pois o nome próprio é também o lugar onde se organiza um certo sistema de referências que, ao mesmo tempo em que é criado pela obra borgeana, a sustenta. Entre Borges e Beatriz há um terceiro nome *in absentia*.

¹² Como explica Alberto Julián Pérez na obra *Poética de la prosa de J. L. Borges*: “Para um escritor ‘miniaturista’ como Borges o diálogo direto em cenas pode ser um problema, já que necessita de efeitos narrativos poderosos para extrapor os acontecimentos da história e estabelecer uma distância estética em um espaço narrativo breve; as cenas dialogadas tendem a eliminar a distância narrativa e dar ‘vida’ ao relato” (1986, p.180)

¹³ “(...) *todas* as imagens de Beatriz” (BORGES, 1999a, p.694)

¹⁴ Como traz Daneri, adentrando o cômodo: “– *Claro está que si no lo vez [el Aleph], tu incapacidad no invalida mi testimonio... Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz*” (BORGES, 1994a, p.624). [“É claro que, se não o vês [o Aleph], tua incapacidade não invalida meu testemunho... Desce; muito em breve poderás iniciar um diálogo com *todas* as imagens de Beatriz” (BORGES, 1999a, p.694)]

¹⁵ Saliento que quando trago a noção de *autor* aludo não à pessoa de Borges, de Dante ou de qualquer outro escritor, mas a uma *função*: a instituição de um lugar no qual se organiza uma série textual e partir do qual se pode lê-la, conforme elaborado por Michel Foucault em “O que é um autor” (2009).

“El Aleph” alude infinitamente a *A divina comédia* de Dante Alighieri, fato que não escapa a uma parcela das leituras consagradas: há muito a crítica se atenta para essa relação, não se deixando desencaminhar sequer pela provocativa objeção por parte do autor;¹⁶ trata-se, para alguns, de uma homenagem, para outros, de uma paródia; outros, ainda, optam por não traçar uma fronteira nítida entre os registros (cf. MONEGAL, 1987, pp. 372-373; NASCIMENTO, 2009, p.33; BERNAL, 2008, p.48). Fato é que “Beatriz”, após Dante, jamais será um nome qualquer no cânone ocidental, e Borges, querendo-o ou não, certamente não ignora os ecos desse paradigmático amor “desdichado”, forja para tantos outros.

A via mais comum no estabelecimento de tal aproximação toma a estrutura triádica dos personagens como indício: Borges por Dante; Carlos Argentino Daneri (a despeito do recorrente anagrama com “Dante Alighieri”) por Virgílio, o guia de Dante; Beatriz Viterbo por Beatrice Portinari, a amada morta a quem o poeta reencontrará no paraíso. As diferenças, contudo, não passam despercebidas, como mostra Lyslei Nascimento:

Beatriz Elena Viterbo espelha Beatriz Portinari. No entanto, essa mulher-texto, escrita por Borges por intermédio de uma memória de livros e imagens que são legados pela tradição literária clássica ocidental, estrutura-se a partir do fato de que Beatriz está morta, e a casa, onde supostamente está o *Aleph*, está prestes a ser demolida. Se em *A divina comédia* Beatriz é o emblema do conhecimento, da revelação espiritual e do amor intelectual, no conto “O Aleph” o mundo perdeu o sentido e foi recriado por Borges, de forma paralela, quase diabólica, exibindo a tradição a partir da morte. (NASCIMENTO, 2009, p.34)

A autora aponta para um gesto eminentemente borgeano: a referência à tradição literária não é passiva, sequer pacífica; Borges é um escritor cujo manejo singular do cânone desautomatiza as relações de filiação literária (MONEGAL, 1980, p.69; BEHAR, 1999, pp.17-18), permitindo aos textos clássicos e contemporâneos, nacionais e universais, se encontrarem no espaço reservado à leitura. Como leitor, Borges é profundamente autorial, apropriando-se da matéria escrita e imprimindo-lhe tons essencialmente borgeanos. E é Beatriz aquilo que permitirá a “El Aleph” espelhar tão prontamente *A divina comédia*: narrar uma história lida em outra, enunciá-la a partir do lugar que a causa.

Pois Borges apropria-se, também, do amor de Dante, agora partilhado como um íntimo tesouro textual. Em uma das descrições que o autor faz de Beatriz em seus *Nueve*

¹⁶ Sem jamais nos esquecermos do estatuto da *denegação* para a teoria psicanalítica.

ensayos dantescos (1994c), dos quais dois integralmente dedicados à perda dessa mulher, a semelhança formal não pode ser ignorada:

Ahí, aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarlo de intolerable beatitud, Beatriz que solía vestirse de rojo, Beatriz en la que había pensado tanto que le asombró considerar que unos peregrinos, que vio una mañana en Florencia, jamás habían oído hablar de ella, Beatriz, que una vez le negó el saludo, Beatriz, que murió a los veinticuatro años, Beatriz de Folco Portinari, que casó con Bardi. (BORGES, 1994c, p.373)¹⁷

A estrutura do parágrafo nos reconduz a “El Aleph”, precisamente à descrição dos retratos dispostos na sala onde o narrador aguardava os jantares: o nome de Beatriz rege o comentário, sempre desdobrado a partir dos fragmentos e relances fornecidos por Dante ao longo de *Vida nova* (1993), então lidos e reunidos por Borges em uma abordagem menos acadêmica do que diletante.¹⁸ A morte, no encadeamento pelo qual o parágrafo se arranja, não é o fim – tampouco foi para o Borges de “El Aleph” –, mas sim o amor por outro homem.

A aproximação entre “El Aleph” e *A divina comédia*, no entanto, transcende a coincidência dos nomes: existe entre os dois textos uma trama e, através de sua leitura, Borges faz emergir uma configuração subjacente na obra de Dante, essa montagem que, embora dissimule o vazio ao preenchê-lo com todo o vigor e opulência de sua arquitetura poética, tem na *perda* seu ponto nodal.¹⁹ Pois o personagem Dante é aquele que, retirado do mundo ordinário no meio do caminho de sua vida, *ascende* do inferno ao purgatório e

¹⁷ “Aí, aureolada, está Beatriz; Beatriz, cujo olhar costumava enchê-lo de intolerável beatitude; Beatriz, que costumava vestir-se de vermelho; Beatriz, em quem havia pensado tanto que se espantou ao ponderar que alguns peregrinos, que vira certa manhã em Florença, jamais tinham ouvido falar dela; Beatriz, que uma vez lhe negou uma saudação; Beatriz, que morreu aos vinte e quatro anos; Beatriz de Folco Portinari, que se casou com Bardi.” (BORGES, 1999c, p.420)

¹⁸ Como traz Leopoldo Bernucci: “Conta-nos o próprio Borges que ele não queria escrever os *Nueve Ensayos Dantescos* nos moldes acadêmicos, coisa que teria sido muito mais fácil para ele. Ao contrário, optou – isto ele não nos diz – por uma leitura interpretativa de caráter pessoal e intimamente ligada a sua experiência de vida.” (2000/2001, p.127)

¹⁹ Bernucci estabelece algumas diretrizes interpretativas com base na vida de Borges: “Por volta dos anos 50, Borges desentranharia do fundo de sua cegueira uma esplêndida visão, um *insight* incomodamente claro daquilo que passará a ser ao mesmo tempo a confirmação do seu passado e presente e a profecia do seu futuro (...). Esse alumbramento ocorreu depois de Borges ter lido a *Divina Commedia* (...). Para recordar o prazer e o sofrimento desta relação [platônica com Estela Canto, a quem o conto é dedicado], Borges escreve então o relato autobiográfico ‘El Aleph’. O conto coincide com um período de sua vida durante o qual ele produz nove comentários sobre a obra de Dante” (BERNUCCI, 2000/2001, p.126). Diante desse esclarecedor comentário, saliento que esta tese não se propõe a aprofundar correlações entre vida e obra; a biografia do autor nos ingressa a partir de seus efeitos de leitura, uma vez que ela é matéria fértil para o fazer do escritor e informa a sua obra. Desde já, saliento que a *cegueira borgeana* será, dentre os elementos biográficos, por mim privilegiada.

ao paraíso, onde por fim vislumbrará a face de Deus, tornando-se pleno;²⁰ mas, para Borges, Dante assume também a persona de um autor que fará de seu poema um lugar para rever Beatriz Portinari: “*Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza (...)*”, e arremata, “*(...) yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro*” (1994c, p.371).^{21 22} O Borges de “El Aleph”, por outro lado, encontrava-se em um espaço etéreo – o *tempo passado* quando Beatriz vivia, o *tempo presente* de um amor imaginário que, com o advento da morte da amada, não mais poderia ser rechaçado. E ele *descende* ao mundo concreto, onde Daneri compõe seu medíocre poema na casa em que vivera Beatriz; posteriormente ele despencará um nível ainda, até o sótão dessa mesma casa onde terá sua visão excessiva e infernal. Quiçá, ali o narrador há de encarar a revelação da qual Dante, na interpretação de Borges, lograra se esquivar por meio da elaboração poética: “*Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz (...)*” (BORGES, 1994c, p.371).²³

Tal como Borges, Dante também vira um ponto luminoso – quanto mais se aproxima do último círculo celeste, e do último canto de sua comédia, mais sua visão é invadida por imagens fulgurantes. Diante dos nove círculos da inteligência angélica seus olhos involuntariamente se fecham,²⁴ mas tão logo ele se aproxima da Rosa Mística, ao poeta é concedida *a graça da visão*:

Qual súbito corisco que suplante
o sentido da vista, tão que priva
de sua função o olho mais possante,

assim me confundiu uma luz viva,

²⁰ Assim *A divina comédia* tem início: “A meio caminhar de nossa vida / fui me encontrar em uma selva escura: / estava a reta minha via perdida.” (Inferno, I, 1-3)

²¹ “Dante, morta Beatriz, perdida para sempre Beatriz, brincou com a ficção de encontrá-la, para mitigar sua tristeza; tenho para mim que edificou a tríplice arquitetura de seu poema para intercalar esse encontro” (BORGES, 1999c, p.417)

²² O duplo valor da persona de Dante produzido pela leitura de Borges d’ *A divina comédia*, então desdobrado em personagem e em autor, encontra também ressonâncias na composição de “El Aleph”, aspecto que não será ignorado. Trata-se do terceiro nível de sua tríplice armação: personagem / narrador / escritor; ou, ainda, plano do relato / plano da narração / plano da escrita. Em termos lacanianos, seria possível cogitar uma relação entre os três eixos e os registros do Imaginário, Simbólico e Real, hipótese a ser desdobrada em um momento posterior.

²³ “Infinitamente existiu Beatriz para Dante; Dante, muito pouco, talvez nada, para Beatriz (...)” (BORGES, 1999c, p.417).

²⁴ Nesta passagem, o desconforto de Dante era tamanho que ele fechara involuntariamente os olhos: “um Ponto eu vi, do qual raiava um lume / tão forte que, por si, nos acautela / já os olhos, ao cerrá-los com seu acume; // e é tão sutil que até a menor estrela / nossa que em seu cotejo se pusesse, / a diria nosso entender ao vê-la.” (Paraíso, XXVIII, 16-21)

que deixou-se cingido de tal véu
que me vedou toda função visiva.

“Sempre, o Senhor que comanda este Céu
acolhe os novos com tal saudação,
para adequar-lhes a vista ao lume seu.”

Não tinha-me alcançado ainda a noção
dessas breves palavras, que elevar-
-se entendi logo, de minha visão,

tanto a acuidade, a ponto de julgar
que da luz mais brilhante poderia
agora defender-se o meu olhar.

E vi uma luz que como um rio corria,
de fulgores fulgindo, entre as ornadas
beiras de primavera luzidia.

(Paraíso, XXX, 46-63)

E tal como Borges, Dante também relatará suas visões, a princípio confusas, tumultuadas, mas pouco a pouco habituadas à contemplação divina. Quando seus olhos se adequam à matéria celeste, o sujeito poético pode dar forma à revelação, trazendo a formulação analógica para emular o *ajuste focal* que afeta o poeta e seu poema: “E vi uma luz que *como* um rio corria”. A analogia marca uma contiguidade entre *ver perfeitamente* e a possibilidade de *transpor* a experiência para a linguagem: a graça de Deus, parece, permite não só que ele veja, mas que suas palavras sejam dignas de revelar tal vislumbre a todos os homens. Em “El Aleph”, ao contrário, não há qualquer margem para a síntese: o narrador padece pela incapacidade de, a partir da linguagem, dar corpo à experiência; sabe também que descrever a visão do Aleph por “*el inconcebible universo*” é reduzi-la e falseá-la, é fazer do nome uma coqueteria que, no limite, apenas implica uma *falta* – não *de* palavras, sobretudo para o alquimista da linguagem que é Borges, mas *na* palavra (cf. LACAN, 2008c, pp.47-48; LEITE, 2011, p.34). Ou, como Ortega e Parra elaboram, “(...) os poderes da linguagem visionária e do poeta heroico são substituídos pela língua precária do *sujeito melancólico*” (ORTEGA; PARRA, 2001, p.16, grifo meu).

Beatriz e o Aleph, aqui, ao mesmo tempo em que marcam dois momentos distintos no relato – a perda do objeto de amor e a perda da totalidade da experiência – também abrem o conto em uma complexa arquitetura: quando a visão do Aleph entra em cena, a *perda* deixa de ser puramente temática e passa a afetar a composição narrativa, alçando-se

a um domínio estrutural;²⁵ a *perda da possibilidade de narrar*, então, impera no relato, afetando-o durante o processo narrativo. Dirá Borges, antes de revisitar sua visão aterradora: “*Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. (...) ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?*” (BORGES, 1994a, p.624).²⁶ Tal impasse compõe o conto não apenas como um mecanismo formal, uma maquinaria velada operando silenciosamente, mas agora informa também o plano do relato, ainda que sem se enunciar de fato: trata-se de um *efeito de escrita*, que abre no narrar um para além do discurso no próprio discurso; ou, em outras palavras, faz *dizer* para além do que *está dito*. Eis o limite ao qual as narrativas borgeanas, com maior ou menor evidência, acessam: a concepção de uma biblioteca perfeita, de uma memória incorruptível, da última mensagem de um deus escrita em toda sua criação, de uma enciclopédia geradora de mundos, de um crime meticulosamente inventado e demasiadamente real, do avesso não narrado de um mito, de um livro sem fim, tudo isso esgarçando a linguagem ao levá-la a dizer mais do que suas possibilidades aportam; mais, ainda: a ressonância de um nome profundo, quase sagrado, *Beatriz*, por fim reduzido à impossível enunciação que a letra *aleph* desenha. Ouvi-la é estar face à morte.²⁷

Assim, se como trouxera Nascimento, Borges lê a tradição a partir da morte (2009, p.34), caberia afirmar que o autor olha *A divina comédia* por meio de seu negativo, gesto que me autoriza a ler “El Aleph” a partir de uma série de inversões catastróficas: espelhando a configuração espacial do poema de Dante, Borges inverte sua direção e desce aos infernos para reencontrar sua amada; Beatriz Viterbo não é uma beata e sim uma mulher real cuja lascívia perturba o narrador, e seu aspecto “obsceno” será revelado

²⁵ A ideia de “estrutura” pode por vezes remeter a uma inflexibilização do texto por uma dada abordagem teórica, mas não é disso que se trata neste trabalho: tomo estrutura como a arquitetura composicional pela qual o texto se institui, encontrando ressonâncias na noção de “escrita” para a psicanálise, sobretudo em “Lituraterra” (LACAN, 2003). Tais conceitos serão devidamente desdobrados em um momento posterior da tese.

²⁶ “Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. (...) como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca?” (BORGES, 1999a, p.695)

²⁷ Saúl Sosnowski, na obra intitulada *Borges e a Cabala* (1991), alude à potência criadora do *aleph*, primeira letra do alfabeto hebraico – uma letra sem som que é, ao mesmo tempo, o início de toda a enunciação. É precisamente nessa enunciação impossível que a tradição cabalística situa o *aleph*: “A Cabala tem plena consciência do poder dessa letra. De fato, sua força é tão poderosa que quando Deus começou a dar os dez mandamentos, o *aleph* de ‘Anokhi’, ‘Eu’, era demasiado opressivo para o povo, e foi Moisés que teve que ditar os preceitos da linguagem divina em uma estruturação humana.” (SOSNOWSKI, 1991, p.67). O trecho alude a uma passagem do livro do Êxodo: “Diante dos trovões, das chamadas, da voz da trombeta e do monte que fumegava, o povo tremia e conservava-se à distância. E disseram a Moisés: ‘Fala tu mesmo, e te ouviremos; mas não nos fale Deus, para que não morramos’.” (Ex 20, 18-19).

(BORGES, 1994a, p.626); o Aleph não é o fim de uma jornada rumo ao Bem e à Razão, como o é a conclusiva visão de Deus (cf. Paraíso, XXXIII, 100-145), mas uma bocarra aberta e infernal, cuja ausência de sentido será insustentável ao suporte narrativo (BORGES, 1994a, pp.624; 626). E, frente ao irrepresentável, Borges, o autor, insiste e leva seus *Nueve ensayos dantescos* a culminarem em Beatriz, com “(...) *su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro*” (BORGES, 1994c, p.374, grifo meu).²⁸ ²⁹ Tal é o desvio que faz a enunciação do narrador de “El Aleph” desdobrar-se em uma demanda incomum à obra borgeana, por sentimental, melancólica, excessivamente patética: “*Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges*” (1994a, p.624, grifo meu).³⁰ À demanda de amor, uma não-resposta (cf. TROCOLI, 2012): Beatriz sorri um sorriso eterno, “*más intemporal que anacrónico*”. Diante de sua face impassível, o *eu* conclama um *olhar* sobre si; convoca, nesse gesto imprevisto, a dimensão do *olhar* à narrativa – pois os olhos do narrador não se ajustam à visão do Aleph, como fazem os de Dante frente a Deus; Borges é *um homem destinado à cegueira* e por isso, ele bem o sabia, jamais poderia ter seu fim narrado em uma comédia. Sua história só poderia ser escrita em um plano trágico.³¹

Quando, no pós-escrito datado de 1943, o narrador põe em questão a veracidade do Aleph da Rua Garay – o “verdadeiro” estaria, talvez, no interior de uma coluna em uma mesquita do Cairo, cujo “*atareado rumor*” sinalizaria aos homens sua existência (BORGES, 1994a, p.628)³² – ele traz ao jogo mais do que seria possível a um homem suportar: o desmonte de todas as referências que lhe sustinham a imagem de Beatriz; o barramento ao *ponto exato*, marcado pelos dezenove degraus, de onde se poderia *ver* todos os pontos; o fracasso de toda e qualquer possibilidade de representação, agora corrompida e espelhada pelo espaço em ruínas. Tudo isso, ao fim do conto, declina na incerteza: “*¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo*

²⁸ “(...) a brusca ascensão à Rosa, a fugacidade do sorriso e do olhar, o desvio eterno do rosto” (BORGES, 1999c, p.421).

²⁹ As palavras respondem ao último olhar que Beatriz concede a Dante antes de voltar sua face a Deus: “Assim orei, e ela, tão distante / quão parecia, sorriu e olhou pra mim, / e à Eterna Fonte voltou seu semblante” (Paraíso, XXXI, 91-93).

³⁰ “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges.” (BORGES, 1999a, p.694)

³¹ Saliento que Dante dera o nome de *Commedia* a sua obra para justamente opô-la à tragédia, gênero dramático definido pela queda (peripécia) do herói; já *A divina comédia* termina em felicidade (CARPEAUX, 2009, p.08; ARISTÓTELES, 2003, p.118).

³² “(...) atarefado rumor...” (BORGES, 1999a, p.698)

he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; (...)”, e finaliza, “(...) yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (BORGES, 1994a, p.628).³³ Com Beatriz o ciclo se fecha, e a narrativa produz um movimento de retorno ao ponto inicial – ainda a perda da mulher amada, por fim redobrada pelo esquecimento. Mas algo parece ainda *restar* nesse processo, algo interrompe a configuração imaginária do amor e toma por casa a ruína; ao fazê-lo, impede que a reiteração do nome de Beatriz seja uma simples *repetição* do funcionamento pelo qual o conto *a priori* se organiza: sua imagem se esvaziara quando a repentina *onisciência* do narrador protagonista, intolerável ao suporte narrativo, permitiu que ele *visse*, de fato, todas as suas imagens, mas depuradas em sua forma mais *real*.³⁴ Morta, ela teria sido o objeto de amor e devoção eternos caso o narrador não tivesse deparado com o Aleph; porém Beatriz, ao fim, se reduzirá à letra que estremece o narrar, e a visão do que resta dessa mulher reconduzirá a focalização narrativa a uma cadeia significativa que a vincula diretamente ao Aleph:

*(...) vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (1994a, p.626, grifos meus)*³⁵

O gesto é vigoroso: após vislumbrar as cartas de Beatriz, cuja letra assina o desejo até então velado ao narrador, a visceral descrição da experiência não mais consegue escapar de

³³ “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz” (BORGES, 1999a, p.698)

³⁴ Esse ponto impossível ao qual a perspectiva narrativa é levada – a onisciência de um narrador em primeira pessoa – será trabalhado no segundo capítulo a partir de uma apreciação que Jacques Lacan, à luz de Sigmund Freud, faz do mito de Édipo em seu décimo seminário (2005).

³⁵ “(...) vi tigres, émbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.” (BORGES, 1999a, p.696)

sua força concêntrica. Diante da imensidão do mundo, das grandezas universais e de circunstanciais miudezas que dele participam, Beatriz é aquilo que traga o olhar definitivamente, levando o narrador a acelerar ainda mais o andamento da descrição. Os saltos enumerativos cessam e o narrar ingressa em um encadeamento assombroso: Beatriz se faz presença na letra assinando as cartas a Daneri; no túmulo no cemitério da Chacarita; nos restos mortais, “*reliquia atroz*”; no acesso do corpo decomposto e, simultaneamente, do sangue fluindo nas veias de Borges, corpo vivo rumo à morte; ela finalmente é a morte, e o Aleph, e a Terra, e o Aleph, e tudo o que esse ciclo vertiginoso encerra, espelhando nesse jogo inconcebível de reflexos imediatos, “desmultiplicados” (cf. ROSA, 1995, p.173), um objeto encarnado e para sempre perdido – ela é a metáfora de um objeto sem nome. “*Nameless here forever more*” (POE, 2004, p.916).³⁶

1.1.2. Um inominável: é impossível narrar.

Ingressar no espaço literário de “El Aleph” a partir de Beatriz Viterbo permite começar a deslindar sua desconcertante arquitetura textual – seja o conto a história de Beatriz *e* do Aleph, ou de Beatriz *ou* do Aleph. Pois essa mulher, como Beatriz Portinari, desliza entre nomes:

En el principio de la Vita nuova se lee que [Dante] alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombre de mujer para deslizar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la Commedia repetió ese melancólico juego. (BORGES, 1994c, p.373)^{37 38}

“El Aleph” talvez tenha, assim como *A divina comédia*, repetido tal jogo dantesco, embora, parece-me, o tenha subordinado a um funcionamento infernal, invertido e negativo. Pois o espelho borgeano não reflete senão aquilo que, a partir da imagem, figura para além dela.³⁹

³⁶ Em tradução literal: “Sem nome daqui para todo o sempre”.

³⁷ “No princípio da *Vita Nuova*, lê-se que Dante certa vez enumerou em uma epístola sessenta nomes de mulher para deslizar entre eles, secreto, o nome de Beatriz. Penso que a *Comédia* repetiu esse melancólico jogo.” (BORGES, 1999c, p.419)

³⁸ Como conta Dante em *Vida nova*, invadido pela súbita vontade de recordar o nome de Beatriz: “Tomando o nome das mais belas mulheres da cidade onde a minha amada foi posta pelo Altíssimo, compus uma epístola em forma de ‘serventesio’ que não transcreverei, nem a teria mencionado se não fosse para dizer o que, compondo-a, maravilhosamente aconteceu, ou seja que em nenhum outro número aceitou estar o nome da minha amada que não fosse o nono, entre o nome dessas mulheres.” (ALIGHIERI, 1993, p.14)

³⁹ Como coloca Chouvrier: “Em Borges, o espelho é tudo menos um objeto ornamental. Ele não está para o reconhecimento, nem para a reorientação narcísica. Sua força é ativa, ele não se contenta em receber os

muitos nomes circulam nesse vasto espaço que Beatriz Viterbo recorta (como que com sua sombra) e alarga no processo de escansão de seu nome, “*Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo...*” – operação frasal reproduzida no funcionamento narrativo. Como afirma Alberto Julián Pérez:

Na descrição de Beatriz, em “O Aleph”, encontramos outra imagem afirmativa e elevada de um personagem (...). O narrador descreve o personagem em função de sua altura e movimento; a imagem está substanciada em *dois eixos: um para cima, mais estático, e outro para frente, horizontal, dinâmico*; essa dupla orientação da figura se repete no oxímoro que une os contrários, graça e torpeza, criando *um princípio de ambiguidade que se repete em níveis distintos*. (PÉREZ, 1986, p.16, grifos meus)

Essa mulher a quem o conto não cessa de convocar polariza toda a narração no *objeto* que ela *projeta*; pois, sim, trata-se de algo mais. Ao mesmo tempo em que ela estabelece uma contiguidade temática com o elemento que dá nome ao conto, o ponto arbitrariamente denominado “Aleph”,⁴⁰ tal relação quase intercambiável – ou, por que não, *metonímica* – cria um poderoso *enlace metafórico*, de modo a desvelar uma perda mais profunda, para além do amor e da morte: a ausência de um nome que dê conta de dizer, de aplacar a falta revelada pela própria linguagem em operação; falar, aqui *narrar*, é fazer deslizar o sentido e desestruturar, paradoxalmente e cada vez mais, a dinâmica textual na tentativa de apreendê-la.⁴¹ A narrativa, assim, produz e não um circuito perfeito: pois no movimento de

reflexos passivamente. Ele espreita, ele inquieta. Arriscamos vê-lo se deformar ou mesmo perder sua imagem” (1994, p.91, tradução nossa).

⁴⁰ Dirá Borges no pós-escrito: “¿Eligió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph” (BORGES, 1994a, p.627) [“Carlos Argentino escolheu esse nome, ou o leu, *aplicado a outro ponto para onde convergem todos os pontos*, em algum dos textos inumeráveis que o Aleph de sua casa lhe revelou? Por incrível que pareça, acredito que exista (ou que tenha existido, outro Aleph, acredito que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph” (BORGES, 1999a, p.698)]. Cabe lembrar, ainda, que o manuscrito do conto traz a palavra “Mihrab” nas três primeiras menções ao ponto, rasurado e reescrito como “Aleph”; após a terceira menção, Borges passa a tratá-lo apenas por “Aleph” (ORTEGA; PARRA, 2001, p.11).

⁴¹ No *Curso de linguística geral* (2006), Ferdinand de Saussure propõe que no sistema de língua operam dois eixos de relações: o sintagmático, que se dá *in praesentia* em uma série efetiva, portanto dentro do discurso, e o associativo (paradigmático), que opera *in absentia*, ou seja, compõe uma série mnemônica virtual, fora do discurso (cf. 2006, p.143). Tal teorização é tomada por Roman Jakobson no crucial “Dois aspectos de linguagem e dois tipos de afasia” (1971), texto no qual o linguista elabora duas formas pelas quais o signo linguístico se arranja – a *combinação* e a *seleção*, abordadas por meio das duas figuras mães na retórica: respectivamente, a *metonímia*, que opera por meio de uma contiguidade discursiva, um deslizamento entre um signo e outro, e a *metáfora*, que se dá por semelhança e possibilita a substituição, um signo *por* outro (JÁKOBSON, 1971, pp.39-41; 49); essa última, portanto, implica um *corte*. Lacan lerá os dois funcionamentos a partir dos processos primários freudianos, o *deslocamento* e a *condensação* (FREUD, 1900[2012], pp.301-332), e todo esse percurso lhe permite elaborar que os dois *trópoi* configuram o

retorno cria-se uma decalagem, uma abertura na angulação, forma-se uma segunda curvatura que leva o texto a abrir um nível a mais, bifurcação jamais suturada pelo ato narrativo; tal funcionamento se reproduz ao longo do acontecimento textual. Beatriz Viterbo espelha o Aleph e, ao nele se refletir indefinidamente, refrata todo o sentido que o conto até então havia se esforçado em construir – gesto que não é estranho ao gênio borgeano.

Será também em uma lógica de espelhamento, contando também com uma bifurcação, uma *divisão* da instância narrativa, que esta leitura procederá, agora se aproximando de um segundo conto; pois, embora de algum modo contínuas entre si, as duas posições sustentadas no relato seguinte marcam uma ruptura de ordem formal na qual aquele que *vê* não coincide com aquele que *fala*, ainda que não seja tão simples isolar os agentes de cada operação;⁴² ou, se assim ocorre, tal sobreposição se dá por uma *trampa* a ser, como costuma ocorrer em Borges, em algum momento desvelada. É a partir desse deslizamento de sentidos frente ao que até então se apresentara como consolidado, quiçá um *modus operandi* da escrita borgeana, que a figura do Minotauro entra em cena, um ser híbrido ostentando no próprio corpo a evidência de que o eu nunca fora senhor em sua própria casa.⁴³ Pelas mãos de Borges, o mito prolonga-se em um texto que porta em si as consequências dessa condição – pois o Minotauro encontra a morte quando cessa a narrativa, esse relato dedicado aos meandros não pronunciados de sua história; mas, antes disso, o monstro de duas formas (cf. OVÍDIO, 1994, v.156) ganha um *nome*: Asterión.

Publicado em 1947 e posteriormente integrado ao livro *El Aleph* em 1949, “La casa de Asterión” (1994a) narra o mito pela perspectiva do Minotauro. Asterión, como fora nomeado pela tradição (cf. APOLODORO apud PÉREZ, 2008, p.207), é um personagem solitário nessa construção literária, transitando com desembaraço pelo insondável

funcionamento da linguagem em um nível primário, sendo indissociáveis entre si; ou seja, na base da metáfora há sempre uma metonímia (cf. LACAN, 1998, p.510).

⁴² Cabe salientar que neste trabalho a *forma* será sempre tomada como inseparável do conteúdo, no que esse último se manifesta como um efeito de sentido dos mecanismos formais pelo qual o texto se estabelece.

⁴³ Como explica Marco Antônio Coutinho Jorge sobre a máxima de Sigmund Freud: “(...) se Copérnico retirou a Terra do centro do universo e Darwin mostrou que o homem não está no centro da criação, a psicanálise, por sua vez, descentrou o homem de si mesmo ao mostrar que ‘o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa’. De fato, ao descentrar a sede do sujeito de sua consciência, o inconsciente freudiano subverteu de modo radical o cogito cartesiano e introduziu a dimensão de uma racionalidade inteiramente nova.” (2008, p. 17)

labirinto.⁴⁴ Borges é preciso ao por em relevo o caráter abissal do espaço em contiguidade com a figura do Minotauro: conforme eternizado por Ovídio, esse é o elemento do qual Teseu se precavera quando enfrentou o monstro.⁴⁵ A presença do Minotauro nos escritos de Ovídio, tanto em *Metamorfoses* quanto nas *Heroidas*, é tangencial; na trama dos fatos, AsteriÓN permanece enterrado na enorme construção, personagem secundário que se oferece como uma extensão de sua morada. Mas Borges, a contrapelo da tradição clássica, nos reconduz a uma *perspectiva diversa* àquela mostrada nos episódios ovidianos.⁴⁶ Ao nomear esse espaço como “casa”, o autor imprime no mito uma *ambivalência*: trata-se de um significante que implica a existência de um ser dotado de razão, sentimentos e expectativas – um personagem que, dada a sua insondável natureza, fora capaz de conceber ali um lar no qual se pode viver.

O conto tem início com uma narração em primeira pessoa, no qual o narrador se mostra ciente dos julgamentos acerca de si. Diz AsteriÓN, começando de forma segura, mas comedida:

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. (BORGES, 1994a, p.569)⁴⁷

Reconhecendo ou não o eu que enuncia, adentramos às escuras no espaço literário:⁴⁸

AsteriÓN não se considera um prisioneiro, pois as portas de sua casa não estão fechadas;

⁴⁴ Apostando no efeito desse espaço, Borges o escolherá para introduzir a criatura na sintética descrição presente em *El libro de los seres imaginarios*; ali ele dirá que a imagem do labirinto convém ao Minotauro, pois uma casa monstruosa combina com um habitante monstruoso (cf. BORGES, 2008, p.155)

⁴⁵ O mito conta que Teseu, guiado pelo fio tecido por Ariadne, livrara os jovens atenienses de serem enviados à criatura, rito sacrificial instituído sob o jugo de Minos, rei de Creta (cf. OVÍDIO, 1986, v.70-80; 1994, v.165-175). Gerado pela união entre a rainha Pasífae e o touro de Creta, o Minotauro é referido em várias passagens: ele aparece como um ponto de intersecção entre o relato de um dos feitos heroicos de Teseu, do fio de Ariadne que o auxiliara e da engenhosidade de Dédalo, o construtor do labirinto (cf. OVÍDIO, 1994, v.160-175).

⁴⁶ O verbete “Minotauro” do *Dicionário de mitos literários* (BRUNEL, 2005) estabelece que uma mudança na abordagem do mito só ocorrerá em meados do século XX: desde a era clássica até o século XIX, o Minotauro sempre fora considerado um ser monstruoso e privado de um ponto de vista. O século XX, contudo, é marcado por uma mudança de perspectiva (cf. 2005, p.648), e, em “La casa de AsteriÓN” a ambiguidade em relação à natureza do Minotauro chegaria “ao ponto máximo” (2005, p.650).

⁴⁷ “Sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura. Tais acusações (que castigarei no devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais. Que entre quem quiser.” (BORGES, 1999a, p.632)

⁴⁸ Nota-se que caso o leitor não conheça o nome do Minotauro, reiterado também na epígrafe de Apolodoro, ele não identificará de imediato a criatura. Mas saliento que mesmo se conhecermos a referência ao nome

Asterión revela a hostilidade da população frente à sua figura; Asterión não se identifica às faces do povo, “*descoloridas y aplanadas, como la mano abierta*” (BORGES, 1994a, p.569);⁴⁹ Asterión reconhece-se como único, sabe de sua ascendência nobre e credita a isso o seu caráter singular; Asterión é dado a jogos solitários, quando corre até abater-se fingindo ser perseguido, ou se deixando cair de alturas que lhe fazem sangrar; Asterión revela sua preferência por outra brincadeira, na qual apresenta a sua morada a um segundo Asterión, seu igual imaginário; Asterión, por fim, descredita o alcance da transmissão pela escrita, revela que jamais aprendera a ler, lamenta esse fracasso à sombra de sua solidão e reflete profundamente sobre a sua casa – espaço que configura o seu mundo.

Composto por sete parágrafos, o conto dá o indício da verdadeira natureza do narrador-protagonista, o “senhor do labirinto” construído por Dédalo, somente no quinto: ali ele revela que a cada nove anos entram em sua casa nove jovens para que ele os “*libere de todo mal*”;⁵⁰ subsequentemente, aspectos de sua natureza brutal emergem, pois, como fora revelado, tais jovens tombam quando Asterión corre alegremente para buscá-los, sem que ele suje as mãos de sangue (BORGES, 1994a, p.570) – um indício de que o narrador não concebera a violência por ele promovida, passando ao largo de qualquer consequência ética acerca dos assassinatos. Tal revelação produz um forte aterramento: trata-se do momento no qual a ação brutal, *fora de cena* no mito original, é trazida à luz no relato borgeano; e enquanto nós, seus leitores, vamos pouco a pouco percorrendo o labirinto de pistas semi-ditas, Asterión morrerá sem ter acesso ao lado horrendo de sua natureza. O quinto parágrafo – o último efetivamente narrado pela perspectiva do Minotauro – versará sobre a banalidade com a qual o narrador encara os cadáveres espalhados em sua habitação; revelará, também, a sua aspiração por um redentor por vir: “*Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?*” (BORGES, 1994a, p.570).⁵¹ A imagem do Minotauro se completa, e com ela a indefectível revelação: ele existe no conto para ser morto por Teseu, cujas mãos, ao contrário do que Asterión considera sobre si, serão cobertas com o sangue de sua vítima.

próprio do Minotauro, a forma pela qual Borges tece seus hábitos, agora mais humana do que animal, produzirá uma curiosidade análoga ao espanto que toma o leitor carente dessa informação – um percurso de leitura diametralmente divergente, ainda que caminhem em paralelo.

⁴⁹ “(...) descoloridos e iguais, como a mão aberta” (BORGES, 1999a, p.632)

⁵⁰ “(...) liberte de todo o mal” (BORGES, 1999a, p.633)

⁵¹ “Ojalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu?” (BORGES, 1999a, p.634)

Podemos supor que, nesse conto, Borges começa “em pianíssimo”; aos poucos, conforme as informações se agrupam na leitura, aumenta a tensão narrativa, preparando-nos para um momento de culminância: a ingênua expectativa do narrador-protagonista, que esperava ser realocado a uma morada menos confusa, *mais humana*, cresce no relato apenas para ser subitamente interrompida.⁵² O acorde final é dissonante: a solidão melancólica do Minotauro, que jamais compreendera a dimensão de seus feitos, é subsumida por uma *alteração do foco narrativo*. Segue-se à revelação íntima de seu desejo um comentário seco, rumo ao fim do conto: “*El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.*”; e, repentinamente, arremata-se o relato com a aparição do único discurso direto: “– ¿Lo creerás, Ariadna? – dijo Teseo –, *El minotauro apenas se defendió*” (1994a, p.570).⁵³ Esse gesto crava no conto um espanto: uma vez identificada a natureza do narrador, seu fim já era sabido; o golpe deferido pelo texto, como um efeito de leitura, emergirá precisamente com o emudecimento repentino de Asterión, agora rendido pela espada de Teseu. Morto o monstro, e concluído o episódio mítico, o focalizador afasta-se tranquilamente, sem se preocupar com o caminho de volta – pois o fio do mito conta que a história segue.⁵⁴

Ao contrário do que acontecerá em “El aleph”, cujo foco (e ainda se dimensionará o preço de tal escolha) se mantém fiel ao perturbador objeto, em “La casa de Asterión” a natureza do objeto se modifica: pois, por meio de um movimento da instância narrativa, Asterión passa a ser visto por outrem – quando a perspectiva é, então, entregue àquele que dera ao relato, possivelmente *oral* em sua origem, uma composição *escrita*, e a criatura mítica é feita integrar, então, uma *forma* provida por um terceiro.⁵⁵ Nesse sentido, um

⁵² Refiro-me ao comentário de Otto Maria Carpeaux sobre Anton Tchekhov. Para Carpeaux, os contos do escritor requisitariam do leitor um ouvido afiado, harmonizando-se a uma arte de “voz baixa” que encerra sempre “em pianíssimo” (cf. CARPEAUX, 1968, p.178). Esse relaxamento da intensidade que, em Tchekhov, se daria como um irônico *gran finale*, em “La casa de Asterión” institui-se de outra forma: um aumento da tensão, produzido por um saber já eternizado pela tradição: a morte do Minotauro.

⁵³ “O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava qualquer vestígio de sangue. / – Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O minotauro apenas se defendeu.” (BORGES, 1999a, p.634)

⁵⁴ Tomo esse “movimento de câmera”, uma espécie de “zoom out”, à luz da elaboração de Theodor Adorno acerca da *distância estética*. Como explica o autor: “No romance tradicional [orientado pela dinâmica do palco italiano], essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa das máquinas.” (ADORNO, 2006, p.61)

⁵⁵ Faço referência a uma discussão acerca das noções de *perspectiva* (alguém mostra a partir de um lugar), e *focalização* (um ato consciente frente às informações do plano diegético). Tal diferenciação, embora por vezes subsumida no âmbito da narratologia (cf. GENETTE, 1972, p.162), vem sendo debatida por uma parcela dos estudos mais recentes, embora o próprio Genette não tenha nela se detido com especial afinho (JESCH; STEIN, 2009, pp.60-61). Para uma revisão dessa delimitação teórica, ver a coletânea *Point of view, perspective and focalization – modeling mediation in narrative* (2009).

olhar retroativo ao texto revela uma indisposição da instância narrativa frente aos sentimentos do protagonista: o único acontecimento a arrebatar a ação de forma definitiva é a sua morte não narrada – talvez por respeito, por mero descuido ou mesmo desprezo do (agora) narrador-observador, instância revelada ao se afastar do labirinto no qual jaz o corpo de Asterión, de maneira análoga ao que o Minotauro fazia com as suas vítimas. Tal desprendimento torna ainda mais pungente a narrativa antes proferida pela perspectiva do protagonista: meras conjecturas, lembranças e anseios, somados ao último devaneio sobre um lugar menos monstruoso ao qual ele poderia tomar por lar. A narrativa sucumbe ao gesto imutável de Teseu – ação que, somada à astúcia de Ariadne e à habilidade de Dédalo, tradicionalmente se imprime sobre a história do Minotauro, calando-a.⁵⁶ Esse é o movimento – mais de inversão do vetor narrativo do que de negação de suas bases míticas – que amplia esta leitura: não uma ruptura com o funcionamento da linguagem, com a ordenação narrativa ou com os postulados da tradição literária ocidental, mas uma *subversão* profunda de seus fundamentos. O nome, que fizemos deslizar de Beatriz a Beatriz – Portinari a Viterbo; Viterbo ao Aleph; Viterbo a Viterbo –, agora *desloca* nosso olhar frente à história do Minotauro.

O estatuto do nome, aqui, produz um ajuste focal, pois esse gesto sutil pronuncia a alteração fundante do registro narrativo de “La casa de Asterión”: o labirinto deixa de ser o gigantesco espaço no qual *se adentra* para se transformar no universo constrito do qual *se anseia sair*. O Minotauro, uma vez *nomeado*, ganha *voz* e o direito a um *ponto de vista*; animado pela escrita borgeana, ele ingenuamente ensaia escapar do mito no qual estará para sempre enclausurado.⁵⁷ A solidão de Asterión, que errava nas galerias e devaneava com o seu futuro salvador, é acentuada por tal transição do foco narrativo: antes primeira pessoa, o narrador-protagonista Asterión; posteriormente terceira pessoa, um distante narrador-observador. A mudança da posição enunciativa (eu-ele) vem acompanhada de uma alteração temporal: “*Sé que me acusan de soberbia (...)*” (BORGES, 1994a, p.569) no primeiro parágrafo, “*Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor (...)*” (BORGES, 1994a, p.570) no quinto, ambas assertivas, no tempo presente;

⁵⁶ Esta análise pode ser tomada à luz do que Roland Barthes define como funções de *núcleo*, momentos de definição da ação, e de *catálise*, momentos de relaxamento na narrativa, que serve para articular dois núcleos, sem lhes modificar (cf. 1971, p.31). Ressalto, nessa perspectiva, o caráter *imutável* da ação de Teseu, consolidada pela organização do mito – de acordo com a tradição, ele põe fim à vida do Minotauro, ato que pode ser tomado como o único núcleo do conto de Borges.

⁵⁷ Faço referência, aqui, ao que Gerard Genette entende por *voz*, aquele que fala, e *modo*, aquele que vê, discussão a ser desdobrada no segundo capítulo desta tese (1972, p.203), no qual aprofundarei questões concernentes a funcionamentos descritos pela narratologia (voz, perspectiva ou ponto de vista e focalização).

Asteri3n, ent3o, projeta a narrativa para o futuro, crendo que o viver3: “¿*Como ser3 mi redentor?, me pregunto. ¿Ser3 un toro o un hombre? ¿Ser3 tal vez un toro con cara de hombre? ¿O ser3 como yo?*” (BORGES, 1994a, p.570). Mas Asteri3n a tudo *perde*, pois frente 3s suas aspira33es o corte 3 preciso: “*El sol de la ma1ana reverber3 en la espada de bronce*” (BORGES, 1994a, p.570);⁵⁸ o tempo passado sela o breve relato do Minotauro, e retornamos ao tempo do mito – seu ciclo, concluído e inescap3vel, j3 fora selado pela tradi333o; seu destino era a morte.

O movimento de abertura do campo de vis3o – antes, dado em primeira pessoa, posteriormente um terceiro nos oferece a cena ampliada – endere3a quest3es acerca da *media33o narrativa* e suas consequ4ncia. E as formas de acesso 3 totalidade composta pela hist3ria narrada n3o deixa de se estabelecer como uma quest3o na obra de Borges. Seja pela possibilidade de vis3o total emulada em “El Aleph”, precisamente no curto circuito que confere onisci4ncia a um narrador em primeira pessoa, ou pelo escamoteio do lugar de onde se *vê* e se *fala*, que retira o protagonista de “La casa de Asteri3n” de cena, o *limite ao narrar* e as maneiras de com ele se haver parecem estar no centro da maquinaria borgeana. De um modo ou de outro, h3 sempre a tend4ncia a uma totaliza33o que n3o apenas n3o se conclui, mas que n3o se pode concluir – um saber furtado diante dos nossos olhos, em um h3bil gesto de prestidigitat33o. Atentando-se a essa esp4cie de subtra33o que a escrita borgeana costuma propor ao, paradoxalmente, produzir um ac3mulo, Maria Esther Maciel tratar3 do que ela chama de “imagina33o taxon3mica”: uma l3gica proliferante, totalizante, um “museu de tudo” que n3o faz sen3o “(...) instaurar o caos dentro da pr3pria ordena33o que as define (...)” (MACIEL, 2004, pp.13; 16). A perda da possibilidade de narrar alinha-se, nesse sentido, 3 impossibilidade de propor uma configura33o perempt3ria ao problema circunscrito pela pr3pria narrativa. Pois como dar forma 3 vis3o de tudo?; ou ainda, como *narrar a pr3pria morte* se tal corte, abrupto e irrepresent3vel, elide-nos o fim da nossa hist3ria e, portanto, extrai-nos a possibilidade de concluí-la?⁵⁹ O pano de fundo para essa

⁵⁸ “Sei que me acusam de soberba (...)”; “Desde esse momento a solid3o n3o me magoa, porque sei que vive meu redentor (...)”; “Como ser3 meu redentor? – me pergunto. Ser3 um touro ou um homem? Ser3 talvez um touro com cara de homem? Ou ser3 como eu?”; “O sol da manh3 reverberou na espada de bronze” (BORGES, 1999a, p.632; 634).

⁵⁹ No texto intitulado “Considera33es atuais sobre a guerra e a morte” (1915[2010]), escrito sob os efeitos da primeira grande guerra, Freud dir3 que n3o podemos conceber a pr3pria morte, e que o inconsciente, no limite, crê na sua imortalidade; trar3 ainda uma intrigante formula33o ao problema que aqui se coloca: quando tentamos conceber a pr3pria morte, a ela sobrevivemos por nos colocarmos como *observadores* (cf.

elaboração de Maciel vem de um excesso, que multiplica e descentra, velando, por revelar demasiadamente, cada banal detalhe da vida: o conto “Funes, el memorioso”.

O texto fora publicado em 1944 e abre a segunda parte da coletânea *Ficções*, intitulada “Artifícios”. Nele, um narrador em primeira pessoa, sob o pretexto de integrar uma espécie de memorial produzido em homenagem ao protagonista, conta (escreve) sua relação com Funes, um testemunho que seria “(...) *el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial (...)*” (BORGES, 1994a, p.485).⁶⁰ As palavras iniciais da narrativa, de alguma forma, contrariam a apreciação do narrador:

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora. (BORGES, 1994a, p.485)⁶¹

A série de associações promovidas pelo narrador a partir de uma imagem condensadora – as mãos do protagonista – surgem de um universo maravilhoso, fantasmagórico, mas barrado a qualquer outro ser: a poderosa percepção de Funes, que via a flor como ninguém a via, e sua própria mão *como ninguém jamais poderia*. O narrador parte da lembrança que ele mantinha de Funes, homem eternamente absorvido por um instante, ou por todos eles, instante depurado pela capacidade única do protagonista – singularizar cada evento e jamais perdê-los nos recantos da memória; Funes observava uma flor nas próprias mãos, uma parte de si sempre acessível ao olhar, e ainda assim se espantava, algo aterrador ao narrador que o observa. “*Lo recuerdo*”, inicia, ao que emenda em um parênteses a síntese de todo o relato: “(...) *yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto*”. Tal acepção implica de

FREUD, 1915[2010], p.229), ou seja, não há forma de representá-la a não ser como um terceiro, alguém fora de cena.

⁶⁰ “(...) o mais breve e sem dúvida o mais pobre, mas não o menos imparcial (...)” (BORGES, 1999a, p.539)

⁶¹ “Recordo-o (não tenho direito de pronunciar esse verbo sagrado, somente um homem na terra teve direito e esse homem morreu) com uma obscura flor-da-paixão na mão, vendo-[a] como ninguém [a] viu, embora [a] avistasse do crepúsculo do dia até o da noite, toda uma vida. Recordo-o, o rosto taciturno e indiatóico e singularmente *distante*, por trás do cigarro. Recordo (creio) suas mãos afiladas de trançador. Recordo perto dessas mãos um chimarrão, com as armas da Banda Oriental; recordo na janela da casa uma esteira amarela, com uma vaga paisagem lacustre. Recordo claramente sua voz; a voz pausada, ressentida e nasal do antigo homem dos subúrbios, sem os silvos italianos de agora.” (BORGES, 1999a, p.539)

imediatamente sua própria refutação: lembrar, afinal, não implica haver um dia se esquecido? A memória não seria, como traz Borges em um belíssimo verso, uma forma de olvido (“El ciego”, 1994c, p.102)? Funes, aquele que, após um acidente quase fatal, acordou como quem acorda de um sonho, faz uma volta em torno do esquecimento, esquece-se dele: agora o presente lhe era “(...) *casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales*” (BORGES, 1994a, p.488).⁶²

O narrador recorda suas feições e claudica – crê (entre parênteses) recordar das mãos de um homem que não podia, senão, somar mais uma percepção ao mosaico de miragens produzidas a partir do objeto observado; pois para Funes cada percepção é *una, completa* em si, portanto o objeto fitado jamais se *produz* enquanto tal. Tal condição importaria um outro funcionamento à linguagem, como pontua o narrador:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. (...) Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. (BORGES, 1994a, p.490, grifos meus)⁶³

A Funes não está barrada somente a possibilidade de esquecer: sua memória perfeita lhe impede de abstrair e, portanto, de *elaborar* um mundo coeso, onde os objetos perduram e, portanto, se pode falar deles – resgatá-los de momentos passados, contar sua história. Porque Funes percebe com precisão cada mínima alteração decorrente do tempo, qualquer objeto, revelado à ordem humana a partir de um *nome*, não pode manter sua identidade.⁶⁴

⁶² “(...) quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais” (BORGES, 1999a, p.543)

⁶³ “Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cão* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e quatorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no todas as vezes. (...) Funes discernia continuamente os tranquilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato.” (BORGES, 1999a, p.545)

⁶⁴ Com Saussure, pai da linguística estrutural, entendemos que uma *entidade* linguística adquire um caráter de *identidade* através de suas relações, ou seja, do *valor* que ela adquire *em um* enunciado e *a cada* enunciado; para que haja identidade linguística, é necessário que se realizem as mesmas condições em ao menos dois enunciados, o que implica uma progressão temporal (cf. SAUSSURE, 2006, p.126). Como propõe o linguista: “[Os valores que compõem um sistema de língua] consistem na solução particular de uma certa relação geral entre signos e as significações, estabelecida sobre a diferença geral dos signos [a negatividade] *mais* a diferença geral das significações *mais* a atribuição anterior de certas significações a

Funes não vê sua face ou suas próprias mãos: ele vê uma série de imagens levemente modificadas, sobrepostas, mas ainda assim únicas. Extrapolando a compreensão do narrador, podemos cogitar que chamar as mãos de “mãos”, a face de “face” ou, ainda, chamar a si mesmo de “Funes” poderia lhe parecer absurdo. Ao narrador, contudo, Funes faz unidade – perdura no tempo e pode ser lembrado. Do corpo por ele longamente observado, esse que força a memória e o leva a decretar seu fracasso, o narrador desliza para a voz do protagonista, a qual diz recordar claramente. (Fato: a voz não faz *imagem*, e tal elemento ingressa no parágrafo como um segundo registro atravessando as memórias do narrador). O primeiro parágrafo, ainda mais melancólico à luz do relato por vir, funciona como um tratado sobre a memória em operação, sobretudo sobre essa graça escondida e por vezes rejeitada, aqui delineada pela sombra que a potente luz de Funes projeta – o *esquecimento*, a forma negativa da memória, a subtração que funda seu processo. Enquanto o narrador pode *narrar* sua história, Funes olha para a própria mão, acumulando sobre o referente uma cadeia de imagens aprisionadas no *agora*. Então questiono: há referente possível diante de tal proliferação?⁶⁵

Se em “La casa de Asterión” a perspectiva ingênua do protagonista e sua exclusão do mundo das letras, de alguma forma, ofereciam resistência à *inescapável* história a ser ali narrada, em “Funes el memorioso”, uma condição diversa, mas ainda assim incontornável, produz nuances importantes à mediação narrativa. A memória perfeita de Funes nos leva a um universo povoado de percepções, que se acumulam sem compor uma síntese: sem fazer do *nome*, essa abstração firmada pelo pacto da linguagem, uma referência que diga algo da *coisa* – para sempre perdida.⁶⁶ As consequências desse funcionamento delineiam uma atmosfera densa e inapreensível, que estremece nosso frágil elo com a realidade. Não à toa Borges considerará “Funes, el memorioso” “*una larga metáfora del insomnio*” (1994a,

certos signos ou reciprocamente [a identidade].” (SAUSSURE, 2002, pp.30-31). Para Saussure, sem a identidade criada pelo valor de oposição “(...) não [se] descobre nenhum objeto.” (SAUSSURE, 2002, p.34).

⁶⁵ Em consonância com o comentário de Ortega e Parra sobre “El Aleph”: “(...) o presente da escrita deve passar, antes, pela desrepresentação da linguagem. O sistema referencial que sustenta o mundo e seus nomes deve ser desmontado para que ambos (mundo, palavra) já não coincidam (...)” (2001, p.20).

⁶⁶ Na *Poética*, Aristóteles define a metáfora como o “transportar para uma *coisa* o *nome* de outra”, o que de alguma forma coloca em jogo a linguagem e seu referente. Valentin Garcia Yebra, em nota sobre a tradução do termo grego *ónomos*, lembra que “*Aristoteles entiende aqui por ‘nombre’ no solo el sustantivo y el adjetivo, sino también el verbo (...)*” (1992, p.319), apontando, quiçá, para um estatuto mais amplo do nome, relativo à linguagem de modo geral. Em consonância com essa percepção, em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” Lacan dedica-se justamente à elaboração da linguagem como o campo onde emerge o sujeito, o registro simbólico; como traz o psicanalista: “(...) o *símbolo* se manifesta inicialmente como *assassinato da coisa*, e essa morte constitui no sujeito a *eternização de seu desejo*” (LACAN, 1998, p.320, grifos meus).

p.483):⁶⁷ há um esforço por parte do narrador em dar forma a essa dimensão rica, mas decomposta e atordoada, quase opressiva, que seria a percepção de Funes, personagem siderado por cada detalhe de cada momento vivido. Sua vã tentativa, contudo, esbarra precisamente no ponto que se esgarça durante a operação narrativa de “El Aleph”, a saber, a possibilidade de acesso a um ponto de vista impossível. E se “El Aleph” nos dispõe um universo abrupto e infernal, “Funes, el memorioso” constitui um mundo sonâmbulo, turvando pouco a pouco a realidade do narrador – esse que, na concepção de Funes, ainda estaria dormindo. Desperto de uma realidade na qual “*había vivido como quien sueña*” (BORGES, 1994a, p.488), Funes confessa que a forma de seus sonhos também se modificou: “*Mis sueños son como la vigilia de ustedes*” (BORGES, 1994a, p.488).⁶⁸ Tal constatação aproxima incomodamente nossa realidade de uma configuração imprecisa e desconexa, o *sonho*; com isso, traz à tona todas as lacunas com as quais arcamos, por vezes sem nos darmos conta: organizar impressões fugazes para que possamos formar um todo ao qual se pode chamar “realidade”, assimilar as contingências e com elas compor uma *narrativa* para o aqui-agora no qual vivemos – eis o que faz nossa memória, desde o tempo presente.⁶⁹ Trata-se de um processo de *elaboração* do qual Funes estaria supostamente desobrigado: pois uma vez desperto, ele não mais pode tornar a dormir.

Ao narrador, bem como ao leitor atravessado pela mesma limitação, ter a revelação de que vive como quem sonha é saber-se tateando em um mundo confuso e imprevisível, e, ainda assim, encontrar-se comprometido com a necessidade constante de produzir sentido à realidade; ou, por que não, de *produzir a realidade*. A fragilidade dessa malha por nós tecida, na qual se enreda como se pode os acasos do mundo e as percepções acerca dele, só poderia apontar para uma atmosfera de *pesadelo* – *tópos* profundamente borgeano. Em “La pesadilla”, texto integrante do livro de conferências intitulado *Siete noches* (1994c), o autor relatará um inquietante sonho, no qual se acerca de um conhecido; visivelmente abatido e recebendo profunda empatia por parte de Borges, esse amigo distante retira do paletó a mão direita e mostra em seu lugar a garra de um pássaro (cf. BORGES, 1994c, p.227). A

⁶⁷ “(...) uma vasta metáfora da insônia” (BORGES, 1999a, p.537)

⁶⁸ “(...) havia vivido como quem sonha”; “Meus sonhos são como a vigília de vocês “ (BORGES, 1999a, p.543)

⁶⁹ Esse movimento traz à cena um conceito crucial para a área psicanalítica: o que Freud chama de *Nachträglichkeit*, traduzido comumente para o português como *a posteriori*, um movimento de retroação pelo qual se entende a temporalidade psíquica. Segundo o *Vocabulário da psicanálise* de J. Laplanche e J. -B Pontalis (2001), o termo diz respeito à “relação com sua concepção da temporalidade e da causalidade psíquicas: há experiências, impressões, traços mnésicos que são ulteriormente remodelados em função de experiências novas, do acesso a outro grau de desenvolvimento. Pode então ser-lhes conferida, além de um novo sentido, uma eficácia psíquica.”

imagem de terror adensa o breve relato, então interrompido. Cleusa Rios Pinheiro Passos tratará essa passagem alocando-a, por meio do elemento da mão, na “ciranda de um tema” (2014, p.130): para a autora trata-se do “(...) começo de [uma] perda”, a perda do humano condensada em uma imagem reveladora de algo “(...) indizível e, portanto, [prenunciadora] da ausência da palavra – traço humano por excelência” (PASSOS, 2014, p.133). Uma volta a mais nessa ciranda nos leva a reencontrar a mão de Funes e a cogitar o que ele veria ali desaparecer e surgir em seu lugar enquanto a observa: sua mão no lugar de sua mão no lugar de sua mão. O narrador, profundamente aterrado, por sua vez vasculha a memória e recolhe partes de um homem para fazê-lo todo, e, como dorme, sonha-o pouco a pouco, interpreta-o e escreve sua breve homenagem a Funes, o insone. Rosalba Campa sobre “Las ruinas circulares” (1994a):

Um dos temas recorrentes da obra de Borges, *a impossibilidade de identificar as condições do real*, encontra aqui uma formulação paradigmática: um asceta, que criou por meio do sonho um homem, descobre que ele mesmo não é senão uma imagem no sonho de outro sonhador. Ao contrário do que geralmente ocorre na literatura fantástica – entre cujos representantes a crítica coloca Borges sem hesitações – não há nenhuma ambiguidade na trama, nem dúvidas sobre a descoberta final, que *despoja o protagonista de seu caráter concreto*. (CAMPRA, 1999, p.42, grifos meus)

Estar diante do inenarrável é encontrar-se em uma posição a partir da qual não se pode narrar. Tal formulação merece ser posta em questão: estar diante do inenarrável é encontrar-se em uma posição a partir da qual não se pode narrar? Seria de fato a perspectiva da instância narrativa o fator primário a determinar a inenarrabilidade? E qual é a relação estabelecida pela escrita borgeana entre tal instância e o objeto ao qual ela volta o olhar, esse que, por vezes, a obseda? As questões são muitas, e para respondê-las é necessário revisitar as posições até aqui definidas: o caso paradigmático de “El Aleph”, que produz onisciência em um narrador em primeira pessoa;⁷⁰ “La casa de Asterión” com uma espécie híbrida de narração, no qual um narrador observador se desenlaça subitamente do narrador protagonista, relatando sua morte da perspectiva de um terceiro; em “Funes, el memorioso” o acesso ao objeto da narrativa é barrado ao narrador personagem, que não

⁷⁰ Saliento que essa súbita onisciência não é exclusiva de “El Aleph”: o que o separa dos demais narradores borgeanos em primeira pessoa é o curto circuito no qual o narrador é pego, como que espelhando um espelho. Esse movimento será trabalhado no próximo capítulo.

poderá jamais assumir o lugar de Funes, ver o que ele vê, como ele vê.⁷¹ Segue-se a eles um relato de teor mais realista; nada nele – na sua progressão, ações e objetos representados – poderá ser encarado como uma ruptura com o ordinário. A não ser, quiçá, um gesto tipicamente borgeano.

Há muitas formas de colocar-se diante do objeto narrado. Borges teria alguma predileção pela primeira pessoa, como muitos de seus contos demonstram; pois, como coloca tão bem Ricardo Piglia, em sua escrita sobrevive um traço primevo da literatura: a lembrança de um narrador oral que sobrevém em eco, como efeito da escrita sobre o leitor (cf. PIGLIA, 2004, p.101). Certamente alguns de seus contos parecem não resistir a tal transição, e o *eu*, que até então guardava silêncio e maquinava sem solavancos o funcionamento narrativo, se manifesta em dado momento (cf. PIGLIA, 2004, p.110). “Emma Zunz” (1994a) é um deles. Publicado originalmente na Revista *Sur* em 1948, o conto passa a compor a coletânea “El Aleph”, de 1949. Nele se narra uma sutil trama de vingança, e aqui começa sua história:

El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. (...) Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Fein o Fain, de Rio Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto. Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. (1994a, p.564)⁷²

A narração a princípio é objetiva, distante: datas, pessoas, lugares, documentos, o fato de uma morte, a de Manuel Maier, outrora Emmanuel Zunz. A perspectiva continua intacta, quem lhe dá é um narrador em terceira pessoa, onisciente; mas a focalização se ajusta e recai em Emma Zunz, no ventre, nos seus joelhos, na culpa que sentiu, na irrealidade atordoante e desejada, no frio que a toma, no medo pungente naquele terrível momento. O narrador não conta, mas vemos a carta nas suas mãos, imaginamo-la tremer antes de ser

⁷¹ Considere-se, também, que não se trata apenas daquilo que a instância narrativa tem acesso, mas também ao que ela *dá acesso*, como ela seleciona e organiza as informações (GENETTE, 1972, p.183-184).

⁷² “No dia 14 de janeiro de 1922, Emma Zunz, ao voltar da fábrica de tecidos Tarbuch e Loewenthal, encontrou no fundo do vestibulo uma carta, datada do Brasil, pela qual soube que seu pai tinha morrido. (...) Um companheiro de pensão de seu pai assinava a notícia, um tal Fein ou Fain, de Rio Grande, que não podia saber que se dirigia à filha do morto. / Emma deixou cair o papel. A primeira sensação foi de mal-estar no ventre e nos joelhos; depois, de cega culpa, de irrealidade, de frio, de temor; depois quis já estar no dia seguinte. Imediatamente, compreendeu que essa vontade era inútil, porque a morte de eu pai era a única coisa que tinha sucedido no mundo e que continuaria sucedendo para sempre.” (BORGES, 1999a, p.627)

derrubada por Emma Zunz – aqui, nesta análise, seu nome só poderia ser dito todo, pois dá título ao conto e reinstaura o nome perdido de seu finado pai, mesmo sem a marca do gênero masculino, “-nuel”; resta apenas “Emma Zunz” nesse instante assombroso e sem fim, o único ato a ressoar no mundo.

O relato procede, Emma Zunz arma: assassinar Aarón Loewenthal, o verdadeiro ladrão, responsável pela desonra e morte de seu pai. Sábado Emma Zunz contata Loewenthal, agora seu chefe, e marca um encontro para lhe falar sobre as mobilizações da greve; liga para algumas amigas a respeito do passeio de domingo; então segue ao porto, e eis o ponto onde a perspectiva parece começar a ceder:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (...) Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. (...) Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. (BORGES, 1994a, pp.565-566, grifos meus)⁷³

A princípio, a despeito do dilema acerca da narração em processo, o modo infinitivo – “Referir”, “hacer”, “recuperar” – ainda marca alguma neutralidade. No parágrafo seguinte o narrador aparece como um *eu* e, ao fazê-lo, afasta-se da heroína, talvez para deixar Emma Zunz a sós com sua confusão, talvez para estabelecer essa “(...) ficção anterior ao

⁷³ “Narrar com alguma realidade os fatos dessa tarde seria difícil e talvez improcedente. Um atributo do infernal é a irrealidade, um atributo que parece diminuir seus terrores e que talvez os agrave. Como tornar verossímil uma ação na qual quase não acreditou quem a executava, como recuperar esse breve caos que hoje a memória de Emma repudia e confunde? (...) Entrou em dois ou três bares, viu a rotina ou os modos de outras mulheres. Por fim, deu com homens de *Nordstjärnan*. Temeu que um deles, muito jovem, lhe inspirasse alguma ternura e optou por outro, talvez mais baixo que ela e grosseiro, a fim de que a pureza do horror não fosse diminuída. (...) Os fatos graves estão fora do tempo, seja porque neles o passado imediato fica como que separado do futuro, seja porque não parecem consecutivas as partes que o formam. / Naquele tempo fora do tempo, naquela desordem caótica de sensações inconexas e atrozes, Emma Zunz pensou *uma única vez* no morto que motivava o sacrifício? Tenho para mim que pensou uma vez e que nesse momento correu perigo seu desesperado propósito. Pensou (não pôde deixar de pensar) que seu pai tinha feito a sua mãe a coisa horrível que lhe faziam agora.” (BORGES, 1999a, p.629)

indivíduo, anti-subjetiva e informe (...)", "(...) resistente a toda tentativa de patetizar a experiência", como sugere Raul Antelo (2001, pp.244; 248). Fato é que o narrador aparta-se do ponto de vista da heroína e assume sua própria perspectiva sobre os fatos; a focalização se mantém fixa no tumulto da protagonista, esse ponto indecifrável, mas se altera o agente: antes a própria Emma Zunz, agora essa instância que diz *eu*. Há que se ter cuidado na aproximação a objetos incertos, oblíquos, instáveis, objetos que ao mínimo toque despertam de sonos intranquilos e distorcem a realidade de um então confortável sujeito. Assim é esse momento interrompido, torcido, arrancado de seu depois.

Emma Zunz vai ao porto, escolhe um homem que a repugna, deixa que ele a penetre *conforme* seu plano e *contra* a sua vontade, lançando-se – e consequentemente arrastando consigo o narrador – a um abismo quando ela "(...) oferece seu corpo virgem em sacrifício para vingar (se) o pai e do pai, lugar da interseção entre prostituição, estupro, incesto e assassinato" (TROCOLI, 2013, p.195). A sobreposição das cenas, das relações, dos tempos está posta, como propõe Flavia Trocoli; essa seria a confusão diante da qual o narrador, inseguro e atônito, tenta se desembaraçar: ele busca um sentido, escava aquele tempo fora do tempo e supõe saber aquilo que sequer Emma Zunz sabia, ou seja, algo sobre esse "Ponto de vertigem em que uma *cena manifesta* cruza com uma *cena latente*" (TROCOLI, 2013, p.204, grifos meus). O conto está sendo explicitamente narrado, sua execução é deliberadamente ficcional, e por isso Emma Zunz pensa no pai, como o quer o narrador. Não à toa Piglia atentará para tal cena, resgatando essa voz que emerge no conto, essa que, sem apagar o percurso até então percorrido, recupera no relato uma narrativa primeira, embora ela apareça apenas quando *reescrita*.⁷⁴ Diz o crítico:

Em "Emma Zunz", há uma cena vertiginosa em que a história muda e *é outra, mais antiga e mais enigmática*. Emma entrega seu corpo a um desconhecido para vingar-se do homem que infamou seu pai, e nesse momento extraordinário, em que *a trama se condensa, quem narra irrompe* no relato para revelar que há outra história na história, e um novo sentido, a um só tempo nítido e inconcebível para a atribulada compreensão de Emma Zunz. (PIGLIA, 2004, p.111)

Nessa cena trançada a outras cenas, outros vetores de força e intenções, a súbita aparição do *eu* narrador permite que algo permaneça intocado: não se desembaraçará o assassinio de Loewenthal da noite com o marinheiro no porto nem do leito conjugal de Emmanuel Zunz;

⁷⁴ Faço referência à noção de *rasura* elaborada por Jacques Lacan; como sugere o analista em sua "Lição sobre *Lituraterra*", posteriormente publicada sob o título de "Lituraterra" (2003): "Rasura de traço algum que lhe seja anterior, é isso que do litoral se faz terra. *Litura pura* é o literal. Produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste" (2009, p.113)

não se definirá se vítima ou assassina, se prostituição ou estupro, se a heroína ocupa, como mulher, a posição da mãe igualmente abusada pelo marido ou da filha que defenderá a honra paterna, se Emma Zunz *vinga o* ou *se vinga do* pai.⁷⁵ Sabe-se apenas que o fato *fora de cena* traz a verdade:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. (BORGES, 1994a, p.568, grifos meus)⁷⁶

Sabe-se agora que algo pulsa sob a pele do enunciado de Emma Zunz, “*Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...*” (BORGES, 1994a, p.568).⁷⁷ Emma Zunz não mente em seu testemunho: não há conectivos relacionando as ações, apenas reticências; o sujeito gramatical, aquele que abusa, resta indeterminado, bem como a identidade da pessoa sobre quem recai a ação de matar empreendida pela protagonista. Quem a ouve opta por preencher as lacunas gramaticais, impulsionado pelo desejo de constituir um sentido: os hiatos permitem condensar as ações deslocadas na confusão de Emma Zunz, e com isso o terror se apazigua – uma outra narrativa se organiza, inscrevendo-se sobre a primeira; ou recalcando-a. O nome aqui desencaminha, desorienta, mas não deixa de, ao fazê-lo e porque assim o faz, dizer uma verdade. Assim termina o conto, a trama *obscena* de Emma Zunz.⁷⁸

1.1.3. Um retorno: o que se produz pela escrita?

⁷⁵Como traz Trocoli: “Se, do lado do narrador, a fidelidade ao relato do fato é ‘improcedente’, do lado da heroína, o desejo de vingança e o seu motivo é da ordem daquilo que não se pode não pensar, ‘porque a morte de seu pai era a única coisa que tinha acontecido no mundo e continuaria acontecendo infundavelmente.’ E ela, Emma Zunz, como Antígone, continuaria sendo a filha ultrajada em toda e qualquer cena.” (2013, p.206)

⁷⁶“A história era inacreditável, de fato, mas se impôs a todos, pois substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que padecera; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios” (BORGES, 1999a, p.631)

⁷⁷“Aconteceu uma coisa inacreditável... O senhor Loewenthal me fez vir com o pretexto da greve... Abusou de mim, eu o matei...” (BORGES, 1999a, p.631)

⁷⁸A dimensão do *obsceno* pode ser tomada através da análise produzida por Ana Vicentini de Azevedo a partir da estrutura do palco grego. Derivando o *obsceno* do significante grego *opíso-skénion* (um lugar barrado à plateia, em oposição ao *proscênio*), a leitura de Azevedo nos leva ao encontro da “outra cena”, alusão metafórica que Freud produz para conceituar o inconsciente (2001, pp.75-81).

Tamara Kamenszain, poeta argentina contemporânea, dedica o livro *El ghetto* a seu pai: “*En tu apellido instalo mi ghetto*” (2012, p.265). *El eco de mi madre*, embora um livro sobre a mãe, será dedicado à irmã Rut, com quem compartilhou “(...) *la perplejidad de ser hijas* (...)” (2012, p.335).⁷⁹ A referência é cruzada: ao pai, a dedicatória de um livro-gueto, espaço fundado sob a égide de seu nome, no qual a poeta está inscrita e ao qual ela trabalhará para edificar; já a mãe vem no título e aparece em eco nas duas irmãs, que a viram envelhecer, ceder a memória ao Alzheimer, morrer sem lembrar sua história, e na dor das filhas inconsoláveis diante do fato impronunciável que se prova até o último ponto de sua cesárea – a mãe se foi (KAMENSZAIN, 2012, p.352). Tamara Kamenszain escolheu, como poeta, uma forma de se posicionar como filha: seu nome vem do pai, então honrá-lo; da mãe, o eco entre duas meninas, feito enigma.

Em sua leitura de “Emma Zunz”, Bernard McGuirk retomará a dimensão do *nome próprio* no conto borgeano. Para o crítico, seu uso é tão deliberado que ao leitor o gesto de nomear pareceria menos uma luta que um convite a um jogo hermenêutico (cf. 1999, p.56). Mas o jogo, como todos os propostos por Borges, tem um truque: sugerindo uma rede de significações, McGuirk desmonta o significante que a nomeia e passeia por suas letras;⁸⁰ agora o sentido pouco se oferece a uma interpretação fechada, feito um objeto pronto a ser descoberto pelo leitor-exegeta. Na passagem pela cadeia consonantal da língua hebraica *escrita*, o autor levanta, a partir de “Zunz”, sobrenome judaico, acepções ligadas à prostituição, à idolatria, ao abominável, ao ato de apunhalar pelas costas, a uma moeda de prata, a um povo (cf. 1999, p.59). Já “Em-”, a sílaba coincidente que cai do nome de seu pai, Emmanuel Zunz, posteriormente Manuel Maier, refere-se à palavra “mãe” em hebraico, a sílaba que Emma Zunz guarda (cf. 1999, p.66) – é, também, a posição que ela assume na cena recalcada, aquela que o narrador deixa como uma inquietante sugestão. Seu nome porta a mescla de registros que a fazem, como mulher, ilegível, e como personagem, não completamente inscritível. Traz McGuirk:

(...) “Emma Zunz” – Z/Z – gira sobre a última letra dos alfabetos modernos, ocidentais, cristãos... Uma reinscrição não na linguagem audível, mas em uma escrita sempre não-decidível, sempre bifurcante, sempre desconstrutível... Um Z/Z. (MACGUIRK, 1999, p.62)

⁷⁹ Em tradução literal: “Em seu sobrenome instaurou meu gueto”; “a perplexidade de ser filhas”.

⁸⁰ Lembrando da definição lacaniana: “um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante” (LACAN, 1998, p.833), ou seja, o significante (a ordem simbólica) é aquilo que possibilita que um *sujeito*, não o *eu* ou o *indivíduo*, possa emergir e é o que faz desse sujeito um efeito de linguagem, ou do atravessamento do corpo (real) pela linguagem (simbólico). A linguagem é condição para a existência de um sujeito, sempre representado pelo significante.

O sobrenome traz letras crepusculares, o U, de som fechado, duas vezes o Z, quase tautológico; a nasalidade prolonga a palavra e continua a ressoar na última letra do alfabeto, até a carta na qual o nome de Emmanuel não consta. É também por meio de letras que o enigma de Emma Zunz se inscreve na narrativa: as letras recalçadas no nome de seu pai recuperam o eco da mãe, mulher como ela, vivendo como pôde em um mundo de homens; já o sobrenome paterno encerra sob sua égide o ciclo sombrio da história familiar, instaurando a terrível repetição – não se escapa ao Z, não se esquivava do fim já escrito. Também Beatriz Viterbo fora reduzida a uma letra diante da qual a narrativa estremeceu – absoluta ausência de sentido. Aquilo que falta no significante aparece e escreve uma perda – a letra se presta a dar forma a essa dimensão inenarrável.⁸¹ Há que se ter o cuidado de manter a dúvida operante, de não fechar a significação, nem que para isso um *eu* seja convocado a enunciar, substituindo uma entidade enorme, externa, que tudo vê e tudo sabe.

Tudo ver e tudo saber: essa seria, quiçá, a posição que o narrador de “El aleph” arrisca, sem levá-la a cabo, porém, como o faz Carlos Argentino Daneri, primo irmão de Beatriz – gesto que produz efeitos sobre a escrita de sua grande obra, bem como consequências ao relato em questão, escrito, ele mesmo, por um leitor de Daneri: por sinal, um leitor deveras satisfeito com a própria insatisfação. Borges, o narrador de “El Aleph”, não poderia acreditar em um Aleph nomeado por Daneri. O personagem nos é apresentado como uma figura excêntrica, prolixa e tão desinteressada nos livros quanto desinteressante como escritor;⁸² contrastando com sua indiferença às letras, Daneri curiosamente é o autor de um poema intitulado “La Tierra”, cuja extravagância – Borges não se fatiga em ressaltá-la – se presta ao projeto megalomaniaco de descrever toda a extensão do planeta e tudo o que nele há. Trata-se de um poema medíocre ao qual não faltara *“la pitoresca digresión y el*

⁸¹ Não se perde de vista, aqui, a elaboração de Lacan acerca do significante *lettre* do francês, passível de ser traduzido por “carta” e “letra”, homofonia trabalhada com especial atenção em seu “Seminário sobre ‘A carta roubada’” (1998, pp.13-66). A noção de letra conforme elaborada em “Lituraterra” (LACAN, 2003) será melhor desdobrada em um momento posterior, à luz da análise literária.

⁸² Ortega e Parra, no prólogo à edição crítica e fac-similar de “El Aleph”, trazem um aspecto inquietante: “Em algumas ocasiões Borges põe em evidência a semelhança entre Beatriz e Carlos Argentino. Ambos têm ‘grandes e afiladas mãos formosas’ e quando Borges chega à conclusão de que Carlos Argentino está louco, atribui à estirpe de ‘todos esses Viterbo’. As afinidades coincidem com o fato de que Carlos Argentino é, até a penúltima folha do manuscrito, irmão de Beatriz (...) é impossível assimilar a escrita de um texto à sua trama, mas a ideia é sedutora: Borges negou a Carlos Argentino o privilégio de ser irmão de sua adorada Beatriz, além de apagar do conto a evidência de um incesto” (2001, p.15)

gallardo apóstrofe” (BORGES, 1994a, p.619),⁸³ como traz o narrador. Daneri, por outro lado, não contém o entusiasmo diante de seus resultados:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*.

– *Estrofa a todas luces interesante – dictaminó –. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero – ¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma? – consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura (...).* (BORGES, 1994a, p.619)⁸⁴

A opinião do narrador sobre sua pessoa e seu poema aparentemente lhe passa despercebida. E tal juízo faz-se notar não apenas pelos comentários de Borges, mas na escolha pela representação em discurso direto de uma fala que vai do risível ao absurdo: tendo apresentado ao narrador uma estrofe bastante simplória, o comentário verborrágico do poeta agrega aos poucos versos camadas menardianas de leitura, assumindo neles uma profundidade ausente.⁸⁵ Não à toa o narrador, saboreando o seu próprio enfado, concluirá que “*el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para*

⁸³ “(...) a pitoresca digressão e a galharda apóstrofe” (BORGES, 1999a, p.688).

⁸⁴ “Vi, como o grego, as cidades dos homens, / Os trabalhos, os dias de vária luz, a fome; / Não corrijo os fatos, não falseio os nomes, / Mas *le voyage* que narro é... *autour de ma chambre*. // – Estrofe, sob qualquer ângulo, interessante – opinou. – O primeiro verso granjeia o aplauso do catedrático, do acadêmico, do helenista, quando não dos falsos eruditos, setor considerável da opinião; o segundo passa de Homero para Hesíodo (toda uma implícita homenagem, na fachada do flamante edifício, ao pai da poesia didática), não sem remozar um procedimento cujo ancestral está na Escritura, a enumeração, congérie ou conglobação; o terceiro – barroquismo, decadentismo, culto depurado e fanático da forma? - consta de dois hemistíquios gêmeos; o quarto, francamente bilíngüe, assegura-me o apoio incondicional de todo espírito sensível aos desenfadados impulsos da facécia. Nada direi da rima rara, nem da ilustração que me permite, sem pedantismo, acumular em quatro versos três alusões eruditas que abarcam trinta séculos de densa literatura (...)” (BORGES, 1999a, p.689)

⁸⁵ Aludo ao conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1994a) para fazer referência a um dispositivo de leitura essencialmente borgeano: se tensionado *ad absurdum*, não há nada que um texto não possa dar a ver; a leitura torna-se, então, um exercício tão ficcional quanto o texto sobre o qual ela se dedica, o que não necessariamente a descredita. Pelo contrário.

que la poesía fuera admirable” (BORGES, 1994a, p.619):⁸⁶ a “obra” de Daneri, como o personagem posteriormente revelará, é tributária mais à organização catalográfica das imagens as quais o Aleph lhe dá acesso do que ao trabalho de concentração potencializadora, característica da linguagem poética.⁸⁷ A análise que o poeta lhe confere evidencia no poema uma tranquila dependência em relação a algo que lhe é externo, um elemento do mundo referencial, criando uma dinâmica onde as posições de *sujeito da escrita* e de *objeto sobre o qual se escreve* estão perfeitamente estabilizadas – em “La Tierra” não há crise da representação.

Daneri tinha o acesso ao Aleph como essencial para a conclusão de seu poema (cf. BORGES, 1994a, p.623), gesto que escava, com um golpe de ironia, uma via à abordagem ao ato de escrita em operação no próprio conto – pois o que seria “El Aleph” senão um texto profundamente implicado na mesma visão que inspirara “La Tierra”? Acaso teria o narrador visto em “La Tierra” “El Aleph”, e em “El Aleph” “La Tierra”, e em “La Tierra” outra vez “El Aleph”? Não seria esse incômodo espelhamento, que arrisca fazer de “El Aleph” uma duplicação sistematicamente alterada do poema, um indício de que o próprio conto é um texto igualmente submetido à impossibilidade que atingira Daneri? A partir desse momento, a tensão entre “La Tierra” e o conto que o abriga duplicará de uma segunda forma o registro da narrativa em questão: se com Beatriz o relato passa da *perda* do objeto de amor para a *perda da possibilidade de representação*, com Carlos Argentino Daneri “El Aleph” se equilibra na iminência de seu próprio *fracasso*, e a narrativa oscila entre malograr como o poema e abdicar de sua própria composição.⁸⁸ Entre a rivalidade especular e o real da escrita – essa aposta sem garantias –, o narrador certamente estremece: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor (...); ¿cómo transmitir a los otros el infinito aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (BORGES, 1994a, p.624, grifos meus).^{89 90}

⁸⁶ “(...) o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de rasões para que a poesia fosse admirável” (BORGES, 1999a, p.689)

⁸⁷ Característica à qual a elaboração de Ezra Pound é lapidar: “Dichten = Condensare”, poesia como concentração, condensação, adensamento (cf. 2006, p.40).

⁸⁸ A enumeração pela qual se dá a descrição da visão do Aleph, cria o efeito de uma intenção totalizante que fracassa. Para Ana Maria Barrenechea, trata-se muitas vezes um recurso retórico que remonta ao intuito de registrar a experiência maravilhosa sem mediações; serve, inclusive, para *falsear a si mesmo* enquanto um recurso retórico, criando o efeito de uma *transposição direta* da experiência (cf. BARRENECHEA, 1957, p.85). Sob essa perspectiva, “El Aleph” criaria uma tensão entre o fracasso de sua escrita e aquilo que, pelos seus efeitos, nela sucede.

⁸⁹ “Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. (...) como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca?” (BORGES, 1999a, p.695)

A marca do presente nesse trecho traz à cena o caráter radicalmente contemporâneo não apenas dos efeitos do Aleph sobre o narrador, hoje sem a casa que lhe estruturava, mas da dúvida relativa ao alcance da escrita *durante o próprio ato de escrita*; ou ainda, como trazem Ortega e Parra, “‘Chego, agora, ao inefável centro de meu relato’, é dizer: menciono agora o tempo da escrita no presente da história” (ORTEGA; PARRA, 2001, p.20, grifos meus). O gesto inaugura na composição desta leitura um terceiro nível, que levanta uma questão: como se configuram sob um mesmo nome, “Borges”, as instâncias do *herói* e do *narrador*, não necessariamente coincidentes em seus percursos?; onde está o passado que faz do *ato narrativo* também um *ato de escrita* e, mais importante, como o *narrador* se projeta textualmente para deixar que em si, representado pelo mesmo significante, advenha a sombra desse que *escreve*? Borges nos oferece uma configuração complexa, entranhada a ponto de arriscarmos desfazê-la caso tentemos isolar um único fio – sem o nó, não há narrativa; há que se tomá-la por um todo inextricável.

“Funes el memoriso” é explicitamente um relato escrito, a ser publicado em um memorial dedicado ao protagonista; “Emma Zunz”, me parece, apresenta com eficácia assombrosa, e tendo na escrita um suporte, a sombra de um narrador oral, talvez uma vocação, se não de todo texto literário, ao menos do relato borgeano (cf. PIGLIA, 2004, p.101). “La casa de Asterión”, por esse viés, constitui um caso mais complexo: Asterión, o “primeiro” suposto narrador, é iletrado, enquanto a constituição textual dá mostras de que o conto se trata de uma transcrição ou mesmo uma tradução, cuja fonte se desconhece.⁹¹ Esses são três

⁹⁰ Converindo com a leitura de Angeles Bernal: “Uma voz discrepante, a de ‘Borges’, é a encarregada de apresentar o personagem feminino [Beatriz]; (...) Assim, o *olhar dual* é resultado da *consciência cindida do narrador*, a qual flutua entre a seriedade e a paródia, entre a atualidade crítica e a aquiescência aos sentimentos e ações próprias e alheias (...)” (2008, p.48, grifos meus)

⁹¹ Como traz o protagonista: “*Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos*” (1994a, p.569) [As enfadonhas e triviais minúcias não encontram espaço em meu espírito, que está capacitado para o grande; jamais guardei a diferença entre uma letra e outra. Certa impaciência generosa não consentiu que eu aprendesse a ler. Às vezes o deploro, porque as noites e os dias são longos” (BORGES, 1999a, p.633)]. Logo no primeiro parágrafo, quando Asterión enumera como “infinitas” as portas da sua casa, uma estranha nota de rodapé surge para justificar tal escolha vocabular; segue-se: “*El original dice catorce, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por infinitos*” (BORGES, 1994a, p.569) [“O original diz catorze, mas sobram motivos para inferir que, na boca de Astérion, esse adjetivo numeral vale por *infinitos*” (BORGES, 1999a, p.632)]. Essa segunda voz, primeiramente apartada do relato, não tarda em subir ao corpo do texto, como consta no quarto parágrafo: “*son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes*”; e ainda, “*Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces (...)*” (BORGES, 1994a, p.570) [“são catorze {são infinitos} os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas.”; “Não entendi isso até que uma visão da noite me revelou que também são

exemplos de como Borges articula os regimes *narrativo* e *escritural* em seus contos e, no que tange esta leitura, eles tanto localizam o movimento produzido por “El Aleph” no contexto da obra de Borges quanto trazem questões pertinentes não apenas ao conto em si, mas ajudam a iluminar o problema que a escrita borgeana continua propondo à área da teoria literária. Como insiste Sarlo: “Tudo foi assinalado em Borges, um corpo literário que a crítica não deixa em paz, porque as respostas às perguntas com que nos acercamos a ele, uma vez encontradas ou inventadas, não convencem totalmente” (SARLO, 2013, p.129). Há, portanto, que se continuar: não apenas buscando respostas, mas formulando questões.

O lugar do escritor é precioso em “El Aleph”. É precisamente esse *retorno pela escrita* que permite a criação, dentro dos limites narrativos, de um circuito que não fecha, não se encerra, que sobrevém a si mesmo ao passo que pode se reduzir ao enigma de uma letra pura, símbolo gráfico sem som correspondente. Talvez seja a essa forma, uma forma radicalmente escrita, à qual Ricardo Piglia alude ao abordar, em consonância com esta proposta, o ponto onde se une o duplo percurso das narrativas borgeanas: “Esse *ponto cego* conduz ao *desvelamento da enunciação*” (PIGLIA, 2004, p.111). Há algo que se abre com o fracasso premente da narrativa, à qual o gesto de escrita, em hipótese, instaura e reconduz a um marco zero – uma possibilidade de recomeço, como um jogo, conjunto fechado de regras estruturadas de modo a possibilitar sempre uma nova partida. Há inflexões importantes quanto ao tipo de temporalidade mobilizada *a partir do momento em que emerge um escritor*. Por isso, continuo questionando: quais consequências traz para o regime narrativo o fato do narrador ser simultaneamente seu escritor? Como se instaura a dúvida no fim do conto, pela perspectiva do herói ou do escritor? É possível que essa instância, a do escritor, exerça funções como *ponto de vista* e *focalização*?

Ana Vicentini de Azevedo, à luz do romance *Grande Sertão: Veredas*, dirá de uma transposição do “adágio rosiano”: “viver é muito perigoso” torna-se, em dado momento, “contar é muito dificultoso”. Assim a autora elabora que “No lugar do *viver* surge o *contar*, fazendo confluír dois *atos* que se misturam e vêm ocupar o lugar do nome (...)” (2012, p.268, grifos meus); Borges soma um terceiro elemento à série de processos: *viver-contar-escrever*. Diferentemente do elo entre *herói* e *narrador*, quando tratamos de ato narrativo e ato de escrita estamos diante de dois registros, talvez de natureza semelhante, mas descontínuos entre si. No caso borgeano, autor que faz um uso tão deliberado de sua

catorze {são infinitos} os mares e templos. Tudo existe muitas vezes, catorze vezes (...)” (BORGES, 1999a, p.633)]. A “voz” do rodapé é condensada ao texto.

persona e opera com tanta mestria as formas literárias, um narrador-escritor chamado “Borges” jamais seria um mero gracejo; pois sequer seus gracejos são meros: o nome, ao jogar com um sistema de referências, produz sentidos e abre novos caminhos; ou talvez os mesmos, mas tornamos a percorrê-los (não poderíamos saber até tê-lo feito).⁹² Se tais perguntas em um primeiro momento parecem de algum modo desgastadas por toda tinta que correu e corre em classificações narratológicas no campo da literatura, não nos esqueçamos de que Jorge Luis Borges fora um escritor cego; indagarmos, então, sobre seu ponto de vista é trazer ao texto um desdobramento dessa categoria: qual é o ponto de vista da *cegueira*? Se ao narrador restaria o fracasso ao fim do conto, seu gesto de escrita talvez ensaie um “(...) salto no vazio” (SOUZA, 1999, p.75).

1.2. Uma imensa ficção de si

“Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano” (BORGES, 1998, p. 29):⁹³ assim Borges, em “El idioma de los argentinos”, define uma certa posição em relação à escrita, atravessada pelo vislumbre de uma língua na fronteira entre o apreço artificial às “corruptelas” populares – dentre elas o lunfardo, que não deixa de remeter aos traços italianos da fala de Daneri que tanto arranhavam os ouvidos do narrador (cf. BORGES, 1994a, 618) – e o espanhol castiço, presente nas grandes obras de um mundo ao qual a Argentina desse jovem Borges, que escreve em 1927, não pertence. Fazendo-o, o autor advoga pela busca de uma *voz*, quiçá menos de aportes nacionais do que uma apropriação *singular* daquele que seria o então possível, e ainda por se definir, idioma argentino; e entre a língua espanhola, que recebera de sua mãe, e a vocação às letras, herdada da linhagem paterna, Borges manejou fazer-se escritor, logrando, ele mesmo, deixar ver uma *voz única* nos contornos de sua *miúda letra de míope*.

⁹² De acordo com Block de Behar: “Assim como Barthes afirma que é possível dizer que, poeticamente, toda a obra de Proust saiu de alguns nomes, podemos arriscar a atribuição ‘[dessa] catálise de uma infinita riqueza’ ao nome próprio do autor que motiva a obra ou melhor – e não é diferente – motiva pela obra o nome: (...) O autor de *Perceval* seria ‘un chrétien de Troie’?, Lautréamont seria o pseudônimo do outro de Montevideo?, Jorge Luis Borges seria o homem à margem, um oxímoro entre os espaços?” (p.1999, p.37)

⁹³ “Melhor fizeram nossos antigos. O tom de sua escrita foi o de sua voz; sua boca não foi a contradição de sua mão.” (Tradução nossa)

Não seria, então, mera coincidência o fato do autor ter iniciado sua vida de escrita da mesma forma pela qual a terminara: como *poeta* e *ensaísta*. Encerrando um ciclo entre o saber sobre sua cegueira futura e a experiência de nela ingressar a lentos passos, o grande contista por trás de “El aleph” recolhe, na tessitura textual de suas mais aclamadas narrativas, aspectos de sua *origem* e de seu *destino* de escritor: o mesmo *gesto* à sombra, presença que se dispõe, ao se fazer ouvir, a engendrar pela forma o *vazio central* pelo qual se traduz um certo modo de habitar a linguagem e de lançar mão de seus meios para produzir certa entonação (cf. AGAMBEN, 2007, pp.59-61). Não à toa, Edward W. Said aproximará esses dois procedimentos, trazendo à luz, por vias analógicas, precisamente aquilo que em ambas tão facilmente se imiscui; ele dirá: “A *forma* satisfaz no *ensaio* a função que a *imagem* tem na *poesia*: a forma é a realidade do ensaio, e a forma dá ao ensaísta uma voz com a qual perguntar questões da vida” (SAID, 1983, p.52, tradução nossa, grifos meus). A correlação entre *forma* e *imagem*, entre a articulação do enunciado e seu vívido efeito de representação, se encontram na dimensão dessa *voz* – essa que, antes, indaga, lançando-se a um mundo sem fecho ou arremate, objeto descontínuo em relação ao qual ambos, poesia e ensaio, sob expectativas e estratégias distintas, se colocam em continuidade (cf. ADORNO, 2012, p.35).

Mais que um gênero, pois de algum modo se consolida na vida e no corpo, com o avanço da cegueira (cf. ALVES-BEZERRA, 2016, p.61), a dimensão da *oralidade* – seja ela factual ou um efeito de escrita, quando bem se as distingue – oferece um tom às leituras seguintes, compondo o *estilo tardio* de Borges (cf. SAID, 2009), sem deixar de retroativamente fazer eco a um traço subjacente à totalidade de sua obra, bem como às leituras aqui anteriormente realizadas: desde os derradeiros ensaios borgeanos, recolhidos então de suas tantas conferências, até sua última poesia, palavra por palavra grafada por mãos outras que não as de um cego jamais introduzido à técnica punctiforme do braile, se exercitará, nesta seção, uma escuta ao que em seus escritos se pronuncia como sinal de sua passagem no mundo das letras.⁹⁴

1.2.1. Demasiadamente lúcido para sonhar

⁹⁴ Agradeço, aqui, à Profa Dra Ana Cacilia Olmos e ao Prof Dr Roberto Zular que, na ocasião da qualificação desta tese, se atentaram tanto às características do ensaio, por meio das quais suas conferências podem ser tomadas, quanto à dimensão da oralidade na obra borgeana, não redutível à sua escrita tardia.

Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. (...) Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban (Purgatorio, XXXI, 121). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla: ésta se fija y se dilata en el otro canto (...); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz. (BORGES, 1994c, p.371, grifos meus)⁹⁵

O trecho é retirado do penúltimo texto de *Nueve ensayos dantescos*, “El encuentro en un sueño”. A passagem, enquanto perfaz uma volta a mais na leitura que Borges faz de *A divina comédia*, convoca conceitos que interessam de perto para pensar a forma borgeana de articular a perda no âmbito literário: a ficção, agora entre o sonho e o pesadelo.

“*Los sueños son el género; la pesadilla, la especie*” (1994c, p.221),⁹⁶ diz Borges, abrindo a segunda das sete conferências proferidas em 1977, reunidas no livro *Siete noches*. Ao postular o *sonho* como um *género* o escritor lhe confere um caráter universalizante; a ele segue um desdobramento, uma depuração formal que funda dentro do gênero uma especificidade. O sonho, enquanto *forma*, abrigaria uma série de possibilidades quanto à sua montagem, as quais o autor perseguirá para isolar, de maneira mais ou menos precisa (pois suas memórias são superiores aos seus pensamentos [cf. BORGES, 1994c, p.221]), aquilo que faz dele, quicá, a mais antiga das atividades estéticas (cf. BORGES, 1994c, p.227). Partindo de uma série de exemplos reais e ficcionais, o percurso da conferência será definido pela clara ideia de que “*No podemos examinar los sueños directamente. Podemos hablar de la memoria de los sueños*” (BORGES, 1994c, p.221):⁹⁷ toda a leitura de Borges se dará a partir da percepção de que o acesso que temos ao sonho advém de um trabalho ulterior de organização, quando ele é formulado pelo

⁹⁵ “Enamorar-se é criar uma religião cujo deus é falível. Dante, morta Beatriz, perdida para sempre Beatriz, brincou com a ficção de encontrá-la para mitigar sua tristeza; tenho para mim que edificou a tríplice arquitetura de seu poema para intercalar esse encontro. Aconteceu-lhe então o que sói acontecer, manchando-o com tristes estorvos. Tal foi o caso de Dante. Recusado para sempre por Beatriz, sonhou com Beatriz, mas sonhou-a severíssima, mas sonhou-a inacessível, mas sonhou-a num carro puxado por um leão que era um pássaro e que era todo pássaro ou todo leão quando os olhos de Beatriz o esperavam (*Purgatório*, XXXI, 121). Tais fatos podem prefigurar um pesadelo; este se define e se dilata no canto seguinte. Beatriz desaparece; (...) um gigante e uma rameira usurpam o lugar de Beatriz” (BORGES, 1999c, p.417)

⁹⁶ “Os sonhos são o gênero; o pesadelo, a espécie” (BORGES, 1999c, p.242).

⁹⁷ “Não podemos examinar os sonhos diretamente. Podemos falar da memória dos sonhos (...)” (BORGES, 1999c, p.242)

sonhador já desperto em um *relato* do que fora sonhado.⁹⁸ O “gênero sonho” começa a ganhar contornos: trata-se, em termos borgeanos, de um relato produzido a partir da memória, um resíduo da experiência. O *relato do sonho*, então, aparece como uma construção *revelada* e, ao mesmo tempo, *cifrada* pela linguagem – uma forma nuclear, composta de lacunas e tensões, assumida por algo que resiste à elaboração.⁹⁹

O sonho, na perspectiva aberta por Borges, seria uma *fabulação* na qual imagens desconectadas forçam na linguagem, de configuração linear, um processo de tradução da matéria original, essa vivenciada como simultânea: a imagem de um homem, somada à imagem de uma árvore, resulta na formulação de que um homem *era* uma árvore, vínculo produzido por meio de uma torção na linguagem – uma metáfora.¹⁰⁰ Tal seria o processo do qual Emma Zunz, ao produzir sua confissão sem sujeito da ação, objeto explícito ou conectivos relacionando os fatos, se vale: ela aposta no empuxo ao sentido diante do caráter lacunar da linguagem, manejando as cenas latentes e, ao mesmo tempo, induzindo o interlocutor a compor uma narrativa “oficial”. Seria também essa a espécie de condensação que opera no breve relato de Asterión, conto que permite ver no mito do Minotauro uma segunda história, deslocada e subjacente: aquela narrada pela perspectiva do Minotauro, gerando uma narrativa articulada por uma voz híbrida. Essa torção de linguagem guarda relações também com a percepção de Funes, pois para o personagem um *nome* jamais representaria os infindáveis sentidos recolhidos por sua memória perfeita: por existir na linguagem e ao movimentá-la, Funes ou seria incapaz de produzir metáforas, ou radicalizaria seu procedimento extrapolando-o para toda e qualquer enunciação – pois, se

⁹⁸ A semelhança entre os processos descritos por Freud e a elaboração borgeana, como salientado por Passos (cf. 2014, pp.126-127) não serão ignoradas: as noções freudianas acerca do *relato do sonho* (FREUD, 1900[2013], pp.542-543), sobretudo no que tange aos processos primários da *condensação* e do *deslocamento* e à *figurabilidade* (FREUD, 1900[2012], pp.299-362), estão em operação neste exercício de leitura, ainda que em latência.

⁹⁹ Neste momento, saliento que Freud também aproximou o trabalho onírico do trabalho estético: “Se o pensamento onírico, inútil em sua expressão abstrata, for convertido em uma *linguagem imagética*, fica mais fácil do que antes estabelecer entre essa nova expressão e o material onírico restante os contatos e as identidades de que o trabalho do sonho necessita e que cria quando não existem (...). Um pensamento cuja expressão talvez tenha sido estabelecida por outras razões atuará de maneira *distributiva e seletiva* as possibilidades expressivas de outro, e isso talvez de antemão, de modo semelhante ao que ocorre no *trabalho do poeta*” (FREUD, 1900[2013], p.364, grifos meus)

¹⁰⁰ Um exemplo de Borges: “*Vamos a suponer que yo sueño con un hombre, simplemente la imagen de un hombre (se trata de un sueño muy pobre) y luego, inmediatamente, sueño la imagen de un árbol. Al despertarme, puedo dar a ese sueño tan simple una complejidad que no le pertenece: puedo pensar que he soñado en un hombre que se convierte en árbol, que era un árbol. Modifico los hechos, ya estoy fabulando.*” (1994c, p.222, grifos meus) [“Veamos um exemplo muito simples. Suponhamos que eu sonho com um homem, simplesmente a imagem de um homem (trata-se de um sonho muito pobre) e depois, imediatamente, sonho a imagem de uma árvore. Ao acordar, posso dar a esse sonho tão simples a complexidade que não lhe pertence: posso pensar que sonhei com um homem que se transforma em árvore, que era uma árvore. Modifico os fatos, já estou fabulando” (BORGES, 1999c, p.244)].

como Borges elaborara em “A metáfora”, “cada palavra [seria] uma metáfora morta” (BORGES, “A metáfora”, 2007, p.31.), aqui a morte é presente, sem tempo de luto. Em todos os casos, assim como no sonho, há uma perda com a qual aquele que organiza o relato deve arcar para que a forma se produza. O relato do sonho ganha uma característica essencialmente *figurativa*, guardando, portanto, íntimas relações com o literário.

Se observarmos o relato pessoal de Borges, as características do gênero por ele destacado parecem ganhar contornos mais complexos. O *trabalho de fabulação* em vigília de um conteúdo ao qual se tem acesso *pelas vias da memória e da linguagem*, pelas mãos do escritor ganha uma nova dimensão:

Recuerdo cierta pesadilla que tuve. Ocurrió, lo sé, en la calle Serrano, creo que en Serrano y Soler, salvo que no parecía Serrano y Soler, el paisaje era muy distinto: pero yo sabía que era en la vieja calle Serrano, de Palermo. Me encontraba con un amigo, un amigo que ignora: lo veía y estaba muy cambiado. Yo nunca había visto su cara pero sabía que su cara no podía ser ésa. Estaba muy cambiado, muy triste. Su rostro estaba cruzado por la pesadumbre, por la enfermedad, quizá por la culpa. Tenía la mano derecha dentro del saco (esto es importante para el sueño). No podía verle la mano, que ocultaba del lado del corazón. Entonces lo abracé, sentí que necesitaba que lo ayudara: “Pero, mi pobre Fulano, ¿qué te ha pasado? ¿Qué cambiado estás!” Me respondió: “Sí, estoy muy cambiado”. Lentamente fue sacando la mano. Pude ver que era la garra de un pájaro. (1994c, p.227)¹⁰¹

Nota-se, de imediato, uma contextualização imprecisa, como solicita o suposto gênero: a ambiguidade da locação, o encontro com um amigo que ignora, a mudança visível nas suas feições – um estranhamento que o sonhador possui ao adentrar nesse outro universo, tão distinto de sua realidade cotidiana. Posteriormente o relato é preenchido de uma certeza, através da qual o leitor é impulsionado a adentrar de forma mais profunda na lógica singular do sonho: um amigo distante ou desconhecido, alguém com quem o narrador não possui intimidade, está tomado por uma tristeza nunca antes vista, alterando a descrição inicial do personagem; é-lhe garantida uma *profundidade inesperada*, que começa a torcer a lógica da narrativa ao estabelecer uma tensão entre a cena inicial e o seu desenvolvimento. O semblante do amigo, expondo algo a ser lido como “enfermidade” ou

¹⁰¹ “Lembro de certo pesadelo que tive. Ocorreu, eu sei, na rua Serrano, acho que Serrano esquina com Soler, só que não parecia Serrano com Soler, a paisagem era muito diferente: mas eu *sabia* que era a velha rua Serrano, de Palermo. Eu estava com um amigo, um amigo que desconheço: eu o via e ele estava muito mudado. Nunca tinha visto o rosto dele, mas sabia que seu rosto não podia ser aquele. Estava muito mudado, muito triste. Seu rosto estava marcado pela amargura, pela doença, talvez pela culpa. Tinha a mão direita dentro do paletó (isto é importante para o sonho). Eu não podia ver sua mão, que ele escondia do lado do coração. Então o abracei, senti que ele precisava de minha ajuda: ‘Mas, meu pobre Fulano, o que aconteceu? Como você está mudado!’. Ele me respondeu: ‘É, sim, estou muito mudado’. Lentamente foi tirando a mão. Pude ver que era a garra de um pássaro” (BORGES, 1999c, pp.249-250)

“culpa” (cf. BORGES, 1994c, p.227), cria uma empatia imediata, preparando o detalhe que será trazido ao primeiro plano: a mão escondida ao lado do coração, e o abraço, aproximando-os ainda mais, ganham cena. À questão acerca do motivo de sua mudança, à demanda de uma palavra que *dê nome* às suas aflições, um gesto emerge como resposta e acaba por arrematar o que se configurará como um pesadelo: uma mão de pássaro surge e conclui a narração. Como traz Passos,

Parte do convencimento, da ilusão do “real”, está no emprego de pormenores: a mão oculta era a direita; o lado, o do coração. Signo de afeto, o coração antecipa o abraço solidário e reforça o tom compassivo do narrador que começa um diálogo com o amigo, questionando sua mudança e terminando seu relato com a visualização de uma cena assustadora: a mão se transformara em garra de pássaro. (2014, p.128)

O estranhamento que esse ato gera em Borges é incomunicável: como o próprio autor postulava, o sonho, uma vez acessado apenas através de um relato, seria nada mais do que a lembrança do conteúdo original. Já o estranhamento que esse relato *causa no leitor* advém da ternura inesperada pelo amigo, seguida da aparição de uma garra absurda onde a expectativa recaía sobre uma mão humana (cf. PASSOS, 2014, p.132).¹⁰²

A configuração desse relato permeado por detalhes patéticos cria uma atmosfera que nos faz esperar por um desfecho outro. Mas o que dizer do contexto no qual Borges revela o seu pesadelo? Trata-se, enfim, de uma conferência, gênero que cria em nós, também, certas expectativas. Ao alocar o *relato de um sonho* no seio de uma *fala intelectual e objetiva*, Borges consegue fazer com que o efeito de seu pequeno relato – que obedece às normas do gênero sonho e da espécie pesadelo – se amplifique. Trata-se de um texto *alocado* em um contexto no qual *a priori* ele não pertence. Tal procedimento não é estranho à obra borgeana, pelo contrário: ele seria uma das marcas mais pungentes de sua produção, literária ou não – se é que, tratando-se desse autor tão inclinado a ambiguidades, ainda se ousa insistir em tal distinção. De acordo com Pérez, em Borges

o gênero extraliterário se insere no literário, flexibilizando-o, ampliando as fronteiras do que convencionalmente pode ser considerado matéria literária, estendendo o território da leitura e questionando a natureza da ficção. Alguns de seus contos mais bem-sucedidos são aqueles que, *valendo-se dos procedimentos narrativos tradicionais* da literatura fantástica, introduzem ideias elaboradas e complexas que *se transformam na base temática*

¹⁰² Como traz a autora: “[Borges] mantém o suspense da tradição que desemboca na impressão inquietante, concretizando-a, mas termina por abrandá-la por meio da solidariedade e da ternura que demonstra pelo outro e que busca despertar no leitor. Em Borges, ‘das Unheimlich’ e empatia se instauram lado a lado.” (PASSOS, 2014, p.132)

principal e suscitam a ação, relegando ao segundo plano os personagens, que aparecem como sujeitos passivos nesse *mundo ameaçador dominado por conteúdos mentais monstruosos ou inumanos*. (PÉREZ, 1995, p.20, grifos meus)

A leitura de Pérez, à luz desse pequeno exercício narrativo, pode ser tomada quase literalmente; pois se aceitarmos a sugestão de Piglia (2004) e a ulterior leitura de Passos (2014), a saber, a de que o relato do pesadelo seria talvez o menor conto de Borges, tem-se como consequência uma montagem na qual um gênero está de fato dentro de outro; e em ambos cria-se, em um mesmo gesto e por vias distintas, um conteúdo monstruoso e inumano. Em outras palavras, o procedimento pelo qual Borges procede para trazer ao primeiro plano de sua fala a *porosidade* do limite entre sonho e vigília, entre ficção e realidade, é reproduzido na sensação incômoda que a mescla entre os gêneros produz na sua fala: assim como a mão de pássaro, essa “microscópica máquina narrativa” (PIGLIA, 2004, p.91) não era ali esperada – e, como afirma Passos, “Tais recursos convencem o leitor da ‘credibilidade’ do sonho e gera a expectativa de uma descoberta, de um enigma a desvendar.” (2014, p.06). O conto, *deslocado* ao centro de uma conferência, cria um *enigma* que pede *interpretação*.

Nessa montagem, há que se notar, ainda, a insistência desse *tom menor* – um relato de fundo pessoal e tão atravessado pelos afetos de seu enunciador –, que amansa os aspectos universalizantes do saber e da verdade e, de alguma forma, imprime contornos mais sutis à forma “conferência”: pois, ali, o renomado escritor que, na década de 70, já poderia facilmente se projetar como um grande mestre em torno do qual a plateia se reúne, deixa ouvir, ao contrário do que se poderia esperar, uma *voz* bastante afinada ao teor subjetivo pelo qual procede, preenchendo o espaço enunciativo com uma intimidade inesperada. Aquele que ali fala não mais pode ser reduzido ao vaidoso escritor que, em “*Borges y yo*” (1994b, p.186), gozava da fama advinda dos feitos literários, mas permite entrever, também, a fronteira entre um e outro, a própria fenda que cindiria a persona do escritor entre aquele que vive os interesses e prazeres cotidianos e o que, deles se apropriando, engendra a aclamada obra – o “*objeto-Borges*” ao qual a crítica continua a devorar (cf. ROSA, 1995, p.170). Pois se nessa data Borges já é um “nome” a ser lembrado, por vezes em um “*flirt* muito consciente e às vezes amável com o pedantismo” (IBARRA apud GENETTE, 1972, p.122), ele ali pode se permitir *diminuir* – apagar-se na própria imagem para se fazer *ouvir*. Deslocando-se, retirando-se desse lugar para produzir outro, mais apropriado ao efeito desejado, Borges também sucede na estratégia de

desembaraçar esse pequeno conto do relato de seu sonho e fazê-lo ressoar; e desloca, nesse movimento, também aqueles que o receberão, como plateia ou, posteriormente, como leitores do que virá a se tornar, com sua publicação, um belíssimo *ensaio*. E, para além do tema, a essa ciranda de formas que aqui já se desenha (cf. PASSOS, 2004), o texto ensaístico soma com estratégias bastante específicas, como traz Georg Lúkacs: “(...) ironicamente, o ensaísta acomoda-se a esse pequenez, à eterna pequenez do trabalho mental mais profundo diante da vida, e com irônica modéstia sublinha esse fato (2015, p. 42); modéstia, pequenez, de algum modo, se fazem características que permitem a seu gesto estar à altura de seu menor conto.

Estamos, então, à luz de um complexo processo, que coloca a apropriação que Borges faz dos gêneros em relevo: para produzir um conto, o escritor lança mão do relato do sonho como forma de sua escolha; mas, imiscuída entre tantos outros relatos oníricos em sua conferência – ensaio por vir –, a narrativa de seu sonho só pode ser tomada enquanto tal *a posteriori*, pois a surpresa de sua irrupção se faz necessária na confecção do efeito desejado – é justamente esse efeito que permite a sua leitura enquanto uma narrativa, e “sua forma é perfeita” (PIGLIA, 2004, p.106). O efeito que o escritor procura não é, no entanto, o do *sonho* (o gênero), e sim de um *pesadelo* (a espécie). O elemento diferencial que aloca a narrativa em questão nessa subdivisão do gênero reside precisamente na quebra de uma expectativa, quando do que é *familiar à forma sonho* (a imprecisão dos elementos no nível discursivo; a impossibilidade de lhes trazer à luz a não ser por meio da linguagem, sendo ela essencialmente figurativa; a aquiescência à lógica fantástica dos acontecimentos) emerge o *estranho*, algo que sinaliza a forma de um pesadelo. Nesse sentido, é sob um significante, “*la garra de un pájaro*”, que reside o momento de transição – tanto no plano do narrado, quando a transformação é dada a ver, quanto na composição em si, no qual o relato do sonho ganha um desfecho que o transforma em pesadelo, e por fim em relação ao contexto, pois a conferência se transmuta em atividade estética. É no *domínio da palavra* que se produz, então, o cerne do mecanismo de ruptura com o familiar, processo que se estabelece em vários níveis: no âmbito da conferência, quando o relato é emitido; no âmbito do relato do sonho, quando ele emerge como um conto; no circuito do estabelecimento desse conto (ou da construção da *história cifrada*), o qual alude a um

gênero para fazer emergir, incontornável e angustiante, a espécie –¹⁰³ *descontinuidade* tão bem-vinda, sobretudo, na composição dos grandes ensaios (cf. ADORNO, 2012).

Nota-se, nesse processo, uma série de *deslocamentos* entre os planos, entre os gêneros; tais deslocamentos, por sua vez, restam *condensados* em um *significante indecifrável*, o qual lança mão de toda essa cadeia no *processo de sua cifração*: o aparecimento da figura da garra de pássaro no preciso lugar onde a mão deveria estar configura-se como o ponto de convergência em todos os níveis; constitui, assim, um incômodo momento de *simultaneidade* na montagem *mise en abyme* dos planos que lhe possibilitam o efeito de um conto, deixando ressoar um *indizível* – primeiramente no conto, conseqüentemente no relato do sonho e, de forma inesperada, no âmbito de uma conferência.¹⁰⁴ E por paradoxal que seja, como coloca Said, o fato de “(...) algo tão impessoal quanto um texto, ou uma gravação, [poder] ainda assim transmitir uma marca ou traço de algo tão vivo, imediato e transitório quanto uma ‘voz’” (1983, p.33, tradução nossa), permite a Borges, a partir de estratégias específicas dos gêneros então convocados, deixar ressoar um aspecto crucial ao seu fazer de escritor.

Pois todas essas formas – a conferência, o relato de sonho, o pesadelo, o conto, o ensaio – quando ali arrançadas, contando, para tal, com o imperioso presente enunciativo e com o passar do tempo até que tudo se sedimente, se articulam em torno de um traço bastante singular. Trata-se de um elemento que insiste como pura *ausência de sentido*: um ponto cego; ou ainda, para trazer à cena a relação que já se pronuncia ao longo desta leitura, o *limite à interpretação* em todos os níveis movimentados para o estabelecimento dessa composição – o “umbigo do sonho”, conforme elaborado por Freud.¹⁰⁵ Esse umbigo,

¹⁰³ Levando em conta a tese de Piglia de que o conto “sempre conta duas histórias” (2004, p.89), um relato visível e um secreto, imiscuído no texto (2004, p.90). Ao tomar a obra borgeana como um dos eixos de sua análise, Piglia foi certo: “Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele decorre das variantes que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento.” (2004, p.93, grifos meus)

¹⁰⁴ Como pontua Passos: “O tom agressivo de ‘No se culpe a nadie’ [conto de Julio Cortázar] e o mais melancólico no da garra [no relato de Borges] não impedem ressonâncias entre os dois no que concerne ao horror do fracasso do humano, concretizado pelo domínio de uma natureza de outra ordem, que se impõe por tais imagens (da metamorfose da mão em animal), reveladoras de algo recalcado e indizível e, portanto, prenunciadoras da ausência da palavra – traço humano por excelência.” (2014, p.11)

¹⁰⁵ Em “A interpretação dos sonhos”, obra fundante da área psicanalítica, Sigmund Freud traz a imagem de um ponto obscuro, ao qual a interpretação não pode iluminar: “Nos sonhos mais bem interpretados precisamos muitas vezes deixar um *ponto no escuro*, pois observamos durante a interpretação que ali começa um novo de pensamentos oníricos que *não se deixar deslindar*, mas que também não forneceu outras contribuições ao conteúdo onírico. Este é então o *umbigo do sonho*, o ponto em que ele se assenta no desconhecido.” (FREUD, 1900[2013], p.552, grifos meus). Ao trazer à cena de sua elaboração um lugar ao qual a interpretação não alcança, Freud demarca, também, os limites do exercício consciente frente algo para

no conto-pesadelo de Borges, reside justamente na imagem esfíngica da garra de pássaro: o silêncio que tal cena instaura na interpretação remete-nos imediatamente a um horror que nos faz recuar; algo que, devendo permanecer às sombras, subitamente irrompe, desafiando a frágil lógica que sustenta a realidade subjetiva:¹⁰⁶ um *não sabido*, pedra de toque da psicanálise por um lado e, por outro, como mostra a escrita borgeana na hipótese aqui lançada, a origem de toda a possibilidade de ficção.

Se a visão de Beatriz e sua súbita extração da cena instauraria, para Borges, uma atmosfera onírica – ela “*se fija y se dilata en el otro canto*”, deslocando-se –, o surgimento de uma imagem inesperada, horrenda, só poderiam abrir no sonho as portas ao pesadelo: “*un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz*”.¹⁰⁷ É precisamente nesse esgarçamento do que se constituiria como possibilidade de representação que Luis Costa Lima enxerga aquilo que a narrativa borgeana *não dá a ver* senão por seus *efeitos*: “Em certo ponto da análise, vemos sua ficção dobrar-se sobre si mesma, *escapar da onisciente consciência que procurou dominá-la e, ao contrario, apresentar seu ponto cego*” (1977, p.330, grifos meus). Novamente um objeto se escamoteia e, por isso, uma vez mais o relato terá de arcar com um angustiante vazio – ou, senão, com a angústia diante do que pode surgir em seu lugar. No pesadelo de Borges, em meio à culpa, à fragilidade e à empática ternura, o que irrompe como resposta é o horror: a garra de pássaro, *metáfora* de algo que deve permanecer *não-dito*.¹⁰⁸ Dela, sentimos apenas os *efeitos*:

(...) A outra cena, os bastidores que a determinam, diretamente apenas transpira pela *sensação de pesadelo* que da prosa de Borges se levanta. Pesadelo contudo formulado com persistente lucidez. E do jogo entre a lucidez manifesta e o pesadelo em que o duplo se esgarça que resulta o

sempre *não-sabido*: trata-se da matriz indecifrável que produz o sonho enquanto *cumprimento de um desejo inconsciente* (cf. FREUD, 1900[2013], pp.578-600).

¹⁰⁶ Na composição do pesadelo, subgênero do campo dos sonhos, Borges conjura, a partir de uma *figuração*, algo que não pode figurar na linguagem. Esse efeito seria atingido, em hipótese, ao alçar-se à ordem do *estranho*, conforme elaborado por Freud – algo que, de tão íntimo, tão *secreto*, se manifesta como algo alheio e ameaçador: “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (1919[2010], p.338). É por essa via, a do *estranho*, que Passos trabalha o tema da mão no aqui citado “O fantástico e as formas do ‘Unheimlich’: Borges e seus duplos” (2014).

¹⁰⁷ “(...) se define e se dilata no canto seguinte”; “um gigante e uma rameira usurpam o lugar de Beatriz” (BORGES, 1999c, p.417)

¹⁰⁸ Não se deixa de ouvir ressonâncias com a fórmula da *trimetilamina*, cerne do “sonho da injeção de Irma” relatado por Freud (FREUD, 1900[2012], pp.128-142), à qual Jacques Lacan veio atribuir um caráter radicalmente ininterpretável: “Tal qual um oráculo, a fórmula não fornece resposta alguma ao que quer que seja. Mas a própria maneira pela qual ela se enuncia, seu caráter enigmático, hermético, é justamente a resposta à questão do sentido do sonho.” (1995, p.202).

caráter da produção borgeana: a produção do irrespirável. (LIMA, 1977, p.330, grifo meu)

Nesse sentido, a escrita borgeana traz esse pulso incômodo, que deixa sentir no plano discursivo toda sua *obscena* maquinaria. O que sobra no discurso, seja ele de ordem literária ou não, é uma brusca perda de referência, criada por um gesto paradoxal: o texto desmonta o sistema no qual ainda se apoia. Borges arrisca tudo em uma aposta na linguagem; nada é seguro em suas mãos, e nem por isso se pode abandonar o jogo – ele é o que nos resta. O processo pelo qual sua escrita nos faz passar apenas reconduz ao seu enigma e parece apontar sempre para uma *espécie* de indizível, condensado nos pontos limítrofes de sua ficção – o centro da biblioteca de Babel, o livro de areia, o nome de Deus, o Aleph da Rua Garay; agora, também, “*la garra de un pájaro*”.

1.2.2. A modesta cegueira pessoal

“*Cada noche la misma pesadilla, / cada noche el rigor del laberinto*” (1994c, p.300, v.19-20).¹⁰⁹ Os dois versos de “Eclesiastés, I, 9”, poema presente em *La cifra*, de 1981, encenam outra figuração de um pesadelo formulado ao estilo borgeano: a reincidência exata, cíclica, do mesmo e eterno perder-se, seja em uma biblioteca, em uma fábula, em um hendecassílabo (cf. BORGES, 1994c, p.300). A repetição se instaura pela própria estrutura do poema, quando, por meio de uma construção anafórica, estabelece-se uma incômoda continuidade entre o pesadelo e o rigor do labirinto – o texto performatiza o processo do qual trata, e nós, leitores, somos pegos no circuito da noite que se reencena em duas linhas. A cadência rigorosa das vinte e quatro horas invariavelmente cumpridas, ao mesmo tempo em que se desgasta em sua própria imagem, aprofunda-a; a composição oscila entre os dois elementos, esses reiterados com insistência ao longo da obra borgeana, mas a *noite* se mantém – a mesma palavra por dois versos; a mesma noite, noite após noite. Tal montagem, todavia, não estabelece tão prontamente uma equivalência entre “pesadelo” e “rigor do labirinto”: um termo substitui o outro, ou poderia vir a ocupar o seu lugar; ao mesmo tempo, o segundo elemento continua o primeiro, agrega uma segunda camada a essa repetição *real*, uma vez dada no texto, mas enganosa, pois estabelecida a partir de uma sutil assimetria, amplificando o efeito de paciente vertigem que compõe a noite

¹⁰⁹ “Noite após noite o mesmo pesadelo / noite após noite o austero labirinto” (BORGES, 1999c, p.338)

borgueana.¹¹⁰ Cada pesadelo é um rigoroso labirinto, assim como o é o fato de sua rigorosa repetição.

Tal é o compasso de uma das composições poéticas mais pungentes de Borges: o perseverante retorno de algo com o qual jamais se habitua. Em “Poema de los dones” (1994b), que integra o livro *El hacedor*, de 1960, Borges tematiza a cegueira, sua “modesta ceguera personal” (1994b, p.276). Solene, uma voz irrompe em meio aos corredores de livros, enviesa-se pelas estantes e ecoa – ela alcança os quatro cantos do que virá a ser um labirinto de signos velados e profere, comedida, média, sem sobressaltos, uma elaboração aceca da condição paradoxal do sujeito poético, cindido entre um desejo e a marca de sua impossibilidade:

*Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche*
(BORGES, 1994b, v.1-4)¹¹¹

A primeira estrofe produz silêncio: como quem se dirige aos presentes, a cena da escrita conduz, feito um maestro, o ato de leitura. Nós, leitores, então convocados, paramos para ouvir o grave argumento que tem em um Deus irônico e artificioso seu ponto nodal: onisciente, Ele quiçá fingira desconhecer, mas jamais poderia ignorar que o sujeito poético “(...) figuraba el Paraíso / bajo la especie de una biblioteca.” (v.23-24).^{112 113} Quase um capricho, a ironia consiste na fina articulação entre os livros, almejados e por fim alcançados, e a noite, que cai impiedosa sobre as letras.

Nos quartetos seguintes (dez ao todo formam o poema), a noite parece já há muito ter recoberto o espaço poético – a “alta y honda biblioteca ciega” (v.16)¹¹⁴ na qual o sujeito se encontra. A cegueira toca o mundo e extrai dele sua luz – coisa inútil a um homem que não vê. Tal efeito, Borges o consegue através de uma torção de linguagem

¹¹⁰ Saliento que a *repetição* é um conceito caro à teoria psicanalítica: o pensamento freudiano fora reelaborado a partir da percepção de que há uma parcela da vida psíquica cuja força pulsional não vem da libido, operando por meio da *repetição* ao invés do *progresso* (FREUD, 1920[2010], pp.202-204). O que Freud aponta em “Além do princípio de prazer”, um texto divisor de águas na área, é que existe uma demanda pulsional que independe da dinâmica libidinal, observada com clareza nos jogos infantis e nos sonhos de angústia. Trata-se da *pulsão de morte*.

¹¹¹ “Ninguém rebaxe a lágrima ou rejeite / Esta declaração da maestria / De Deus, que com magnífica ironia / Deu-me a um só tempo os livros e a noite. (BORGES, 1999b, p.207)

¹¹² “(...) figurava o Paraíso / Tendo uma biblioteca por modelo” (BORGES, 1999b, p.207).

¹¹³ De acordo com o *Dicionário Houaiss – versão eletrônica*, o vocábulo “Ironia” vem do grego, *eirōneía* – “ação de interrogar fingindo ignorância; dissimulação”.

¹¹⁴ “(...) alta e funda biblioteca cega” (BORGES, 1999b, p.207)

muito própria à sua poética, afinada a um estilo que, sem alardes, logra rearranjar os sentidos até então estabelecidos, retraçando o alcance da própria palavra; ao fazê-lo, o poema mostra, em ato, que não há nada “próprio” na linguagem, pois basta um sutil deslocamento para tirar o comum do lugar. De acordo com Sarlo:

A hipálage é uma figura de passagem: um atributo se desloca, rompendo a separação habitual de campos semânticos. Borges cego caminha pela biblioteca. O dom chegou demasiado tarde, mas a sentimentalidade de quem recebeu ‘os livros e a noite’ se atenua, porque a noite se desloca do homem que caminha para a biblioteca cega que o contém. O efeito não é apenas surpreendente, mas uma atenuação, um *understatement*, modo de dizer que, a Borges, resulta familiar em todos os sentidos. (SARLO, 2013, p.131)

A hipálage, uma organização sintática que, em seu arranjo, redistribui os sentidos na frase, é um movimento singelo: não tem a “violência barroca” das metáforas, nem o exagero risível da hipérbole;¹¹⁵ trata-se, no caso de sua poesia, mais de suavemente borrar os limites semânticos do que de transpô-los, pois “(...) não são lentas as galerias, nem é cega a biblioteca” – como coloca Sarlo, a hipálage não é personificação, mas subjetivação (cf. 2013, p.130).¹¹⁶

Ao deslocar o sentido – ao transferir sua cegueira à biblioteca – Borges escurece nosso mundo, e nós aquiescemos: por meio da palavra, e pelo desejo que ela desperta, queremos ver como ele vê. Afinal, ser dotado de visão ao caminhar em um mundo escuro é estar “(...) mais cego e mais incerto que Borges, porque [nosso] único guia [são nossos] olhos” (MONEGAL, 1993, p.388). Na iminência da cegueira, há que se estabelecer pouco a pouco um método, um rigor acerca dos próprios passos, um recurso para ler o mundo – e Borges, desde antes de sua “*penumbra hueca*” (v.21), metuculoso, repete;¹¹⁷ repete, inclusive, e sem se dar conta até aquele momento específico, os passos de outro:

¹¹⁵ Como esclarece Sarlo, em artigo publicado na revista fundada por Paul Groussac: “Para Borges, há violência barroca na metáfora; há torções demasiado evidentes. Na década de trinta, interessou-se pelas metáforas que se repetiam, não pelas que apresentavam uma novidade (...). Outras figuras menos vistosas lhe resultam mais afins” (SARLO, 2013, p.135). Enquanto a hipérbole, tal como as metáforas inovadoras, são estranhas a Borges (cf. SARLO, 2013, p.131), a hipálage é uma “(...) figura pouco espetacular. Seus elementos semânticos estão em geral à vista. (...) Uma imagem tem sempre algo de contencioso. A hipálage, por sua vez, põe em cena o movimento de uma forma sintática (...). Tem uma claridade geométrica e, ao mesmo tempo, produz uma revelação semântica” (SARLO, 2013, p.131)

¹¹⁶ O *Dicionário Houaiss – versão eletrônica* traz a seguinte definição dessa figura retórica: “figura sintática e semântica da transposição das relações naturais de dois elementos em uma proposição (a conexão que logicamente se faria com uma das palavras presentes é feita com outra: *o sapateiro meteu o sapato na fôrma*, em vez de *o sapateiro meteu a fôrma no sapato*; *poeira já morta de moscas antigas*, por *poeira antiga de moscas já mortas*)”.

¹¹⁷ “oco breu” (BORGES, 1999b, p.207)

*Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.*

*¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?*

*Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.*

(BORGES, 1994b, p. v.29-40)¹¹⁸

Paul Groussac fora seu precursor nos livros e na noite, e conjurou antes de Borges a escuridão aos corredores da Biblioteca Nacional (cf. MONEGAL, 1993, p.385-389). Há uma espécie de sobreposição quase perfeita entre o sujeito poético, uma versão de Borges, e Groussac: o significante “sombra”, ao mesmo tempo em que metaforiza a cegueira compartilhada, imprime sobre o texto, também, a coincidente silhueta – uma mesma forja a dois indivíduos, apartados pelo tempo, mas reunidos no espaço e no modo de nele transitar. Tal identificação, no entanto, não se dá à força, aos encontrões ou a marteladas, e talvez sequer seja real; ela se produz por meio de uma narrativa – uma história que organiza contingências e coincidências a partir da enunciação do sujeito poético desde o seu tempo. Pois “O imediato é o presente, e esse presente é a consciência da velhice, da cegueira, das fronteiras” (LAGOS, 1986, p.230). Serão antes os homens cegos que transitam por entre livros que oferecem, todos eles, passados e futuros, a forma que aqui se repete por meio de dois. A palavra que o nomeia, ou o significante que o representa, muda de estatuto quando se está submetido a um “anátoma”, essa espécie de ostracismo ao qual o cego é relegado – sem nome, deve-se não ter nem mesmo um corpo para projetar sombra sobre o mundo.¹¹⁹

Borges, o poeta, não fora extravagante. Se sua prosa sugere uma certa cena, uma dramatização visando a obtenção de um efeito narrativo, como poeta a dicção muda: pois “Borges aceitou seu destino, sua desesperança, sua descrença, sem autocomiseração, sem

¹¹⁸ “Ao errar pelas lentas galerías / Sinto às vezes com vago horror sagrado / Que sou o outro, o morto, habitado / Aos mesmos passos e aos mesmos dias. // Qual de nós dois escreve este poema / De uma só sombra e de um plural? / O nome que assina é essencial, / Se é indiviso e uno esse anátoma? // Groussac ou Borges, olho este querido / Mundo que se deforma e que se apaga / Numa empalidecida cinza vaga / Que se parece ao sonho e ao olvido” (BORGES, 1999b, p.208).

¹¹⁹ Faço referência aqui a *Édipo em Colono* (2005), última tragédia da trilogia tebana de Sófocles, quando o herói morre sem deixar uma cova, um corpo para ser velado. Essa relação a ser trabalhada no próximo capítulo.

melodramatismo: dois traços distintos de sua poética e de sua ética de escritor (...)” (LAGOS, 1986, p.258); eis o efeito de sua poesia tardia, a poetização dos limites (cf. LAGOS, 1986, p.230) e o acolhimento, na penumbra, do hábito do verso, como traz o poema “On his blindness” (cf. BORGES, 1994c, p.480). Essa alteração se dá, quiçá, por um apaziguamento, um lento desgaste – não há mais o universo visual vigoroso de “El Aleph”, não há mais a necessidade de alçar-se além de todas essas imagens oferecidas para encontrar, na ânsia de tudo ver, em uma letra a justa forma de sua passagem pelo mundo. Quanto a esse apagamento do registro visual, Monegal atenta, ao escrever a biografia literária do autor, para seu pronunciado efeito sobre a escrita borgeana:

Este dupla mudança, da prosa para a poesia, do verso livre ao verso regular, alterou radicalmente sua obra. Converteu-se, literalmente, em um *escritor oral*: isto é, em um escritor obrigado pela cegueira à composição oral de seus textos. Também teve que aprender a ditar. Ao invés de elaborar intermináveis rascunhos para refinar frases e parágrafos, aprendeu a compor de memória e a se apoiar na métrica para obter os mesmos efeitos que antes buscava com sua pequena escritura manuscrita, similar a patas de aranha. Foi uma mudança importante. Dali saiu um novo Borges. Já *não era o mestre* de um complexo e sutil estilo de escrita: era um *poeta*, um *cantor*. (MONEGAL, 1993, p.391, grifos meus)

Pela via da oralidade, Borges, de alguma forma, se encontra consigo mesmo: desde o rebentar da escrita até seu ocaso, passando pelo apogeu do grande contista, o traço de algum modo atravessa sua obra e, tal como um *enigma* por se resolver, se esquia da imagem total – fenômeno exemplarmente metaforizado pela diminuição de sua grafia.¹²⁰ Essa letra um dia vista, conta Souza, um Borges já cego as traçava com o dedo indicador direito sob a costa da mão esquerda enquanto ditava seus textos, imitando o gesto escritural (cf. SOUZA, 2001, p.217-218): ele a inscreve no próprio corpo, pois é com a carne que o sujeito paga seu desejo – “*a pound of flesh*”.¹²¹ Esse desejo pela coisa escrita lhe abriu as portas ao reino da literatura; no advento de sua ausência ou de sua impossibilidade, Borges responderá, em eco, com a sua voz, reorientando a sua passagem pelas letras – o que antes se manifestava como uma figura, um tema ou uma *forma*, acaba, pelo processo

¹²⁰ Como aprendi em uma visita ao Museo Borges em 2014, o autor, conforme avançava sua miopia, necessitava de lentes cada vez mais grossas, fato que ocasionou a gradual diminuição de sua letra.

¹²¹ A citação alude à apropriação que Lacan faz da aposta efetuada em *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare: Shylock, um judeu, insiste em cobrar uma aposta feita quase como uma zombaria – ele exige a paga da “libra de carne”, conforme consta no contrato. Lacan articulará essa libra de carne com o preço que o sujeito paga pelo seu desejo, sem perder de vista a homonímia da palavra “livre” em francês, *libra* e *livro* (LACAN, 2005, p.242).

desenrolado em vida, se estabelecendo *literalmente*. Como assinala Roberto Zular, em uma formulação que se deixa atravessar pela condição borgeana:

Essa oralidade, tomada como um funcionamento, traz para a escrita algo da ordem de uma espécie de curto-circuito entre a imagem e o som, vistos sob uma perspectiva complexa – do olho, do olhar, da letra, da mão, da voz presente, da escuta como desejo. (ZULAR, 2014, pp.217-218)

A dimensão oral, conforme a trabalha Zular, não silencia o desejo outrora orientado pelo olhar: ela permite alçá-lo a um novo circuito, uma nova forma de enlaçar todos os componentes da poética tardia de Borges; pois nela está presente um olho apagado, um olhar aspirante, o enigma da letra escrita, o gesto da mão que escreve (mesmo sem traçar), e a voz que declama – tudo isso convoca, no escrito, uma escuta. Essa nova forma de produzir, à qual alude Monegal, guiada pela métrica, pela rima, por apoios narrativos, não é mais a de um grande mestre, mas de um escritor destituído do seu sentido primeiro. Há que se buscar outros – a errância será seu destino.¹²² Ainda que não se possa propor um tal fim, trágico por excelência, a um homem da modernidade, não podemos nos esquecer que, como lembra Said, o estilo tardio é “uma espécie de exílio autoimposto” (2009, p.36), deixando entrever que, sim, talvez haja uma certa posição “trágica” a ser sustentada quando se leva a cabo a dimensão do desejo, tal como o fizera Borges: ao fim, sua voz foi sua pena – e que ela lhe tenha sido tão leve quanto nos soa. Se não mais se corre, aqui, o risco de afirmar que a dimensão oral é exclusividade de um Borges tardio, talvez não seja exagero considerar que, com o fim da vida, com o avanço da cegueira, sua voz se *agravara*, firmando na sua escrita um novo *tom*; afinal, “(...) o tardio não pode ir além de si mesmo, não pode transcender ou elevar, apenas aprofundar-se” (2009, p.33).

No prólogo ao livro de poemas *La rosa profunda*, de 1975, Borges nos oferece o que seria talvez a depuração mais elementar da relação entre a atividade de escritor e a cegueira; ele dirá que se no livro tal privação parece demasiado lastimosa, não é assim que ela se manifesta na sua vida: “*La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra*” (BORGES, 1994c,

¹²² Não se pretende, nesta leitura, perceber o último Borges como um “cego saudoso”, que “se lamenta pela passagem do tempo”, pois isso seria, como aponta Wilson Alves-Bezerra, “desconsiderar a relação de sua literatura com Whitman, Browning, Joyce, Poe e Góngora – com quem dialoga das mais diversas formas, através de citações, reescrituras ou apropriação de procedimentos poéticos.” (2016, p.52); pelo contrário: aponto para algo que se consolida e ganha força, ainda que sob o signo da sutileza, da fragilidade e das formas cada vez mais breves.

p.78).¹²³ A poucos, muito poucos, fora dado esse dom: fazer da subtração do sentido uma cifra, nova forma para escrever um mundo novo. Essa dicção da poética tardia de Borges – a claridade cega, a voz crepuscular – distancia-se lentamente do grande Borges, consagrado por seus relatos permeados de “(...) vertigem, [de] febre, [de] alucinação”, elementos operadores do “(...) ‘salto qualitativo’ do relato a uma dimensão inusitada” (LAGOS, 1986, p.191). Mas, nos poemas, o inusitado vem de outra forma, caminha em outro passo: a despeito do gosto pelas repetições de temas, palavras, metáforas, nos poemas ainda “O que chamamos mundo é duvidoso e instável” (SARLO, 2013, p.134), e a linguagem continua, como um espelho do universo referencial, a apontar para si própria, desvelando o caráter ficcional da realidade.¹²⁴ Agora com a calma de quem já conhece seu fim.

Essa atmosfera de pesadelo e (ou) de labirinto em suas mais apreciadas narrativas, Borges a produz sob o espectro de um tempo inescapável, espécie de configuração kafkiana na qual a duração do relato não é suficiente para percorrer o espaço narrativo, obrigando o sujeito poético a cumpri-lo eternamente.¹²⁵ As narrativas borgeanas, contudo, ao invés de manter essa atmosfera “tranquila” e até “um pouco secreta” de Kafka, seguem por outro caminho: Borges, segundo ele mesmo, escolheu ser “escandaloso” (cf. BORGES, 2015). “El Aleph” nos mostra: a noite, então, ainda que inserida em uma cadeia de repetição, para ser borgeana deve ser também *repentina*. À luz de “El Aleph” Blanchot infere um efeito – um mundo perfeitamente estabelecido, de repente, dá no infinito:

O mundo onde vivemos, tal como o vivemos, é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida. Mas suponhamos que, nesse espaço estreito, *de repente obscuro, de repente cegos*, nós nos perdêssemos. Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais. Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem *desértico* e *labiríntico*, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito (...). (BLANCHOT, 2005, pp.136-137, grifos meus)

¹²³ “A cegueira é uma clausura, mas é também uma libertação, uma solidão propícia às invenções, uma chave e uma álgebra” (BORGES, 1999c, p.90)

¹²⁴ Esta discussão teve um amplo lugar em minha dissertação de mestrado, intitulada *Borges, um estranho: litorais entre a literatura e a psicanálise*, defendida em fevereiro de 2013.

¹²⁵ Agradeço ao amigo Tomaz Amorim Izabel, estudioso de Franz Kafka, pelas conversas sobre a forma kafkiana.

Na forma narrativa borgeana, o início frequentemente é previsto e descritível: um quarto se mede metros quadrados, um deserto é delimitado pela inscrição cartográfica, um labirinto pode ser mapeado, Beatriz Viterbo está morta. Mas essa lógica plana e às claras por vezes deixa-se estremecer, e o sujeito vê-se de repente cego. Nesse novo mundo a *obscuridade* e a *cegueira* pouco se relacionam com o foco de luz ou com a capacidade de ver; ou melhor, passado o momento de absoluto desamparo do sujeito que vive o conto – seja o narrador, um personagem ou, como efeito, o próprio leitor –, percebe-se a noite sobre o mundo antes como uma “subjativação” (cf. SARLO, 2013, p.130), uma condição transmitida pelo sujeito cego que o elabora e que pela força de sua linguagem o refunda.

Para tingir o universo com o matiz de sua cegueira, esse deverá ser um “homem essencialmente literário” (BLANCHOT, 2005, p.137). Pois do labirinto já se espera que seja nada além de um espaço onde se pode perder-se; de um deserto, que seja árido e dificultoso; de um cego, um simples cego dos olhos, é esperado que tateie, e que a sua noção espacial inscreva-se por meio de um substituto análogo à visão: ele apreende o mundo ao mapeá-lo; uma vez tendo-o feito, ele percorrerá sem angústias o local no qual se encontra (cf. LACAN, 2008b, pp.75-76). Para ser cego – um ser desértico e labiríntico – e ver como Borges viu, é necessário dar um passo além e ver nas mesmas metáforas, já gastas pela repetição, o abissal. É preciso perder o *sentido* e retraçá-lo com um sutilíssimo estilo.

1.2.3. O destino literário, no fio da escrita

Em uma revisão crítica acerca do que fora produzido sobre as noções de “modo” (quem vê) e “voz” (quem fala) na narrativa, Gérard Genette atenta para as dificuldades a que tal confusão nos conduz (1972, pp. 186; 188).¹²⁶ Diante de um emaranhado de critérios, o teórico ensaia uma problemática tentativa de recolher do imenso campo da literatura uma redução precisa dos tipos de perspectiva pelos quais o relato se produz; arreda, com isso, o absurdo trazido à cena no conto “El idioma analítico de John Wilkins” (1994b) – frente a uma classificação produzida a partir de princípios claramente

¹²⁶ As traduções da “Discours du récit” (1972) são de minha autoria, cotejadas com a edição portuguesa (1995).

dissonantes, Borges certamente agregaria “(...) uma quinta classe, tipicamente chinesa: aquela das narrativas escritas com um pincel finíssimo” (GENETTE, 1972, p.205).¹²⁷

A provocação do autor opera como um convite: no limite, cada classificação, mesmo a por ele proposta em *Discours du récit*, ensina um método, uma forma de olhar para o texto – esse que, não nos enganemos, nos olha de volta. A um só golpe, Genette produz dois movimentos: ele ironiza a fúria classificatória presente nos estudos narratológicos e, ao fazê-lo, traz ao primeiro plano a singularidade do gesto literário – cada texto é único, diz apenas de si mesmo, e serve como referência a um segundo objeto apenas se posto em relação a ele; ou, borgeamente, cada texto é um ponto de onde se pode olhar para os demais. A alusão ao breve exercício taxonômico no conto borgeano, que, para Foucault, remeterá a um lugar impossível de ser concebido, traz a forma borgeana com a mesma sutileza que Borges emprega em seus relatos:¹²⁸ pois é também com um “finíssimo pincel” que se arremata “El Aleph” – um texto dentro do texto, supostamente escrito dois anos depois da narrativa da experiência com o Aleph, nos leva a olhar novamente para todo o percurso.

No pós-escrito que conclui o conto, o narrador cede a palavra ao explorador britânico Richard Burton – que, entre tantas outras atividades, traduziu “As mil e uma noites” para o inglês.¹²⁹ A citação atribuída a Burton, verdadeira ou não, reacende a constituição biaxial que dará à narrativa borgeana um caráter impossível. Traz o historiador:

¹²⁷ Como traz o autor: “(...) 1) narrativa com autor onisciente, 2) narrativa com ponto de vista, 3) narrativa objetiva, 4) narrativa em primeira pessoa – na qual o quarto tipo é claramente discordante em relação ao princípio de classificação dos três primeiros. Aqui Borges sem dúvida introduziria uma quinta classe, tipicamente chinesa: aquela das narrativas escritas com um pincel finíssimo” (GENETTE, 1972, p.205, tradução nossa)

¹²⁸ O trecho ao qual Genette faz referência, lembrado também por Foucault no prefácio a “As palavras e as coisas” (2002), opera uma impossível classificação: “*Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas*” (BORGES, 1994b, p.86) [“Essas ambigüidades, redundâncias e deficiências lembram aquelas que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas” (BORGES, 1999b, p.94)]. Para Foucault, a passagem performatiza “a impossibilidade patente de pensar isso”: “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas podem avizinhar-se” (2002, p.XI).

¹²⁹ Trata-se de uma edição rara obtida por Jorge Guillermo Borges, pai de Borges, cuja biblioteca tivera um impacto crucial na vida do filho (cf. MONEGAL, 1993, p.69).

“Pero los [alephs] anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... (...)”. (BORGES, 1994a, pp.627-628, grifos meus)¹³⁰

O testemunho de Burton, ao descreditar as formas *visíveis* do Aleph, dá ao narrador o aval para abdicar de todo o seu relato. Se assim se procedesse, desmontar-se-ia a desagradável especularidade entre Borges e Daneri; mais, ainda: o amor que Beatriz Viterbo dedicara ao poeta seria produto de uma ilusão, e todo o seu fracasso quedaria anulado. Ainda assim, o narrador opta por manter a dúvida no momento final: *“¿Existe ese aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?”* (BORGES, 1994a, p.628).¹³¹ Borges, com esse gesto, cria e sustenta dois funcionamentos distintos, figurados por dois elementos: o Aleph por ele visto, agora questionável, é atravessado por um segundo, um Aleph supostamente verdadeiro. Nota-se: a existência de um não anula o outro; de alguma forma, eles se cruzam – *“¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?”*

O *“atareado rumor”* desse Aleph enterrado em uma coluna, uma vez sobreposto ao Aleph da Rua Garay, deixa ressoar a sutil transição que afetara a forma borgeana: o conto parece antecipar a necessidade de substituir o mundo *visível* por um mundo *audível*, como, já cego, Borges tantas vezes pontuará ao longo de sua produção poética e ensaística (cf. BLOCK DE BEHAR, 1999, p.114); parece, também, produzir um gesto de retorno ao jovem Borges, poeta e ensaísta como seu “outro”, o autor já no fim de sua vida, produzindo uma estranha sincronia entre *passado*, *presente* e *futuro*. O narrador Borges agora espelha o homem ao qual ele nos remete, abdicando de um Aleph visto para ouvir o longínquo chamado de um outro, fora de alcance; pois, suspeita o narrador e o sabe o autor, nele se encerra seu verdadeiro destino. Esse Aleph audível, como é comum nas ficções borgeanas, chega ao narrador por uma referência inconclusa e se mostra já de início

¹³⁰ “Mas os [Alephs] anteriores (além do defeito de não existirem) são meros instrumentos de ótica. Os fiéis que acorrem à mesquita de Amr, no Cairo, sabem muito bem que o universo está no interior de uma das colunas de pedra que rodeiam o pátio central... Ninguém, é claro, pode vê-lo, mas os que aproximam o ouvido da superfície declaram perceber, em pouco tempo, seu atarefado rumor... “ (BORGES, 1999a, p.689)

¹³¹ “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci?” (BORGES, 1999a, p.698)

barrado: pela coluna de pedra, pela distância física e temporal, pela dúvida.¹³² A audição, aqui, não substitui a visão, mas oferece um outro modo de tatear, ainda que se guiando por uma referência imprecisa, iminentemente ficcional. Tal é o duplo registro que, a partir de um certo momento da vida do autor, guiará sua relação com o literário.

A cegueira borgeana parece reencenar uma primeira forma de inscrição na linguagem, igualmente duplicada: Borges fora um homem dividido entre duas línguas, o inglês, idioma familiar transmitido por sua avó paterna, e o espanhol, originário da linhagem materna e língua eleita para tecer sua literatura (cf. MONEGAL, 1993, pp.19-24; BARCHIESI, 2007). O bilinguismo borgeano funciona ao corpo crítico, por vezes, como uma *chave de leitura* – e se por um lado tal fato abre portas e inaugura possibilidades à análise, por outro ele também arrisca fechar o sentido plural do literário.¹³³ Se, no entanto, invocarmos tal significante pela via da música – a chave é aquilo que serve para dar tensão às cordas ou, ainda, para regular as notas em um instrumento de sopro – talvez possamos dele lançar mão; uma modulação à leitura, tal como procede Ana Cecília Olmos. Para a autora:

Entre a língua inelutável e a língua desejada, Borges configurou um lugar de enunciação descentrado para sua escritura. (...) Esse gesto desenhou um ponto de estranhamento que lhe permitiu alterar os usos estereotipados da língua com a qual tinha de lutar, rejeitar a retórica esclerosada da literatura que o precedia e, assim, definir um estilo particular que inseriu seu nome, de forma definitiva, na literatura do Ocidente. (OLMOS, 2008, p.14)

Como mostra Olmos, Borges parece estar destinado a percorrer caminhos que se bifurcam. Para além da equivalência entre as línguas, ou de uma simetria entre os dois sistemas no qual ele simultaneamente se encontra, o autor oscila entre o desejo por produzir uma poesia em língua inglesa – para ele, da linhagem das letras – e a concretização de um projeto poético em espanhol – da qual recebe, pela via materna, o imaginário das grandes conquistas de seus antepassados, heróis nacionais argentinos. Ainda que por vias obscuras, de alguma forma essa dupla inscrição na linguagem parece apontar para uma descoberta *temprana* de Borges, à qual ele revisitará em um momento ulterior: a percepção de que cada língua é antes uma circunstância descortina ao menino o caráter figurativo, *simbólico*,

¹³² Agradeço à historiadora e amiga Paula Carvalho, cujo objeto da pesquisa de mestrado é o relato de Richard Burton acerca de sua peregrinação a Meca, por esta feliz “inconclusão”: embora a mesquita mencionada no conto seja real, até o momento a pesquisadora não pode encontrar nos relatos de Burton o trecho “citado” por Borges.

¹³³ Agradeço à Profa Dra Cleusa Rios P. Passos, que sugeriu esta torção acerca do substantivo “chave”: trata-se de um objeto que tanto abre quanto fecha portas.

da linguagem, inscrevendo-o em um universo sem centro; mais tarde, a ausência de uma referência *imaginariamente* estável será reencenada com o fato *real* de sua cegueira.¹³⁴ A perda referencial de algum modo o leva a se orientar pelo fio da escrita, delicado recurso por ele produzido, o qual ele trazia à mão.

Na série de duplas inscrições – entre o inglês e o espanhol quando criança, entre o escrito e a oralidade ao longo de sua trajetória de escritor, entre o visual e o auditivo ao envelhecer – a cegueira parece antecipar-se a seu tempo: de um modo misterioso, e antes de sua consolidação, Borges já sabia ser cego, ele desde sempre tateava em um mundo impreciso. Como traz Block de Behar:

A cegueira, uma limitação herdada dos seus antepassados, lhe fez deslizar, a partir dessa nobre e dupla genealogia, das armas às letras, do campo à cidade, da prosa ao verso, do verso livre aos metros clássicos e, por esse itinerário adverso, quis voltar à língua de seus antepassados. Ele mesmo diz em seu ensaio autobiográfico, no qual vincula a cegueira às virtudes mnemônicas do verso – outras “*mémoires d’aveugle*”, diria Derrida –, e à tendência a retornar pela poesia ao conto, no qual um fio narrativo, um argumento, pudesse conduzi-lo como um fio sonoro, um *leitmotiv* entre espaços e paredes que não vê, ambientes cotidianos que percorre sem reconhecer, convertendo os objetos conhecidos em enigmas, por familiares não menos ameaçadores, apenas mais frequentes. Uma cegueira que textualiza seu entorno (...). (BLOCK DE BEHAR, 1999, p.114)

Como traz a autora, antes de se estabelecer como um limite, o saber-se cego (saber que sempre fora, saber que seria) atravessa o mundo de Borges, levando-o a reestabelecer as formas de nele estar: mesmo o familiar é desconhecido, portanto a mesma história pode ser infinitamente contada (cf. PIGLIA, 2004, p.93); seu núcleo, a despeito da repetição, permanece fora do campo de visão e talvez por isso sempre capture nosso olhar.¹³⁵ Em um mundo cego, faz-se necessário uma forma de guiar-se; e, para encarar o enigma de sua vida, Borges escolherá um fio narrativo – um *momento patético*, traçado por um finíssimo pincel.

Em 1977, para arrematar a série de conferências posteriormente publicadas sob o título de *Siete Noches* (1994c), Jorge Luis Borges escolhe falar de sua cegueira. Percorrendo as cores que lhe escapam, o autor consegue imprimir um espectro magnífico ao “*lento*

¹³⁴ Lanço mão, aqui, da elaboração lacaniana acerca dos três registros (real, simbólico e imaginário), articulação a ser trabalhada no terceiro capítulo desta tese.

¹³⁵ A articulação deste *ponto cego* com a mancha que capta o olhar, conforme elaborada por Lacan em seu décimo primeiro seminário (cf. LACAN, 2008b, p.99-101), será tecida no terceiro capítulo desta tese.

crepúsculo” no qual está inscrito desde seu nascimento (1994c, p.276). Compondo um prisma para iluminar sua relação com o literário, Borges nos presenteia com uma bela configuração à perda de sua visão – esse sentido que lhe permitia acessar, sem um guia, o grandioso mundo da literatura. Em “La ceguera”, Borges parte de um limite:

En el decurso de mis muchas, de mis demasiadas conferencias, he observado que se prefiere lo personal a lo general, lo concreto a lo abstracto. Por consiguiente, empezaré refiriéndome a mi modesta ceguera personal. Modesta, en primer término, porque es ceguera total de un ojo, parcial del otro. Todavía puedo descifrar algunos colores (...)
(1994c, p.276)¹³⁶

O gesto borgeano traz à cena uma tensão: o drama enfrentado lentamente ao longo de uma vida agora é elaborado em uma fala tardia. As cores de Borges, enquanto avança a cegueira, matizam a sua obra e imprimem retroativamente em seus escritos uma melancolia imprevista – ecos de uma perda incontornável à qual as letras, sem suspendê-la, produzem uma espécie de enlace: a amizade do fiel amarelo faz-se presente no jaguar que garantira à Tzinicán, protagonista de “La escritura del dios” (BORGES, 1994a), a decifração da mensagem a ele endereçada; o vermelho, tom ausente em sua percepção, desdobra-se entre as línguas inglesa e alemã no nome do antagonista de “La muerte y la brújula”, Red Scharlach (BORGES, 1994a), anunciando os impasses do não ver que compõe o relato.

Pela totalidade de sua configuração, *Siete noches* é uma obra que ganha uma dimensão singularizada nesta leitura. Composto por sete conferências, o livro traz um panorama dos *tópoi* reincidentes na produção borgeana: partindo da “Divina Comédia” de Dante, escritor que acreditou profundamente no universo que criara, Borges passa pela potência representacional do pesadelo, pela proliferação narrativa de “As mil e uma noites”, pelo apagamento do eu (uma das muitas ficções humanas) na doutrina budista,¹³⁷ pelos mundos que a poesia agencia através da articulação metafórica, pelo universo

¹³⁶ “Ao longo de minhas muitas, de minhas demasiadas conferências, pude observar que há uma preferência pelo pessoal sobre o geral, pelo concreto sobre o abstrato. Por conseguinte, começarei referindo-me a minha modesta cegueira pessoal. Modesta, em primeiro lugar, porque é cegueira total de um olho, parcial do outro. Ainda posso decifrar algumas cores (...)” (BORGES, 1999c, p.331).

¹³⁷ Cabe lembrar que Lacan, em “O estádio do espelho como formador da função do eu”, à luz das elaborações freudianas também refere a um estatuto iminentemente ficcional na constituição imaginária do sujeito. Como traz o analista: “Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [*eu*], sua discordância de sua própria realidade” (LACAN, 1998, p.98, grifos nossos).

radicalmente escrito que a interpretação cabalística propõe, para se aproximar, por fim, de sua cegueira.¹³⁸ A insistência desses temas em sua obra é percebida e valorizada pelo autor, que dera a *Siete noches* um estatuto inesperado: “*En relación a los temas que me obcecaron, este libro es mi testamento*” (BORGES apud BARTHOLOMEW, 1980, p.11, grifo meu).¹³⁹ Se tomado à luz da questão aqui proposta, o significante utilizado pelo escritor não deve ser tratado com leviandade. Ao postular o livro como um *testamento*, Borges transmite aos seus leitores algo que outrora recebera: além da biblioteca, que marcara profundamente sua relação com o saber, seu pai lhe deixa uma condição, a *cegueira hereditária* (cf. YANKELEVICH, 2004, p.173) – fato que, em sua vida, não se inscreve de forma pontual, mas de alguma forma *punge* e, por fazê-lo, delineia esta leitura.

Em *Do pai à letra* (2004), Hector Yankelevich traça um percurso de inscrição da figura de Borges na história de sua família, prolongando tais consequências à constituição de seu estilo. Como traz o autor:

Ninguém conhece a data em que Borges soube que ficaria cego. Ela não existe. *Não há tempo em que esse instante possa ser marcado*. Esse saber estava nele desde antes de seu nascimento, pertencendo a seu corpo desde o instante preciso em que a fala lhe transmitiu lembranças dele mesmo. (...) Ele repetiu ao longo da vida que não foi uma catástrofe (...). Mas a ausência de catástrofe tantas vezes afirmada nem por isso anula a eficácia traumática de seu saber. Saber que foi com o seu Nome e a sua linhagem inglesa que ele herdou a cegueira, como uma condenação real, mas sem julgamento. Este está a *encargo do condenado formulá-lo*.

Aos cinco anos, ao dizer a seu avô materno – filho, ele, de outro coronel, este vitorioso, herói de uma grande batalha – “Serei escritor”, acrescentou: “Faço *minha minha herança*”. (2004, pp.202-203, grifos meus)¹⁴⁰

A citação traz à baila um segundo significante, que virá a duplicar o funcionamento da cegueira nesta proposta de leitura. Estabelecido como um fato com o qual Borges teve de lidar prematuramente, o devir cego acaba por definir sua relação com o literário – os efeitos da cegueira neste momento podem, e passam a, ser lidos não mais apenas pela via de como ela afetara sua forma de produzir, mas implica uma volta a mais no que tange ao

¹³⁸ Ressalto que todos estes temas, em maior ou menor grau, estão presentes em “El Aleph”, eixo desta leitura.

¹³⁹ “Em relação aos temas que tanto me obcecaram, *este livro é meu testamento*.”

¹⁴⁰ O autor continua: “Assim, seu problema será encontrar onde se sustentar, em que escora parar a busca do ponto sem o qual não se pode afirmar ‘Eu sou...’, nem arrimar uma perspectiva. Pois, olhando para trás – o que também é, para uma criança, acima e na frente –, havia um ‘pai que gostaria de ter sido transparente’ e, através dele, um avô que, pelo amor de sua jovem mulher e pela paternidade anunciada, preferira a morte à humilhação de uma derrota” (2004, p.203). Saliento que a dimensão da *catástrofe*, bem como da *linhagem* e da *perspectiva*, serão, em maior ou menor grau, endereçadas no próximo capítulo a partir do mito de Édipo.

misterioso regime de seu fazer literário, amplificando seus efeitos. Ao assumir para si o legado de seus antepassados, ao tomar por *seu* o que já o era, Borges faz disso uma *herança* – um saber a ser *formulado* pelo sujeito, o escrito por vir. Por essa perspectiva, “La ceguera” destaca um traço a ser particularizado na escrita borgeana: na conferência em questão, o autor coloca-se na posição de quem discorrerá sobre a *perda* que lhe afetara; para fazê-lo, ele compõe uma *moldura narrativa*:

Mi caso no es especialmente dramático (...) ese lento crepúsculo empezó (esa lenta pérdida de la vista) cuando empecé a ver. (...)
Para los propósitos de esta conferencia debo buscar un momento patético. Digamos, aquel en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor (...). (BORGES, 1994c, p.227, grifos meus)¹⁴¹

Este momento definidor, Borges o formula a partir de um marco: a indicação de seu nome para assumir o cargo de diretor da Biblioteca Nacional, em 1955. Entretecendo *vida e literatura*, o autor elabora *a posteriori* as circunstâncias de sua cegueira pessoal, inscrevendo-se em uma linhagem de escritores cegos, a de Milton e Homero, também a de Groussac, outrora diretor da mesma biblioteca a quem Borges homenageia em “Poema de los dones” (cf. MONEGAL, 1993, p.389; 391). Aprofunda-se no autor seu destino literário, agora inscrito em uma narrativa: em 1977, o momento em que Borges se torna definitivamente cego *terá ocorrido* em 1955. Traz o autor:

Poco a poco fui comprendiendo la extraña ironía de los hechos. Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. (...) Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. (BORGES, 1994c, p.278)¹⁴²

Borges uma vez mais perde seu paraíso: se em 1944, quando escreve “El Aleph”, encarnando o narrador ele já havia descido ao inferno – ali onde, tragado por seu desejo de tudo ver, encontrara um vazio obscuro, inacreditável, preciso inscrito na letra de Beatriz – em 1955 sua própria vida reencena a ficção; em 1977, por fim, tudo estará claro, “(...) Tudo agora transparece” (SÓFOCLES, 2004, v.1182, p.97). Essa complexa lógica

¹⁴¹ “Meu caso não é especialmente dramático (...), esse lento crepúsculo começou (essa lenta perda da visão quando comecei a enxergar. (...)) / Para os propósitos desta conferência devo procurar um momento patético. Digamos, aquele em que eu soube que tinha perdido a visão, minha visão de leitor e de escritor (...)” (BORGES, 1999c, p.312).

¹⁴² “Aos poucos fui compreendendo a estranha ironia dos fatos. Eu sempre imaginara o Paraíso sob a espécie de uma biblioteca. (...) Aí estava eu. Era, de certo modo, o centro de novecentos mil volumes em diversos idiomas. Comprovei que eu [apenas] conseguia decifrar as capas e as lombadas” (BORGES, 1999c, p.313).

estabelecida com perda iminente de sua visão traduz-se pela passagem entre os dois significantes: onde Borges enxerga um *testamento*, texto que marca o fim de uma trajetória, um ato de leitura pode ver sua *herança*, elemento que define um novo início – *história* que sua literatura se encarregará de *relatar*.¹⁴³ É Borges, então, quem articula em primeira instância sua cegueira e o seu fazer literário; e, mais importante, por meio de um *gesto de criação*: a perda da visão produz uma segunda história, secreta e subjacente, ao seu percurso pelo vasto espaço da literatura.

Em *A camara clara* (2012), um escrito sobre a fotografia, Barthes se atentara para um elemento imprevisto no material fotográfico, um segundo operador teórico que nos permite olhar com delicadeza o meio pelo qual a cegueira atravessa a obra de Borges; ou ainda, em uma formulação mais coerente com esta proposta: permite-nos perceber como a cegueira, por meio de sua obra, *nos* atravessa. Pois “Certos detalhes podem me ‘ferir’”, alerta Barthes, e acrescenta, “Se não o fazem é sem dúvida porque foram lá colocados intencionalmente pelo fotógrafo” (BARTHES, 2012, p.49). Contraposto ao *studium*, os elementos técnicos que despertam um “afeto médio” (BARTHES, 2012, p.31), o *punctum* é um efeito sobre o observador, se constitui, portanto, no *registro da leitura*:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me trespassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada (...). Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 2012, pp.32-33)

Na proposta de Barthes, esse elemento imprevisto surge na imagem animado por um olhar: mirada daquele que, sem querer, se deixa atravessar. É nesse sentido que a cegueira borgeana nos *punge*: quando, em “El Aleph”, convergem o tempo da escrita e o tempo da leitura, os olhares se cruzam, “(...) *vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré* (...)” (BORGES, 1994a, p.626).¹⁴⁴ Então nós, que acompanhamos o “*lento crepúsculo*” pelo qual se forjara o escritor (BORGES, 1994c, p.277), somos de repente

¹⁴³ Os efeitos dessa nova lógica temporal encontram-se formulados no *dispositivo de leitura* que o próprio escritor nos traz: em “Kafka y sus precursores” (1994b), texto fundamental para a compreensão de sua proposta literária, Borges afirma que um autor poderoso cria seus precursores. Em consonância com o funcionamento retroativo do psiquismo, essa dinâmica pode ser ampliada: um acontecimento poderoso pode ressignificar aqueles que o antecedem.

¹⁴⁴ “(...) *vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei* (...)” (BORGES, 1999a, p.696)

capturados por seus olhos esgotados (cf. BORGES, 1994c, p.102); lemos ali, nesses olhos que tudo viram (inclusive nossa face secreta e anônima de leitores) a escrita de seu destino.

Entre duas línguas, dois regimes de escrita, duas posições em relação à cegueira – ela é testamento e herança – está Borges: entre o cego hereditário e o devir escritor. A partir de uma inscrição no corpo, corpo atravessado pelo nome “Borges”, seu fim já estava dado; mas a linhagem da cegueira também lhe outorga as letras, regimes que Borges faz convergir produzindo uma obra lúcida, ciente de seus meios e de suas limitações – uma escrita que a *perda cria* ao invés de anular. A cegueira textualiza seu entorno (cf. BLOCK DE BEHAR, 1999, p.114) e, assim, devolve o enigma ao sujeito, na forma de um mundo repentinamente cego. E, como traz Piglia, esse rapto do sentido tem consequências formais: “Os contos de Borges têm a estrutura de um oráculo: há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que aquela história é a sua e que ela define seu destino” (PIGLIA, 2004, p.103). Seja um personagem, o leitor ou o próprio narrador, nas narrativas borgeanas o indivíduo está profundamente implicado na história apresentada, sem compreender até o fim que ela define seu destino – a enunciação literária reenvia-se a si mesma, agora sob a forma de um *oráculo*. Tal como Édipo, que após ser destituído de tudo, na acepção de Lacan “[enxerga] com tanta antecipação que vê o futuro destino de Atenas” (2005, p.180), Borges, um escritor moderno, vinga em sua aposta: ele cria “(...) *el futuro, lo que sucede al mundo visible que, de hecho, [ha] perdido*” (BORGES, 1994c, p.279).^{145 146}

Em “The unending rose”, poema que conclui *La rosa profunda*, Borges joga com uma imagem que se estende desde tempos longínquos até o infinito cavado na palavra – uma rosa sem fim, pois efêmera; sem fim, pois não tem uso ou valor fora do âmbito da literatura, campo no qual ela é beleza, amor, fugacidade, vida, tempo, a própria poesia. O sujeito poético dá voz a Attar de Nishapur, poeta persa do século X:¹⁴⁷ ele toma a rosa, ainda assim a sabe longe; ele sente seu aroma, mas desconhece seu matiz, e pode ser sua “*la blancura del sol*”, “*el oro de la luna*” ou “*la bermeja firmeza de la espada en la victoria*” (cf. BORGES, 1994c, p.116); talvez seja a mesma “*flor silenciosa*” que “(...)

¹⁴⁵ “(...) o futuro, o sucessor do mundo visível que, de fato, [perdeu]” (BORGES, 1999c, p.315).

¹⁴⁶ Como traz Monegal, “Ao invés de ser um Erasmo, com uma pena e um tinteiro em suas mãos, o novo Borges se vinculava facilmente aos bardos cegos: a Milton e a Homero. O poeta cego deixava de ser um escritor moderno e se convertia em um profeta.” (1993, p.391)

¹⁴⁷ Como traz Jason Wilson: “(...) ‘The unending rose’ joga com a possibilidade da morte iminente por meio da figura sub-rogada do cego Attar, o poeta persa, contemplando uma rosa (...) (WILSON, 2013, p.190).

Milton acercó a su cara / Sin verla (...) (“Una rosa y Milton”, 1994b, p.269, v.8-9).¹⁴⁸

Longe dos olhos, ela será de todas as cores, todas as rosas, todas as metáforas condensadas nessa fórmula eterna, último poema prolongado no fonema nasal, “unending”, que, ininterrompível, arrisca fazer eco enquanto durar o tempo. Mas termina:

(...)
*Soy ciego y nada sé, pero preveo
 Que son más los caminos. Cada cosa
 Es infinitas cosas. Eres música,
 Firmamentos, palacios, ríos, ángeles,
 Rosa profunda, ilimitada, íntima,
 Que el Señor mostrará a mis ojos muertos.*
 (BORGES, 1994c, p.116)¹⁴⁹

Entre Attar, cego, e Dante, um visionário, um espaço imenso; Borges o sela em uma única palavra, rosa, fazendo-a ecoar. “Entre uma flor colhida e outra ofertada”.

1.3. “O enigma puro, que a razão não capta”

*Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día
 y con tres pies errando por en vano
 ámbito de la tarde, así veía
 la eterna esfinge a su inconstante hermano,
 el hombre, y con la tarde un hombre vino
 que descifró aterrado en el espejo
 de la monstruosa imagen, el reflejo
 de su declinación y su destino.
 Somos Edipo y de un eterno modo
 la larga y triple bestia somos, todo
 lo que seremos y lo que hemos sido.
 Nos aniquilaría ver la ingente
 forma de nuestro ser; piadosamente
 Dios nos depara sucesión y olvido.*
 (BORGES, 1994b, p.307)¹⁵⁰

¹⁴⁸ “a brancura do sol”; “o ouro da lua”; “a vermelha firmeza da espada na vitória” (BORGES, 1999c, p.130); “flor silenciosa”; “(...) aproximou Milton ao rosto / Sem vê-la (...)” (1999b, p.292)

¹⁴⁹ “Sou cego e nada sei, porém prevejo / Que são mais os caminhos. Cada coisa / É infinitas coisas. Tu és música, / Firmamentos, palácios, rios e anjos, / Rosa profunda, ilimitada, íntima, / Que o senhor mostrará a meus olhos mortos.” (BORGES, 1999c, p.130)

¹⁵⁰ “Quadrúpede na aurora, alto no dia / E com três pés errando pelo vão / Âmbito do entardecer, assim via / A eterna esfinge ao inconstante irmão, / O homem, e à tarde um homem vaticina / Decifrando aterrado, no cristal / Da monstruosa imagem, o fatal / Reflexo de seu destino e ruína. / Somos Édipo e, de modo eternal, / Somos, no vasto e tríplice animal, / O que seremos e tenhamos sido. / Aniquilar-nos-ia ver a ingente / Forma de nosso ser; piedosamente / Deus nos depara sucessão e olvido.” (BORGES, 1999b, p.330)

Em “Edipo y el enigma”, poema publicado em *El hacedor*, de 1964, Borges produz uma afirmação poderosa, inscrevendo seus futuros leitores no estatuto universal do mito: “Somos Edipo y de un eterno modo / la larga y triple bestia somos, todo / lo que seremos y lo que hemos sido”. Aludindo a um dos textos fundadores da tradição literária ocidental, o poema convoca uma condição compartilhada por todos, postulando novamente, a cada leitura, o enigma desvendado por Édipo – aquele que *nasceu* e hoje *vive*, ainda que resista, *morrerá*.¹⁵¹ A temporalidade mobilizada pelos versos arremata o ciclo da experiência humana, alterando, todavia, sua disposição cronológica: no poema, tanto o futuro, “seremos”, quanto o passado, “hemos sido”, permanecem sob a égide do presente no qual o sujeito subsiste, “somos”, tempo que agora porta o anúncio da morte. Estabelecendo o lugar do indivíduo frente a uma experiência inconcebível, essa sutil transposição oferece um viés de leitura ao limite que os textos de Borges frequentemente trazem à cena: mesmo submetido ao destino inescapável, o sujeito poético torna-se seu *oráculo*, assumindo sobre si e seus pares os efeitos de uma história que não só o precede, mas também excede qualquer existência. Pelas mãos do autor, o destino de Édipo, figuração de uma *perda* irremediável, paira sobre nossas vidas: a ela “conhecerás sozinho, quando ali / estiveres (...)” (SÓFOCLES, 2005, v.1527-1528). As formas pelas quais a escrita de Borges cifra e, ao mesmo tempo, decifra a perda é o foco a ser desdobrado e problematizado ao longo da tese.

O mito de Édipo está no centro de uma complexa maquinaria narrativa: ela conta com o rearranjo de níveis diegéticos distintos alinhados por meio da progressão das ações, narrativa, *a posteriori*, perfeitamente linear. Para Genette, Édipo é aquele que diz “sim” à narrativa do oráculo, essa que faz enigma: a mensagem é deslocada de um tempo futuro e, uma vez trazida à luz, condensa a verdade por vir e produz o mito de *Édipo Rei* (cf. GENETTE, 1972, p.251); o efeito precocemente revelado produzirá sua própria causa. É enorme o poder da narrativa (cf. GENETTE, 1972, p.251): se a palavra é potente a ponto de selar destinos, o receio de Édipo, estando novamente defronte ao “horror *não audível, não visível*” revelado em *Édipo Rei* (2004, v.1312, grifos meus), adensa-se. Às portas de Colono, ele adverte: “O que eu *disser* se tornará *visível*” (2005, v.74, grifos meus). Nessa cena, Édipo não só atravessa (ou funde?) a barreira entre “mostrar” e “contar”, entre a

¹⁵¹ Jean-Pierre Vernant afirma, à luz da *Poética* de Aristóteles, que *Édipo Rei* adquirira “valor de modelo” por sua impecável estruturação (cf. 2011, p.73): na tragédia, o herói vive a completa reversão de sua situação enquanto, simultaneamente, reconhece na própria cifra de seu destino a concretização dele, o que gera, para Aristóteles, uma tragédia exemplar (cf. ARISTÓTELES, 2003, p.118).

representação mimética, característica do texto dramático, e a narrativa pura, que, na acepção de Genette, conta com a mediação de um narrador (GENETTE, 1972, p. 184). Édipo é o homem do território fronteiro e, nessa “tragédia da passagem” (VIDAL-NAQUET, 2011, p.315), o que constitui no plano do discurso o seu conflito central é o limite entre *o que deve ser dito* e a *impossibilidade de enunciá-lo*, como traz Pierre Vidal-Naquet (2011, p.313). Édipo novamente cai nas malhas do tempo: o ato atroz, “não audível, não visível” pede, *a posteriori*, uma elaboração – “Fala!” (2005, v.214). Quem falará é Édipo, no fim de sua vida e do alto de sua cegueira, mas a ele caberá olhar novamente para o ciclo que se encerrara tão perfeitamente em *Édipo Rei*, processo do qual ele resta como aquele que *enxerga pela voz*, como o próprio personagem, agora guiado por Antígone, se descreve (2005, v.137).

Aqui a tradução de Trajano Vieira, formulando uma espécie de síntese, parece apontar para o cerne de uma extensa discussão estabelecida no âmbito da narratologia, acirrada pela obra crucial de Genette: *quem fala?*, e *a partir de qual perspectiva se vê ou se percebe?* (cf. GENETTE, 1972, p.203); e, dando um passo a mais: *como se estabelece a focalização* ou *como se ajusta esse olhar?*, e *o que se focaliza* ou *o que ele dá a ver?* (cf. MARGOLIN, 2009, pp.48-50). Édipo, quando atender ao pedido do Coro, de alguma forma emergirá como narrador – ainda que um narrador sem lugar de uma história ainda sem forma; sua *perspectiva* será a do rei destituído, velho e cego;¹⁵² e, como condição ao relato que dele fará um narrador, seu *foco* é (no aqui / agora da cena entrecortada, espedaçada pela esticomitia) coagido a recair sobre o *ponto cego* de sua história – precisamente, o desenrolar das ações que culminaram em sua cegueira.¹⁵³ O objeto a ser focalizado é disruptivo, fruto de uma interseção obscena, essa da qual nada teríamos querido saber. Mas Édipo, não o sabendo, acabou por vê-la, e *revê-la*, e nos *revela*: o velho Édipo, agora cego, olha para o rei Édipo que, vislumbrando o horror, arranca os próprios olhos. Há dois tempos em operação nesse presente que não passa. De dois tempos ambos, narrador e herói, olham através da mesma órbita vazia. Um eles fala.

¹⁵² De acordo com Genette: “A narrativa pode também escolher regular a informação que ela fornece, não mais por aquele tipo de filtragem uniforme, mas conforme as capacidades de conhecimento de tal ou tal parte envolvida na história (personagem ou grupo de personagens), da qual a narrativa adotará ou fingirá adotar aquilo que ordinariamente chamamos a ‘visão’ ou o ‘ponto de vista’, parecendo assim assumir com respeito à história (para continuar a metáfora espacial) tal ou tal *perspectiva*” (GENETTE, 1972, pp.183-184).

¹⁵³ Para Genette, o narrador autobiográfico tem uma conexão com o presente da narração, não com o seu passado como herói; ele pode, no entanto, escolher uma focalização através do herói (cf. GENETTE, 1972, p.214). Apesar do caso de Édipo ser mais complexo, creio que essa visada possa nos auxiliar no delineamento do que viria a ser esse narrador que, em hipótese, emerge.

Capítulo 2 – Narrar para ver. E depois: a cegueira como um ponto de vista

*“Ao que não podemos chegar voando, temos de chegar manquejando.
o Livro diz-nos que não é pecado claudicar”
(Rückert apud Freud)*

*“Cuidado com o objeto
com o objeto cuidado”
(João Cabral de Melo Neto)*

William Marx inicia sua obra *Le tombeau d’Oedipe* (2012) com uma cena curiosa, retirada da vasta biblioteca imaginária de Borges. Para o autor, a busca de Averroes, (figura histórica e protagonista do conto homônimo) deflagraria nosso absoluto desconhecimento acerca das formas clássicas do drama, motivo pelo qual a ficção borgeana lhe foi, ainda que por um momento, uma espécie de mirante na observação da *tragédia*, há muito perdida; não deixa de, com isso, apontar uma certa *cegueira* da teoria da literatura na sua relação com o texto trágico, seu universo e o sujeito ali implicado. À sombra do filósofo, Marx nos diz:

Em um de seus contos mais célebres, Jorge Luis Borges descreve a impotência do filósofo Averroes em apreender a significação de duas palavras centrais da *Poética* de Aristóteles: *comédia* e *tragédia*. O teatro na verdade não existe na civilização árabe do século XII: Averroes nunca o viu, ele o ignora completamente.

Falha já muito cruel em si se a ela não se somasse uma ironia particular: no centro da casa, as crianças se divertem imitando os adultos. O filósofo as observa para se distrair, sem jamais desconfiar que ele tem diante dele o objeto de sua busca: o segredo da comédia se encontra sob seus olhos e ele não o vê. (2012, p.09, tradução nossa)

Tal como ocorre a Carlos Argentino que, do alto de sua enfadonha erudição, fora incapaz de conceber uma forma efetiva ao Aleph, e como acontece à própria crítica borgeana, que segue se revirando em torno de seus mistérios (e oxalá assim continuemos), Averroes fora incapaz de enxergar o que lhe estivera presente; face à arte dramática, tão necessária ao seu entendimento da obra aristotélica, ao filósofo também fora dados dons ambíguos: o desejo por um saber supostamente disposto nas palavras de Aristóteles e a completa ausência de qualquer referência para que se pudesse recolher, da cena então lhe *dada a ver*, a forma do enigma. Talvez seja nesse sentido, embora prescindindo da inversão absurda pela qual Borges procede, que Peter Szondi viera a afirmar que “Ao atingir a altitude da qual pode

examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças”, tal como o voo de Ícaro; assim, “A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade” (SZONDI, 2004, p.77). Pelo contrário: ao sentir crisar as asas, artifício da invenção e horizonte do discurso, o sujeito moderno experimenta a profundidade de sua ignorância, a gravidade do abandono, a derrisão gradual do conhecimento. Seremos cegos, duplamente cegos, quanto mais próximos: “Diante da tragédia grega, somos todos Averroës – privados da consciência de nossa ignorância” (MARX, 2012, p.09, tradução nossa).

“Que dizer desse ‘homem trágico’, nascido em Atenas, no palco do teatro, durante o século V?”, perguntará Vernant diante do abismo, voltado ao breve século quando floresceu e tão logo se fechou a forma trágica, ainda hoje tão nuclear aos nossos aportes culturais (cf. VERNANT, 2011, p.215). Quiçá o primeiro traço no caminho da “formação do homem interior”, do indivíduo diante de seus desejos e suas escolhas (cf. VERNANT, 2011, p.01), a tragédia, embora hoje profundamente subsumida no movimento do sujeito moderno – já perdido em outras ficções –, se reencena, ainda que mantenha silêncio sepulcral acerca de tudo o que estaria para além de suas poucas letras restantes. Algo, no entanto, insiste por meio delas e se transmite quando, como coloca Vernant, apenas seu rápido vislumbre teria, quiçá, bastado para “(...) desvendar, no seio da cultura ocidental, o plano onde cada um [poderia] doravante ter a experiência do trágico, compreendê-lo, vivê-lo em seu foro íntimo (...)” (VERNANT, 2011, p.215).¹⁵⁴

O presente capítulo, então, se compreende nessa abertura: um *olhar* ao que, a despeito das diferenças e incompreensões – de toda a *perda* em jogo – resiste ainda como *trágico* no sujeito, próximo a ponto de o desconhecemos. Pois não podemos ignorar que, como coloca Marx, “(...) entre a tragédia e nós aconteceu a *literatura*” (2012. p.10, tradução nossa), assim como não podemos ignorar que a palavra *teatro*, do grego *theatron*, ainda guarda em sua etimologia um importante questionamento sobre a natureza da *representação literária*, no que ele nos diz da “(...) qualidade que o olho tem de apreender um objeto” (SNELL apud CAVARERO, 2011, p.54) – *objeto* a ser aqui singularizado, pelo tratamento que sua existência extraordinária solicita à linguagem e por uma forma por meio da qual ele poderá vir a ser enquadrado. Passando, então, por pressupostos centrais à

¹⁵⁴ Não à toa, Ricardo Piglia, leitor de Borges, se voltará a um certo fascínio gerado pelo apelo da área psicanalítica ao trágico. Segundo o autor: “A psicanálise nos convoca a todos como sujeitos trágicos; nos diz que há um lugar no qual somos sujeitos extraordinários, temos desejos extraordinários, lutamos contra tensões e dramas de grande profundidade, e isso é muito atraente. Assim sendo, e como bem diz Freud, a psicanálise gera resistência e é uma arte da resistência e da negociação, mas também é uma arte da guerra e da representação teatral, intensa e única” (PIGLIA, 2004, p.52)

narratologia do século XX – acerca da mediação literária e da composição textual –, buscar-se-á, a partir da *perspectiva impossível* de Édipo, voltar os olhos ao *ponto cego* de “El Aleph”.

2.1. Errar por Édipo, sem ver.

Uma segunda vez, pelas mãos de Borges, Édipo é posto diante do enigma:

*Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día
y con tres pies errando por en vano
ámbito de la tarde, así veía
la eterna esfinge a su inconstante hermano,
el hombre, y con la tarde un hombre vino
que descifró aterrado en el espejo
de la monstruosa imagen, el reflejo
de su declinación y su destino.
Somos Edipo y de un eterno modo
la larga y triple bestia somos, todo
lo que seremos y lo que hemos sido.
Nos aniquilaría ver la ingente
forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido.*

(BORGES, 1994, p.307)¹⁵⁵

A repetição do poema no corpo deste trabalho é performativa: tal como ocorre na trilogia tebana, o enigma de Édipo se reinscreve em dois momentos distintos, e o horror vivido em *Édipo Rei* será posteriormente contado em *Édipo em Colono*. Em “Edipo y el enigma” Borges maneja manter esses dois tempos em funcionamento, sintetizando, “de um eterno modo”, o advento de uma hiância que jamais arrefece em seus efeitos; nos abre também, com seu gesto, uma forma borgeana de adentrar a esfera mítica: a tradição retomada de forma invertida, estranhada, estranhando-se a si mesma no eterno presente de um tempo que não passa.

Mesmo tendo início no tempo de uma eternidade, a atemporalidade do mito, o poema logra delimitar um período cronologicamente transcorrido: se a velhice, como

¹⁵⁵ "Cuadrúpede na aurora, alto no dia / E com três pés errando pelo vão / Âmbito do entardecer, assim via / A eterna esfinge ao inconstante irmão, / O homem, e à tarde um homem vaticina / Decifrando aterrado, no cristal / Da monstruosa imagem, o fatal / Reflexo de seu destino e ruína. / Somos Édipo e, de modo eternal, / Somos, no vasto e tríplice animal, / O que seremos e tenhamos sido. / Aniquilar-nos-ia ver a ingente / Forma de nosso ser; piedosamente / Deus nos depara sucessão e olvido." (BORGES, 1999b, p.330)

lembra o exemplo de Aristóteles, é “o ocaso da vida”,¹⁵⁶ o texto traz por meio de uma ação no gerúndio, “errando em vão”, uma figura sobre a qual já recai o peso da idade. Desse modo, a tarde que compõe a forma do enigma, aquela na qual esse estranho animal erraria com três pés, é atravessada pela segunda ocorrência da palavra no texto, momento no qual o significante “tarde” passa a traduzir dois ciclos simultâneos, enodando a ampla metáfora do fim da vida ao marco inicial de um destino individual: foi ao desvendar a cifra da Esfinge que Édipo se tornara rei de Tebas; o homem, categoria universal, depura-se em um, singular. Tudo, no entanto, ainda está para lhe acontecer: o segundo no qual o herói encara o mistério é escandido em um tempo sem fim, e a tarde que selaria seu destino é feita ressoar até o presente literário do sujeito poético, momento a partir do qual ele a retoma – de um eterno modo, somos Édipo, apequenados diante de um enigma que nos excede e de uma presença que, ao olhá-lo, nos vislumbra claramente, reenviando, como enigma, a precariedade de nossa natureza.

Édipo, porém, no momento eternizado pelo texto de Borges, capta nada além de si mesmo e ignora, talvez, o fato de que ele *é olhado*. No poema *quem nos fala*, o sujeito poético que mobiliza a trajetória do herói trágico para dar a ver a matéria da qual somos feitos, tal como ocorre em “La casa de Asterión”, opera por meio de um sutil deslocamento. *Quem olha*, por outro lado, a cena produzida, ou seja, o *ponto de vista* que orienta a representação e nos permite acessar o drama de Édipo, não é o Homem, sequer um homem – este se encontra aterrado pela própria imagem, siderado pela irreconhecível verdade que define o seu destino; a *focalização*, em um gesto sutil, desenlaça-se do todo e volta-se para um único ser. O ponto a partir do qual a cena inicial se articula recorta um terreno que escapa à natureza humana, põe em xeque os limites da cultura, inquieta ao se mostrar tão familiar: a Esfinge, e tudo o que ela dá corpo com sua forma limítrofe, “eterna”, constante em sua natureza ambígua e habitando-a sem requerer prerrogativas, observa “seu inconstante irmão”.¹⁵⁷ Os registros se mesclam, o ciclo se fecha: a tarde perene, tempo do mito, do termo e da origem, da atemporal Esfinge, transmuta-se na tarde

¹⁵⁶ Assim procede Aristóteles explanando a metáfora por analogia: “Por exemplo, a ‘urna’ está para ‘Dioniso’, como o ‘escudo’ para ‘Ares’, e assim se dirá a urna ‘escudo de Dioniso’, e o escudo, ‘urna de Ares’. Também se dá a mesma relação, por um lado, entre a velhice e a vida, e por outro lado, entre a tarde e o dia; por isso a tarde será denominada ‘velhice do dia’, ou, como Empédocles, dir-se-á a velhice ‘tarde da vida’ ou ‘ocaso da vida’”. (2003, p.134).

¹⁵⁷ Segundo Azevedo, tratando da polimorfia da Esfinge: “A Esfinge está situada em uma posição limítrofe, às portas de Tebas, onde podemos ver uma alusão aos limites que demarcam o que pertence ao domínio do humano e do selvagem, do que pode ser dito e do que deve ficar de fora, interdito; em suma, uma alusão aos limites que perfazem o humano. De fato, o que ela diz (o enigma) corrobora tal posição, na medida em que é um semi-dizer, um dizer que não diz tudo, mas indica, dá sinais, pistas.” (2004, p.51)

em que *um homem vê o Homem* e custa a nele se reconhecer; a “monstruosa imagem” refletida pelo espelho teria sido, quiçá, todas as imagens a um só golpe, quadrúpede, bípede, com um terceiro apoio em seu caminho, palmilhando pelo deserto sem ver o fim próximo – teria sido todos nós. O monstruoso, aos olhos de nossa semelhante, só poderia parecer familiar: ainda que haja uma distância entre o “ser político”, tal como define Aristóteles, e a selvagem criatura híbrida, para além dos limites da Pólis, a Esfinge lê entre nós e ela alguma contiguidade; e, ao passo que Édipo encarna ele mesmo tal transgressão, onde tentávamos estabelecer uma fronteira nítida, separação política entre dois territórios, um *litoral* se produz, mantendo a dimensão de contraste sem jamais resolver suas tensões.¹⁵⁸

O núcleo do menor conto de Borges é aqui novamente evocado:¹⁵⁹ o risco de, a qualquer momento, desenrolar-se de nosso corpo uma forma esfíngica, uma garra de pássaro (uma nova mão no lugar da mão de um segundo atrás, uma nova cena a nublar a anterior, uma voz outra sobrepondo a primeira), é reencenado, e a atmosfera de um pesadelo pessoal irrompe na superfície da história da literatura com naturalidade perturbadora: agora nós leitores e a terrível Esfinge guardamos uma espécie de parentesco, estamos articulados, pelo gesto borgeano, por meio do enigma de Édipo.¹⁶⁰ Dois espelhos *ad infinitum*: Édipo vê, no enigma monstruoso, um todo precário, sem unidade possível, rumo à morte – espelho que, a seus olhos, não o reflete ou, se o faz, consolida sua imagem *a posteriori*; nós, leitores, lado a lado com o sujeito poético, nos reconhecemos em Édipo, aquele que não se reconheceu a tempo. É nesse sentido que sua história arrisca abrir-se em um Aleph, retomar o horror do *não-sabido* trazido à luz – a via trágica é retomada na modernidade. O corte borgeano é sincrônico:¹⁶¹ Édipo é olhado pela Esfinge; Édipo e a

¹⁵⁸ O litoral, conceito lacaniano, fora trabalho no texto *Lituraterra* (2003); por hora, tomo a imagem para aludir a algo que tal noção produz, enquanto “território de conflito, de entrechoque, de contraste: é a figuração da não-relação entre letra e significante.” (LEITE; MILÁN-RAMOS, 2010, p.08)

¹⁵⁹ Como consta no capítulo anterior, Piglia e posteriormente Passos tomam o relato do pesadelo, no qual um conhecido lhe revelava a garra de um pássaro no lugar da mão, como o menor conto de Borges.

¹⁶⁰ Como atenta Azevedo, na trilha da língua grega, Édipo guarda no próprio significante que o representa uma proximidade com a Esfinge: “[O] nome de Édipo contém, como prefixo, uma forma verbal (*oída*) que se traduz por saber, conhecer. Resta o substantivo *pous*, que se refere a pés, e que vincula intrinsecamente Édipo à Esfinge. Seu enigma, em grego, traz o nome e a linhagem do herói: ‘Qual é o ser que ao mesmo tempo é *dípous*, *trípous*, *tétrapous*?’. Ecoando o significante *pous*, Édipo conflui os prefixos *di*, *tri* e *tetra* no *ánthropos* (...). Ou seja, nessa resposta aparentemente rápida e certa, Édipo erra tragicamente, acertando. Ele erra ao não se reconhecer na própria palavra que pronuncia, ao não se reconhecer no âmago do *ánthropos*.” (AZEVEDO, 2004, p.48)

¹⁶¹ Aludo aqui à proposta feita por Haroldo de Campos (1975): a defesa da “poética sincrônica” como um outro método organizacional do cânone literário, que garante ao leitor-crítico o papel central na seleção do cânone, implicando-o diretamente nesta operação. Esse movimento traz novamente à cena um conceito

Esfinge são olhados por séculos de tradição. A letra borgeana, neste trabalho, é o ponto de vista ao mito de Édipo – resta-nos descobrir qual imagem (ou *quais*) este inesperado espelho nos devolverá.

2.1.1. “Um horror não audível, não visível”

Teria sido Creonte o primeiro a desencorajar Édipo na busca pelo assassino de Laio, outrora rei de Tebas, alerta posteriormente reiterado por Jocasta, pelo Servo, por todos que temiam o horror iminente. E antes mesmo de suspeitar do catastrófico desenrolar dos fatos, ao ser questionado pelo herói o cunhado, posteriormente revelado também seu tio, lhe reenvia misteriosos dizeres:

ÉDIPO:

Derruído o rei, que mal, travando o pé
impede assim a solução do caso?

CREON:

A Esfinge, canto-enigma: o que estiver
aos pés, olhar; deixar velado o opaco.

(SÓFOCLES, 2001, pp.44-45, v.128-131)¹⁶²

Édipo, adiantando-se ao mistério, rebate: “Desato o nó desde a origem” (v.132), enganando-se uma primeira vez. “Melhor entre os melhores” (v.46), investido de si mesmo, de sua perspicácia e de sua posição, o herói logo se engaja na busca por justiça, invocando Apolo e sua luz: honrar Laio, punir o agente do crime com a morte ou com o ostracismo, salvar Tebas novamente. Édipo dá a eterna Esfinge por finda e não se constrange ao tratar seu eco da mesma forma: para ele o enigma, uma vez desnudado, teria se tornado absurdo, se fechado em si mesmo e se arrastado em silêncio ao abismo junto com o monstro que lhe concedera forma. É nesse passo, ou seja, impondo-se sobre os

freudiano de *Nachträglichkeit*, crucial para a área psicanalítica, movimento de retroação pelo qual se entende a temporalidade psíquica. Essa outra lógica temporal, alheia à cronologia, se dá a ver tanto na elaboração de Borges quanto na proposta de Campos, já que a poética sincrônica não deixa de ser a exigência de que a crítica funcione de maneira retroativa.

¹⁶² Richard C. Jebb, na edição comentada de *Oedipus Tyrannus*, traz uma nota ao verso 128. Uma tradução possível seria “*what trouble (being) in your path (...) when royalty had thus fallen*”, em tradução português, “que problema (se coloca) em seu caminho uma vez que a realeza então caiu” (tradução nossa), aludindo à linha de pensamento que Édipo começa a traçar, a saber, a de que há um plano para não apenas destruir o rei atual, mas o reino em si (SÓFOCLES; JEBB, 1993, p.21); interessa-nos, aqui, a indicação de que no texto original há uma alusão ao ato de caminhar, “path”, elemento que a tradução de Vieira, aqui utilizada, incorpora através do “pé”.

vestígios, desviando os olhos das evidências, que a ação de *Édipo Rei* se desenvolve. Na busca pelo assassino de Laio, filho de Lábdaco, Édipo aciona o mecanismo que inevitavelmente o levará à ruína, pois, ao receber a profecia entoada pelo oráculo de Delfos e deparar com seu destino sob a forma de um enigma, Édipo se desconhece ao crer tê-lo (ou ter *se*) compreendido. O curso das coisas, nós o conhecemos: a tradição conta que Laio e Jocasta, rei e rainha de Tebas, recebem um oráculo alertando-os de que seu filho assassinaria o pai e desposaria a mãe, motivo que os leva a abandonar o recém-nascido à própria sorte, preso pelos pés furados; anos mais tarde, após ser resgatado por um pastor e adotado pelo rei de Corinto, Édipo, duvidando de sua origem, busca o oráculo apenas para receber a mesma profecia, causa de sua fuga; Édipo mata Laio em uma encruzilhada, sem saber do laço parental; Édipo advinha o enigma proposto pela Esfinge, livra os cidadãos tebanos de seus terrores e é coroado rei de Tebas; Édipo, sem o saber, recebe sua mãe por esposa, união consolidada por quatro filhos. A peça de Sófocles se atém ao tempo em que ele reconhecerá, em cada passo de sua jornada, a construção de sua desgraça.

Marco na literatura ocidental, o mito edipiano adquirira “valor de modelo” em *Édipo Rei* por sua impecável estruturação, como postula Jean-Pierre Vernant à luz da *Poética* (cf. 2011, p.73). O elemento que, para Aristóteles, primeiro pensador pós-trágico (cf. MARX, 2012, p.88),¹⁶³ eleva a peça às raias da perfeição dá-se no modo pelo qual o herói por fim compreende a trama dos fatos: “A mais bela de todas as formas de *reconhecimento* é a que se dá juntamente com a *peripécia*, como, por exemplo, no Édipo”, cuja forma seria “aquela que melhor corresponde à essência do mito e da acção, porque o reconhecimento com *peripécia* suscitará terror e piedade” (ARISTÓTELES, 2003, p.118, grifos meus).¹⁶⁴ Tal efeito depende da “íntima conexão dos actos”, e assim ocorre em *Édipo Rei*: na tragédia o herói vive a completa reversão de sua situação enquanto, simultaneamente, reconhece na própria cifra de seu destino a concretização dele.

Édipo, porém, ao longo da ação da peça, se perde em sua busca vigorosa pela verdade, não ouvindo nos dizeres que lhe chegam o que há muito fora dito pelo oráculo de

¹⁶³ William Marx convocará Aristóteles como o primeiro pensador pós-trágico, dado que seu pensamento, datado do século IV a.C., é muito posterior ao grande período trágico, século V a.C. Ainda assim, diz o autor, “(...) tão longe quanto ele tenha estado da época áurea da tragédia, ele está infinitamente mais próximo dela que nós”, sendo proveitoso, por isso, “ver aquilo que Aristóteles viu” (MARX, 2001, p.89, tradução nossa).

¹⁶⁴ Segundo o estagirita, na construção do *efeito catártico* operam alguns passos: a *identificação* do público (2003, p.124; 127), a *hamartia* ou *falha trágica* (2003, p.120), a *peripécia* (2003, p.118), o *reconhecimento* (2003, p.117-118), e a *catástrofe* (2003, p.119), visando a *catarse*, purgação das emoções do terror e da piedade (2003, p.110). Saliento que foge ao escopo do presente trabalho se aprofundar na questão da *catarse*, cuja complexidade e séculos de debate no âmbito dos estudos clássicos em muito excedem as expectativas deste exercício de leitura.

Delfos. Pelo contrário: ele pressiona Tirésias, o vate cego então relutante em dar a ver sua mântica (v.322-361), apenas para rejeitar sua resposta – “Afirmo que és o matador buscado” (v.362); Édipo o acusa de arquitetar o assassinato de Laio (v.345-348) e posteriormente o imputa de conspirar com Creonte para destituir do trono o rei atual (v.378; 705-706). Será em uma conversa com Jocasta, aflita com a fúria do esposo, que Édipo tomará conhecimento da profecia endereçada a Laio (v.708-725), e tudo ali novamente se dissecar: a morte pelas mãos do filho, os pés amarrados, o abandono em lugar ermo, a encruzilhada.¹⁶⁵ Édipo aquieta: “Cinese do pensar, errância psíquica: / tua voz ecoa em mim, subitamente” (v.726-727).

O “canto-enigma” ressoa de longe: filho de Laio, o *torto*, e neto de Lábdaco, o *manco*, Édipo será aquele dos *pés inchados*, inscrevendo-se na linhagem que então ignorava. Porém, ao tomar por resolvido o enigma da Esfinge, ao apontar para o Homem e não ouvir o que ali diz respeito a si próprio, *um* homem, ele erra a mira uma primeira vez: tivesse ouvido o enigma e nele se visto tal como é (inconstante, múltiplo em sua natureza, herdeiro da maldição dos labdácias, furado *no* e *pelo* nome), o herói tomaria seu corpo por um resíduo de sua história e, *vendo* seus pés, *saberia* o que eles contam, e de seu pai, e de seu avô.¹⁶⁶ Tal sinal é recuperado por Trajano Vieira, tradutor da edição aqui utilizada, no que tange certa “surdez” de Édipo, antes mesmo que a cegueira lhe toque. Diz o helenista: “A ‘cadela cantora’ pergunta qual ser possui dois, três e quatro pés – *dípous*, *trípous*, *tetrápous*. *Oidipous* responde acertadamente ‘homem’, isto é, *oi-dipous* (‘o de dois pés’)” (2004, p.26). Esse dado se faz observar em sua opção de tradução aos versos 128 a 131: pois é Édipo, e não Creonte, quem *tropeça* no significante ao não ouvir *Oidipous* em *oi-dipous* – homofonia que, sobretudo a ele, faria ressoar o destino tragicamente cumprido

¹⁶⁵ Chamo a atenção, aqui, para os momentos finais de “Emma Zunz”. Dirá o narrador, atentando para o caminho tão bem manejado pela protagonista, algo possibilitado por omissões e deslocamentos do nome: “*La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta*. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.” (BORGES, 1994, p.568, grifos meus) [“A história era inacreditável, de fato, mas se impôs a todos, pois substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que padecera; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios” (BORGES, 1999a, p.631)].

¹⁶⁶ Como assinala Antônio Quinet: “Nome composto por *oiden* (inchação), de onde deriva o termo edema, e *pous* (pé). Seu nome é: pé inchado. / Seu nome tem também um outro sentido por ser a conjunção de *oida* (eu sei) e *pous* (pé). Édipo carrega um saber em seu pé. *Óidipous* pode ser traduzido ainda por *Eu-sei-do-pé*” (2015, p.109).

sem o saber.¹⁶⁷ Como coloca Azevedo, “(...) nessa resposta aparentemente rápida e certa, Édipo erra tragicamente, acertando.” (2004, p.48).¹⁶⁸ O vaticínio da Esfinge, a chave dada a Édipo com sua cifra reverbera: é um *pé*, o seu, que *trava* a revelação da verdade buscada; portanto, por não *olhar* o que *está aos pés*, Édipo deixa velado o que (ainda) lhe é *opaco*. Elevado diante do reino, teria bastado baixar os olhos: “Teus pés dão, por si sós, um testemunho” (2004, p.88, v.1032), dirá o Mensageiro de Corinto.¹⁶⁹

Se seguirmos a letra de Sófocles, ali veremos que Édipo tinha, literalmente, a verdade a seus pés: a peça se constrói em torno de um *não-sabido* que, em dado momento, vai se fazendo tão claro que passa a sofrer resistência por parte daqueles então implicados – Jocasta, o Servo de Laio e o próprio herói parecem relutar em conceber o horror até então sem forma.¹⁷⁰ A ironia encenada com tal configuração traz à baila precisamente o contraste entre dois registros, os quais, ordinariamente, caminhariam juntos; todavia, não se trata de uma história ordinária: a busca por *saber* leva o herói à *verdade*, mas a uma verdade impossível, porque total, àquela que Édipo, apenas ele e ninguém mais, pôde acessar – no limite, uma visão intolerável.¹⁷¹ Seu erro teria sido decorrência de sua *desmedida* e quem a aponta é o próprio Coro: a lei (“altos pés!” [v.865]) é do Olimpo; uma vez não cumpridos os oráculos, “O divino declina” (v.910) – o que está em jogo é crença de que, sendo quase igual a um deus (v.31), se escaparia aos desígnios divinos. Traz o Coro, trêmulo:

(...)
A desmedida gera a tirania.
A desmedida –

¹⁶⁷ Fazendo ressoar o famoso aforisma lacaniano, produzido à luz da análise ao conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe: “(...) o emissor, como lhes dissemos, recebe do receptor sua própria mensagem sob forma invertida” (LACAN, 1998, p.45).

¹⁶⁸ Quinet se atentará para o texto completo do enigma da Esfinge, ressaltando a dimensão de que lhe serviria como resposta um significante singular: “Existe um ser que tem dois pés e quatro pés para o qual *só há um nome*. E três pés. É o único a mudar sua natureza entre tudo o que nasce que anda na terra ou no ar ou no mar. Seu corpo é mais frágil quanto mais pés ele tem” (QUINET, 2015, p.102, grifo meu). Ainda segundo Quinet: “*Ódipous* tem no nome e no corpo a marca do saber de sua origem, a marca de gozo do pai, mas ele não olhou para os pés, não ouviu os pés e não quis pensar com os pés. Paixão da ignorância” (2015, p.110).

¹⁶⁹ Em consonância com Bal, podemos considerar que Édipo neste momento olhava “de cima para baixo”, algo que a autora liga, sobretudo na cultura cinematográfica ocidental, a uma posição privilegiada relativa a poder e domínio (BAL, 2009, p.18). Essa discussão será retomada posteriormente.

¹⁷⁰ Como traz Szondi: “Assim, os dois primeiros oráculos mostram-se, retrospectivamente, como prefiguração do terceiro e decisivo, que Sófocles põe no centro de sua tragédia. Tanto Laio quanto o jovem Édipo tomam o caminho trágico entre Tebas e Delfos, entre a cegueira humana e a revelação divina. (SZONDI, 2004, p.94)

¹⁷¹ Lanço mão, aqui, da dissociação entre *saber* e *verdade*, conforme proposta pela teoria psicanalítica. Na obra lacaniana, a *verdade* aparece como um *lugar* que, embora recalcado, ou talvez justamente por isso, mantém uma relação de *causa* para com o agente do discurso; já o *saber* é um elemento que pode vir a ocupar tal lugar (2008d, p.98-99); a verdade é, então, “(...) apenas para ser semidita” (LACAN, 2009, p.12).

se a infla o excesso vão
do inoportuno e inútil –
galgando extremos cimos, decairá
no precipício da necessidade,
onde os pés não têm préstimo.
(...)

(SÓFOCLES, 2004, p.79, v.872-878)

Tal excesso marca sua posição como o melhor dos homens e o leva a alçar alturas que sua posição não comportará: ao *mirar* alto demais, ao olhar o conflito de cima, não de dentro, o centro de todo o mal onde de fato estava, perde-se de vista o que está dado, o que é, para Vernant, uma das engrenagens da peça.¹⁷² Édipo queria, mais do que qualquer outra coisa, *saber* – e assim o fez, a um preço demasiadamente alto.

É nesse sentido que o saber de Édipo ultrapassa uma barreira, como diz Michel Foucault: trata-se de um “(...) saber de quem quer ver com os próprios olhos sem escutar nem os deuses nem os homens (...)” (2002, p.48). Para o filósofo a desgraça do herói foi aliar sua posição privilegiada ao desejo por saber demais e com os próprios olhos, sem *ouvir* nem a terra, nem os céus e – aqui eu somo – sequer a Esfinge, sua congênere. Seu caráter dá a fórmula para um efeito incontornável:

O saber edipiano, o excesso de poder, o excesso de saber foram tais que ele se tornou inútil; o círculo se fechou sobre ele, ou melhor, os dois fragmentos da tésseira se ajustaram e Édipo, em seu poder solitário, se tornou inútil. Nos dois fragmentos ajustados a imagem de Édipo se tornou monstruosa. (FOUCAULT, 2002, p.48)

Ao passo que nada mais está velado, que tudo está dito, Édipo adquirirá um contorno monstruoso – um habitante sem forma, sem lugar possível e, tal como a cadela cantora, irrepresentável, fazendo enigma ao *olhar*. A história se completa quando se unem os desígnios divinos e o saber dos servos, o testemunho de Jocasta e seu eco em Édipo, passado e presente (cf. FOUCAULT, 2002, p.36), peças que se rearranjam de modo a fazer irromper, sempre pela via da palavra, uma *imagem* demasiadamente *real*. Nessa circunstância de mais puro horror, o herói torna-se completo, *sem falta* e, precisamente por isso, deve ser expulso de sua própria história (cf. FOUCAULT, 2002, p.41) – e então, uma vez dela apartado, sem uma posição na Pólis, sem morada no simbólico, ele um dia

¹⁷² De acordo com o helenista: “É esta a *hýbris* própria do tirano – para chamá-lo como o coro – que causa a perda de Édipo e constitui uma das molas da tragédia” (VERNANT, 2011, p.67).

narrará.¹⁷³ No mais, Édipo agora é inútil como um enigma desvendado, e se torna tão monstruoso como a criatura que lho cantou. Um “homem do excesso” (FOUCAULT, 2002, p.48), tudo nele grita, scandaliza, é em demasia, e tal desmedida, ironicamente, o aproxima cada vez mais da híbrida Esfinge: por *hybris*, Édipo não olhou o que está aos (nos) seus pés, tornando-se por seus próprios desígnios um ser ostracizado, lançando-se com ela no abismo “onde os pés não têm préstimo”.¹⁷⁴

O impulso de Édipo acaba por levá-lo a uma verdade imprevista, embora evidente, dada de início; em outras palavras, o curso de seu desejo lhe revela precisamente aquilo que ele jamais teria querido *reconhecer* – algo que ele viera a descobrir tarde demais, pagando com o próprio corpo a dívida irreparável. Édipo, porém, não abdica de um órgão qualquer, mas dos olhos, responsável pelo sentido que *dá sentido* ao mundo. Adriana Cavarero, em uma reflexão sobre a esfera da visibilidade e sua importância à área da filosofia, permite-nos precisar o ato limítrofe de Édipo ao fim da peça. Para a filósofa: “Os gregos identificam o estatuto da verdade com o da evidência que se impõe, sozinha, ao olho da alma. Verdade, em grego, é *aletheia*: termo que, literalmente, significa: aquilo que *não está escondido* por nenhuma sombra porque ele resplende em plena luz” (2011, p.53).

Vernant, no seminal “Tensões e Ambigüidades na Tragédia Grega”, já observara na dimensão da palavra a estruturação do trágico; para o autor, mesmo a preferência da utilização do vocabulário jurídico está ali “(...) para jogar com suas incertezas, suas flutuações, sua falta de acabamento (...)”, o que confere à tragédia a determinação múltipla de cada significante empregado; “(...) imprecisão de termos, mutação de sentidos, incoerências e oposições que (...) revelam discordâncias e tensões internas (...)” (VERNANT, 2011, p.16). Em sua leitura de *Édipo Rei*, esse entendimento se afina, dando a ver a trampa na qual o protagonista se enreda. Para o autor:

A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói se encontra literalmente ‘prego na palavra’, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência de sentido que ele se obstinava em não reconhecer. (VERNANT, 2011, p.74)

¹⁷³ A transição aqui proposta – do *viver* para o *contar*, de *herói* a *narrador* – será trabalhada posteriormente, ao longo da abordagem de *Édipo em Colono* (2005).

¹⁷⁴ De acordo com o Dicionário Houaiss, o significante “híbrido” é também híbrido em sua etimologia: a origem latina, “*ibrida, hibrida* ou *hybrida, ae*”, fora provavelmente “influenciada por falsa aproximação literária” com o termo grego “*húbris, éos*”, o excesso, aqui traduzido por “desmedida”, e “*húbrisma, atos*” “ultraje, violência”.

O helenista dá a ver, em uma análise lapidar, o *estatuto da palavra* no discurso trágico, com atenção especial à tragédia modelo de Aristóteles: a palavra, tal como um oráculo, ao mesmo tempo que desencaminha aponta o caminho, logo constituir o *sentido* diante do significante em operação é um processo crispado de riscos, poderoso a ponto de selar destinos. Como outrora nos trouxera Genette, Édipo será aquele que *aceita uma narrativa* e a leva às últimas consequências, ignorando sua posição no tempo (lógico, não cronológico) e no espaço (mais simbólico do que físico), revirando-se em torno daquilo que, uma vez posto em causa, terá favorecido a irrupção do dizer oracular como a verdade terrível da qual se tentara escapar (cf. GENETTE, 1972, p.251). A verdade sempre esteve no nome: o furo nos pés que hoje caminham em quatro, dois, três apoios. O nome, assim, *fura* o real e altera o registro no qual ocorre nossa passagem sobre a terra, mas, ao fazê-lo, guarda em seu âmago um pedaço desse *não-sentido* (cf. LACAN, 1998, pp.818-823). É nessa perspectiva que podemos afirmar, com Nicole Loraux, que na tragédia grega “(...) tudo passa *pelas* palavras, porque tudo se passa *nas* palavras, principalmente a morte.” (LORAUX, 1988, p.07, grifos meus). O significante revela e esconde, mostra e desfaz, implicando o movimento bascular no qual soçobramos em nossa existência rumo ao fim – sempre pela via da palavra, pela qual é possível, ainda que tão precariamente, *representar*.

No circuito aqui percorrido a partir de *Édipo Rei*, perfaz-se um enlace entre *palavra, representação e olhar*. Pois, se como ressoa desde Lacan, “(...) um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante” (1998, p.833), não há outra forma de existência que não a linguagem, palco da experiência humana.¹⁷⁵ Entre as três categorias trazidas à baila, inscreve-se um *vazio*, vestígio de algo que, uma vez que a palavra, a representação e o olhar se constituíram, nunca ali figurou a não ser como *falha na inscrição, fracasso, interrupção* – algo não dito, a não ser por seus efeitos, um ponto cego e *não representável*; tudo isso é posto em cena na configuração trágica, essa que contava, inclusive, com toda uma arquitetura para a manutenção dessa *ausência*. Pois afinal, como lembra Azevedo sem perder de vista o papel da linguagem tanto para a literatura quanto para a psicanálise, *theatron*, do grego, traduz-se por “lugar de onde se

¹⁷⁵ Tal analogia está eternizada pelo último solilóquio da peça escocesa, obra magistral de William Shakespeare (essa também, na tradição teatral, inominável). Na tradução de Augusto de Campos: “Amanhã amanhã amanhã / Rasteja em passo parco dia a dia / Até a última sílaba do Tempo. / E os ontens, todos, só nos alumiam / O fim no pó. Apaga, apaga, vela / Breve! / A vida é só uma sombra móvel. / Pobre ator / Que freme e treme o seu papel no palco / E logo sai de cena. Um conto tonto / Dito por um idiota – som e fúria, signi- / Ficando nada.” (in: POUND, p.197)

olha” (AZEVEDO, 2001, p.77). Em sua análise acerca da articulação da metáfora paterna, tal como a entende a teoria psicanalítica, por meio do discurso trágico, a autora explica que a composição do palco grego conta com uma estrutura de madeira cujo objetivo era para separar a parte acessada pelo público, o *pró-skenion*, ou simplesmente prosclênio, daquela barrada à visão – *skené*, como era chamada. A autora nomeia esse lugar proibido à plateia *opíso-skénion*: “(...) ele se refere tanto ao espaço técnico quanto à ‘licença dramática’ que tomam os dramaturgos ao fazer uma cena (em geral uma cena importante) ‘acontecer’ longe dos olhos do espectador” (2001, p.78). A arte dramática grega comportaria, portanto, com sua topologia, também um lugar reservado à *linguagem*. E é num giro etimológico que a autora propõe uma tradução: “Se usarmos, de forma herética, a mediação do latim, podemos colocar o *opíso-skénion* como étimo, em várias línguas modernas, do adjetivo ‘obsceno’(...)”, ao qual é dado “(...) o poder de ofender o bem-estar moral de um certo grupo(...)”; e completa, “Uma vez identificado (ou outorgado), esse poder deve ser repellido ou reprimido (outra palavra para recalcado).” A cena trágica encontra a *outra cena*, aquela barrada aos olhos: ela vem à luz *na* e *por meio da* palavra.¹⁷⁶

É assim que se ordena tudo aquilo que, em *Édipo Rei*, segue cegamente para a catástrofe há muito anunciada – a verdade *obscena*. Tudo está prestes a acontecer quando o Mensageiro de Corinto chega para anunciar a morte de Pólipo, pai adotivo de Édipo, e é posto face a face com o homem a quem Laio entregara o filho para deixá-lo morrer. Eles se conhecem: o Mensageiro, alheio às cruéis circunstâncias, afirma ter recebido o menino das mãos do Servo, que denega: “Pára de investigar, suplico, mestre!”, “Estou a ponto de falar o horror”, ao que Édipo responde: “E eu de ouvi-lo; mas é preciso ouvir” (2004, p.96, v.1165; 1169; 1170). A imagem, fiada pela fala, é veloz e já quase transparece, mas ainda assim se constrói com resistência diante do feroz inquérito de Édipo; diz o Servo: “(...) Se és quem ele [o Mensageiro] / diz, crê: nasceste para a desventura”. (2004, p.97, v. 1180-1181). A ténsera se fecha, o círculo se conclui. Édipo enfim vê:

Tristeza! Tudo agora transparece!
Recebe, luz, meu derradeiro olhar!

¹⁷⁶ A autora completa: “A conjugação da psicanálise com uma etimologia heterodoxa torna visível a constituição do *opíso-skénion* (daqui em diante ob-sceno) por razões que, em razão de seu caráter ameaçador, dentre eles o obsceno, devem ser mantidos, ou reprimidos, atrás da cena. Tal conjugação também ajuda a explicar o pressuposto aristotélico da ‘lei da probabilidade [ou verossimilhança] e da necessidade’, que governa a seleção dos eventos que estão autorizados a cruzar a skene para o prosclênio, enquanto outros são recalcados no obsceno” (2001, p.81). Azevedo lembra ainda que a skene operaria de forma análoga à barra lacaniana que cinde o sujeito, ligando o horror barrado à “outra cena”, a do inconsciente, da qual nos fala Freud (cf. 2001, pp.79-80).

De quem, com quem, a quem – sou triplo equívoco:
 ao nascer, desposar-me, assassinar!
 (2004, p.97, v.1182-1185)

A encruzilhada se perfaz: triplo equívoco, desde os quatro pés ao nascer até, futuramente, os três pés errantes, *Oi-dipous*, o orgulhoso rei de Tebas a quem muitos invejaram, quedara sem véu diante de todos. O reconhecimento traz, a um só golpe, a peripécia. A *catástrofe* se instala:

(...)
 Ali, suspensa, a vimos, nossa rainha,
 pela rosca da corda estrangulada.
 Urro brutal à frente, o rei desata
 o laço aéreo. A pobre então repousa
 e um espetáculo terrível se arma.
 Ele arrancou das vestes de Jocasta
 Os fechos de ouro com que se armava,
 e, erguendo as mãos, o círculo dos olhos
 golpeou. Gritava então que não veriam
 o mal causado nem o mal sofrido,
 mas no porvir-negror veriam quem não
 deviam, sem reconhecer quem lhes faltava.
 Um hino funerário! E, abrindo as pálpebras,
 golpeava repetidamente os olhos.
 Pupilas rubras banham sua barba.
 Não era um gotejar sangüíneo, mas
 um chover de granizo melanina.
 O mal rompeu da dupla, e não de um único;
 o mal uniu os dois maritalmente.
 O júbilo de antanho fora um júbilo
 veraz. Agora, choro, ruína, Tânatos,
 vergonha, afronta, quanto se nomeie
 da catástrofe, tudo está presente!
 (2004, pp.100-101, v.1263-1285)

Quem narra a cena aos demais é um Arauto. Ele dirá, com pesar, “Foi ela versus ela (...)”: a rainha, que insistira para que Édipo esquecesse de sua origem por quiçá ver antes de todos a violência maior que se abateria sobre o esposo-filho; chamou por Laio, nos conta a testemunha, recordou de sua gravidez entre dentes e, quando Édipo por fim consegue entrar no leito conjugal, lá onde lhe fora negado o leite materno, estava morta. Enforcada, Jocasta cumpre o destino da mulher trágica até sua morte, quando se desata seu “(...) meio-silêncio (...), palavra de duplo sentido onde a voz afinal se extingue” (LORAUX, 1988,

p.48).¹⁷⁷ Jocasta cumpre, também, uma fórmula de Sófocles: “(...) uma saída silenciosa, um canto do coro e depois o anúncio por um mensageiro de que a mulher se matou *longe dos olhares*.” (LORAUX, 1988, p.48, grifo meu). Agora *obscena*, porque morta, porque mãe e esposa, porque fora do alcance visível, ela também protege seu olhar: “(...) Mas os olhos / não presenciaram o ato mais doído” (2004, p.100, v.1237-1238), quando Édipo se cega para não ver sua desgraça, a desgraça de seus amados, para *vedar seu olhar*; pudesse, lacrar também os *ouvidos* para isolar-se definitivamente (cf. 2004, p.105, v.1376-1389) – ou talvez para não correr o risco de, ainda que *nada veja*, re-ver sua tragédia representada no significante.¹⁷⁸ A cena descrita é a do extremo horror – mas é, antes de tudo, uma *cena descrita*.¹⁷⁹

Agora, por meio do véu da palavra, a peça está prestes a se fechar; já diante do fim, o deserto se anuncia a Édipo:

Dor! Agrura!
Aonde levam meu peso-morto?
Minha voz voa longe: aonde?
Aonde me arrojas, deus-demônio?
(2004, p.102, v.1308-1311)

Ao que o Coro responde: “A um horror não audível, não visível” (2004, p.102, v.1312).

2.1.2. “O inefável centro do meu relato”

Quando *Édipo Rei* acaba, o herói resta diante do exílio: a totalidade da sua história, do nascimento à morte, parece se desenhar no encadeamento das ações que compõem a peça, e Édipo por fim é devolvido ao lugar nenhum que lhe fora reservado pelos pais, casa

¹⁷⁷ Diz o Coro: “Selvagem dor inquieta tua mulher / em sua partida. Qual motivo? Eu temo / que do silêncio dela irrompa um mal.” (SÓFOCLES, 2004, pp.90-91, v.1073-1075). Segundo Loraux, no seminal *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, a rainha cumpre a morte destinada pelo seu gênero, ou, em termos psicanalíticos e sem fazer equivaler uma coisa e outra, pela posição definida com a operação de sexuação: “O enforcamento, morte feminina. Ousaria mesmo dizer que nele a expressão da feminilidade pode desdobrar-se infinitamente: as mulheres e as moças sabem que a corda – instrumento usual do enforcamento – pode ser substituída, como em Antígona estrangulada no laço feito de seu véu, pelos adornos com que se cobrem e que são emblemas de seu sexo.” (LORAUX, 1988, p.31)

¹⁷⁸ A dimensão dessa anulação do empuxo *erótico*, pulsão de vida, de ligação, no que toca sobretudo a dimensão do *desejo* na pulsão escópica (cujo objeto é o *olhar*) será abordada no último capítulo da tese, na leitura de “El aleph” à luz de “Luto e melancolia” (FREUD, 1917[2016]).

¹⁷⁹ Chamo atenção para a relevância da cena não ser atuada pelos atores em cena, mas, sim, narrada; portanto, *obscena*. Tal diferença será abordada posteriormente.

das criaturas esfíngicas, um labirinto sem paredes, portanto, sem saída. O que acontecera durante sua errância até que dele novamente saibamos em *Édipo em Colono* resiste como *não audível, não visível*: ninguém relatará seus descaminhos e sua miséria, peça alguma *mostrará* o desterro vivido até seu ocaso na derradeira tragédia de Sófocles. Longe dos olhos da Pólis, sem mensageiros e arautos para contar seus percalços, Édipo encarna seu próprio ato: excessivo, sobre o feito também recai a sombra do *irrepresentável*, tão insuportável à visão que, se o herói pudesse, cegaria também os ouvidos; pois exilado em seu corpo, apartado do mundo, ele estaria livre de um segundo tempo – quando lhe será demandado falar do horror até então silenciado.

Uma relação possível entre os dois sentidos, visão e audição, só a arriscarei quando chegarmos a *Édipo em Colono*, passando antes pela letra borgeana; mas, antes de qualquer elaboração que possamos fazer a esse respeito, cabe notar que Aristóteles já se atentara para tal aspecto da tragédia. Para o estagirita o efeito do mito, ou seja, do encadeamento dos fatos, deve ser tal que “(...) quem *ouvir* as coisas que vão acontecendo, ainda que *nada veja*, só pelos sucessos trema e se apiede (...)” (2003, p.121). Os ouvidos, aqui, ingressam como uma poderosa *porta à imaginação*: oxalá ousássemos, também nós os protegeríamos de tamanho sofrimento, e de alguma forma o fazemos, exilando nosso padecer no compadecimento para com Édipo; com alguma sorte, nos (re)conheceremos em, e por meio de, nosso inconstante irmão. Por maiores que sejam suas consequências, não se comete nenhum despropósito com tal afirmação – tudo isso está contido na preciosa definição aristotélica acerca do gênero trágico:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2003, p.110)

Como o trecho dá a ver, a partir de sua composição a tragédia opera de modo a suscitar um efeito específico: a purificação do terror e da piedade no espectador, por meio da identificação com seus agentes que, imitando “homens superiores” (2003, p.109), realizam uma ação de caráter elevado – ou seja, personagens com os quais nós nos permitimos identificarmo-nos. Por meio de tal mecanismo, a tragédia atinge seu objetivo. Há, contudo, outros aspectos a serem melhor detalhados: Aristóteles, “precursor” de Poe, atenta-se à duração do espetáculo; para fins efetivos, não se deve ultrapassar o “período do sol” (2003,

p.109), ou seja, a ação imitada não deve se estender a ponto de fazer minguar seu efeito, tampouco ser curta de modo a não estabelecer os passos que lhe são necessários.¹⁸⁰ Daqui se deriva a ideia de que a imitação na tragédia traz à cena, ou ao menos deveria, o acontecimento mítico em ato: paralela à temporalidade do espectador, ela não relata, mas *mostra*, trazendo à vida, à nossa, o que se dá no palco. Édipo investiga, julga, descobre sua origem, cega-se e se exila diante de nós, no *aqui* e *agora* da enunciação (cf. BENVENISTE, 1989, p.288); no que tange à epopeia, gênero cuja duração da ação prescinde de limitação temporal, o contrário ocorre (cf. ARISTÓLETES, 2003, p.109).

Já em Aristóteles estão contidas algumas bases para a investigação acerca do literário: elementos como *tempo* e *duração* da ação estão intimamente comprometidos com a maneira pela qual tais ações são dispostas. No gênero dramático, no qual predomina o *mostrar*, ambas as categorias supostamente coincidem, e a ação dura o tempo de sua representação; as formas narrativas, por outro lado, operam com maior liberdade: existe um *tempo do narrado*, ou seja, o período retratado no relato, um *tempo do narrar*, momento em que se produz o relato; os muitos (Asteri6n diria “quatorze”) meios de tessitura entre eles constituem a complexa temporalidade do exercício narrativo.¹⁸¹ Como traz Genette,

(...) Plat6o op6e [na *República*] dois modos narrativos, segundo os quais o poeta “fala em seu nome, sem procurar nos fazer crer que é um outro quem fala que não ele” (e é aquilo a que ele chama *narrativa pura*), ou, ao contrário, “ele se esforça em dar a ilus6o de que não é ele quem fala”, mas um personagem, se se trata de falas pronunciadas: e é o que Plat6o chama

¹⁸⁰ Edgar Allan Poe, no seminal “A filosofia da composiç6o” (disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/55749/55749-h/55749-h.htm>), tratará da duraç6o ideal do texto poético. Também para o autor, um texto muito longo aplacaria seus efeitos, já um texto curto demais não duraria o tempo necessário para criá-lo. Enquanto Arist6teles, pensador trágico, sugere que a ação da peça não exceda o prazo de um dia para a obtenç6o do efeito catártico, Poe, poeta moderno, prop6e o limite de “uma sentada” ao tempo da leitura. Fica evidenciado, mais uma vez, tanto as dissonâncias quanto as consonâncias entre a tradiç6o trágica e a moderna: ainda que difiram em gênero e forma, elas confluem ao pensar as estratégias para a construç6o do efeito sobre o sujeito de sua época.

¹⁸¹ Genette trabalhará o tempo narrativo em termos de: 1) *ordem* – a relaç6o entre a sucess6o dos eventos narrados e de sua disposiç6o na narrativa, contando com fenômenos de anacronia, a saber, retroaç6es ou analepses, antecipaç6es ou prolepses, omiss6es ou paralipses e o grau zero, a coincid6ncia entre narrativa e hist6ria; 2) *duraç6o* – se relaciona à velocidade narrativa, ou seja, aceleraç6es ou retardamentos do passo narrativo, como pausas, supress6es, resumos, transcriç6es; 3) *frequência*, demarcando fenômenos de regularidade ou de singularidade dos acontecimentos narrativos. Todas essas categorias, separadas artificialmente para fins metodol6gicos, s6o dispositivos te6ricos para que abordemos os jogos com o tempo: “Podemos constatar mais de uma vez, com efeito, a deveras estreita solidariedade dos diversos fenômenos que tivemos que separar por motivos de exposiç6o. Assim, na narrativa tradicional, a analepse (fato de *ordem*) toma na maior parte das vezes a forma da narrativa sumária (fato de *duraç6o*, ou de velocidade), o sumário recorre prontamente aos serviç6os do iterativo (fato de *frequência*); a descriç6o é, quase sempre, ao mesmo tempo, pontual, durativa e iterativa, sem nunca se impedir ensejos do movimento diacrônico” (GENETTE, p.155, traduç6o nossa).

propriamente de imitação, ou *mimese* (...). Indireção e condensação, encontraremos mais adiante esses dois traços distintivos da “narrativa pura”, em oposição à representação “mimética” emprestadas do teatro. Nesse termos, provisoriamente adotados, a “narrativa pura” será tida por mais “distante” que a “imitação”: ela diz menos, e de modo mais mediada. (GENETTE, 1972, p.184, tradução nossa)

A citação põe em relevo que *mostrar* e *contar* configuram, no limite, formas distintas de *dar a ver*: uma se organiza pela alusão à, ou ilusão da, realidade referencial do espectador ou leitor, a ação acontece *em ato*; a outra lança a imaginação à deriva, mantendo-a no caminho circunscrito pelo enquadramento ficcional por meio de um *fio narrativo* – é possível alongar um minuto por páginas, ou mesmo narrar longos anos em uma única frase. O que, de maneira enviesada, acaba por entrar em jogo junto com a dinâmica temporal do relato é o *grau de mediação* da informação no âmbito diegético – sem mediação para o teatro, variável em textos narrativos. Continua operando em qualquer das formas, todavia, o *caráter visual* da *representação ficcional*, sobre o qual recai nosso interesse. Nesse sentido, passar por *Édipo Rei* deflagra todo um campo que se nutre pelo suporte da visão; e mais precisamente, nesta análise, traz a dimensão do *olhar* à cena.¹⁸² Édipo a porta no próprio nome: há muito está dada, pela via da língua grega e seus efeitos sobre a cultura ocidental, o estreito vínculo entre o *ver* e o *saber*; pois *Oidipous* é aquele dos pés inchados, mas também aquele que sabia, ou deveria, ou viria a saber, dos pés. Aqui o verbo grego *oida* nos encaminha a uma analogia que nossos aportes culturais ainda reconhecem: este verbo traduz, e portanto faz equivaler, os dois atos em questão – aspecto que não passa despercebido à teoria literária (cf. VIEIRA, 2004, p.26).

No supracitado *Discours du récit*, Genette já se questionava acerca de uma certa dependência da narratologia em torno das metáforas visuais; para o teórico, elas não seriam tão naturais quanto se pode pensar, abrindo espaço para outras referências e outros sistemas à abordagem do literário. Segundo o autor: “Para evitar aquilo que os termos *visão*, *campo* e *ponto de vista* têm de muito especificamente visual, retomarei aqui o termo um pouco mais abstrato de *focalização*, que corresponde, aliás, à expressão de Brooks e de Warren: ‘focus of narration’.” (GENETTE, 1972, p.206, tradução nossa). Com tal opção, Genette esboça uma tentativa de se afastar da analogia entre a composição narrativa e o regime visual, substituindo categorias como “ponto de vista” e “perspectiva”, explicitamente ligadas ao *ato de ver*, por um conceito mais neutro: a “focalização”.

¹⁸² A dimensão do olhar será abordada posteriormente, de modo a desdobrar a questão do ponto de vista.

Embora tal noção possa aumentar a carga de objetividade presente na análise – mais “técnico”, o termo manteria em primeiro plano os mecanismos constitutivos da narrativa, sublevando seu caráter de artifício –, não se pode ignorar que o significante ainda recorre a algo da ordem da visão: trata-se de um conceito emprestado da fotografia e do cinema, duas dentre as denominadas artes visuais (cf. BAL, 2009, p.147).¹⁸³

Nesse viés, a abordagem de Genette deflagra o fato de que talvez seja inescapável passar pelo *terreno da visão* quando tratamos de ficção, ainda que ele não precise, nem deva, ser o único sentido a nos guiar ou mesmo que outros modos de aproximação possam ganhar força; afinal, quando se trata do *objeto literário*, as possibilidades estão sempre latentes. Mas, por hora, basta atentarmos para o fato de que, em uma narrativa, algo da representação se estabelece de forma rigorosamente visual; mais, ainda: a montagem ficcional traz mais do que faria o *olho* enquanto *órgão da percepção visual*; trata-se de um *enquadramento* de natureza específica, de um recorte feito por *instâncias* interconectadas (a serem singularizadas) ao fato relatado, diretamente inacessível *per se*. Assim, o trabalho de mediação é o que lhe garantiria, de algum modo, existência *na e por meio da* linguagem.¹⁸⁴ Quanto a essa complexa distinção, “El aleph” nos auxiliará em sua investigação.

Retorno, então, a Borges, que nos envolve com sua sutil montagem narrativa, a voz comedida de seu narrador, a constância do amor passado, tempo no qual seus olhos estavam sempre voltados um único elemento, morto, *estável*. O tempo do narrado, *a priori*, constitui-se por meio de dois momentos: um primeiro exercício narrativo, cujo recorte temporal tem por marco inicial a morte de Beatriz Viterbo, em 30 de abril 1929, passando pelo ano de 1941, quando o narrador definitivamente se autoriza a passar os aniversários de falecimento na casa de sua família; ele abrange, então, o período entre esse ano e um momento indefinido, anterior ao pós-escrito datado de 1º de março de 1943, hiato temporal no qual está alocado também o tempo do narrar. Nessa primeira parte do conto se

¹⁸³ O intuito dessa “provocação” feita a partir do gesto de Genette é deixar perceber tal retorno ao visual como *sintomático*. Se sua importância é excessiva a ponto de se sobrepor a outras formas de percepção não será aqui uma questão: o que define este percurso é o fato de que na modernidade literária ainda se faz presente nas formas de representação – mais especificamente, na montagem narrativa e suas formas de regulação das informações diegéticas – um apelo ao visual que não deve ser ignorado.

¹⁸⁴ Atento aqui para a hipótese de que o registro do *olhar*, mesmo não sendo o único, tem um papel crucial na narrativa porque é constitutivo de nosso psiquismo, possuindo, portanto, um papel estruturante no que toca a realidade subjetiva; por essa via, escapar de seu escopo parece não apenas uma tarefa impossível, como também pouco produtiva. Essa discussão será aprofundada posteriormente.

perseguirá com constância religiosa os restos de Beatriz no mundo, até que Borges, o futuro narrador, depare com o Aleph no porão da casa da Rua Garay. O segundo relato, ainda neste momento, ficará em suspenso; por hora retornarei a uma passagem, talvez uma das mais marcantes da obra borgeana e a qual, nesta leitura, mais convoca nosso olhar.

Ao que consta desde as primeiras linhas, o narrador do conto, homônimo ao autor, é do tipo *autobiográfico*, dinâmica cujas consequências para o campo ficcional não são sem precedentes.¹⁸⁵ Mieke Bal, na obra *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative* (2009), defende a tese de que em *todo* narrador subsiste uma primeira pessoa – ela apenas, em muitos casos, não é explicitada (cf. 2009, pp.20-24).¹⁸⁶ De acordo com o argumento da teórica, uma vez que há um ato narrativo, um “Eu” mobiliza a ficção em algum lugar, dentro ou fora do registro diegético. Independente de sua atuação no plano do relato, essa instância não é uma “pessoa”, mas se constitui enquanto lugar de enunciação.¹⁸⁷ Presença de linguagem no texto, sendo o texto em si um lugar de linguagem, o narrador se articula enquanto uma *voz* vinda de corpo nenhum que não a própria enunciação; ele pode, no entanto, jogar com sua posição e vir a se identificar com uma figura do plano narrativo: um personagem, o protagonista ou, no caso borgeano, com ele mesmo – *herói*, *narrador*, posteriormente também *escritor*, apontando, com qualquer um de seus avatares, para a figura do *autor*. O caso Borges, assim, levanta questões que, uma vez localizadas no ponto

¹⁸⁵ Faço notar que, neste caso, Genette trata do *narrador de tipo autobiográfico*, não do *texto autobiográfico*. Mas, como não poderia deixar de ser, as categorias em Borges não se estabilizam, devendo, portanto, ser relativizadas: em *Fiction et diction* (2004), Genette propõe uma separação entre “narrativa ficcional” e “narrativa fatural” articulando as funções de *autor*, *narrador* e *personagem*. O relato autobiográfico se daria com a equivalência entre as três categorias na produção de uma *narrativa fatural* – o que evidentemente é um problema no caso Borges; ou melhor, é um problema borgeano por excelência. Para o teórico, a identificação entre narrador, autor e personagem em uma narrativa ficcional seria da ordem da “autoficção”, um “pacto” pelo qual o leitor aceita que o autor lhe conte algo que jamais lhe aconteceu. Genette proporá, então, que tanto no caso de Borges como no de Dante, o que articula o autor e o narrador é o personagem (cf. GENETTE, 2004, pp.158-162). O que nos chama a atenção, aqui, é a categoria do *autor* no jogo entre os níveis narrativos: pois argumento, nesta leitura, que o próprio narrador de alguma forma se desdobra em autor *dentro dos limites diegéticos do conto*, conferindo a “El aleph”, então, um apelo “ficcional” à narrativa de caráter autobiográfico.

¹⁸⁶ Pudemos notar em ao menos dois casos aqui analisados, “La casa de Asterion” e “Emma Zunz”, como apraz a Borges brincar com esse ‘eu’ sorrateiro que, em dado momento, se revela. Ricardo Piglia se atentara a tal traço da narrativa borgeana, afirmando que sua irrupção, “sempre artificial e complexa”, produz o “duplo percurso” entre a trama comum e o outro lado, sua feitura; para Piglia, “Esse ponto cego [onde o duplo percurso se une] conduz ao desvelamento da enunciação” (2004, p.111)

¹⁸⁷ De acordo com Bal: “Tão logo há linguagem, há um falante que a profere (...). Tão logo há imagens que representam figuras fazendo coisas, há uma narração acontecendo. De um ponto de vista gramatical, esse sujeito narrante [narrating subject] é sempre uma ‘primeira pessoa’. Na realidade, o termo ‘narrador em terceira pessoa’ é absurdo: um narrador não é um ‘ele’ ou ‘ela’. Na melhor das hipóteses o narrador pode narrar sobre outra pessoa, um ‘ele’ ou ‘ela’ – que pode, de forma incidental, vir a ser também um narrador.” (BAL, 2009, p.21, tradução nossa)

exato onde o relato se produz, não devem passar despercebidas. Miro, com Genette, nesse lugar:

A narrativa impessoal tende, então, à focalização interna pela simples tendência (se é disso que se trata) à discrição e ao respeito por aquilo que Sartre chamaria a “liberdade” – isto é, a ignorância – de seus personagens. O narrador autobiográfico não tem qualquer razão desse tipo para se impor silêncio, não tendo qualquer dever de discrição para com ele mesmo. A única focalização que ele deverá respeitar se define em relação à sua informação presente de narrador, e não em relação à sua informação passada de herói. Ele *pode*, se assim desejar, escolher essa segunda forma de focalização, mas ele não está de forma alguma a ela obrigado, e poder-se-ia também considerar essa escolha, quando efetuada, como uma paralipse, pois o narrador, para se ater às informações detidas pelo herói no momento da ação, deve suprir todas aquelas que obteve em seguida, e que são muitas vezes capitais. (GENETTE, 1972, p.214, tradução nossa)

O autor põe em relevo uma diferença quanto à forma de acesso às informações na narrativa, logo, aos seus modos de mediação. Enquanto o narrador clássico, portando-se como um terceiro que *a tudo vê*, pôde nos dispor as mais clandestinas facetas de sua trama, ao narrador moderno estão dadas outras formas de *se ver* no próprio ardil, desentranhar-se dele e, em um esforço de quem nasce para o mundo que cria, se por a falar (cf. POMMIER, 2004, p.11). Há tumulto, mesmo certa violência nesse gesto: esse novo narrador não está totalmente seguro de seus aportes ficcionais e adentra a construção da qual terá sido – e lhe escapa exatamente *como* – a matriz. Dada à complexidade das formas narrativas, são também diversas as cartas na mesa quando se trata do universo das categorias narratológicas, pois inúmeras as questões propostas pelos textos, bem como as possibilidades de se operar com elas. Precisamente por isso muito está em jogo quando se trata da instância narrativa: ali está a chave que abre e fecha os caminhos, que modula a análise pela via da palavra, cada qual atravessada pelas mesmas circunstâncias que regulam o amplo espectro do conjunto ficcional. Genette tinha à frente a opulenta catedral proustiana como obra de referência; fora preciso percorrê-la e mapeá-la para que nós pudéssemos não apenas cumprir seu vigoroso percurso, mas sermos introduzidos à arte da cartografia – pois, aprendamos com Borges, ela é também um exercício de perda.¹⁸⁸

¹⁸⁸ O que nos ensina o pequeno conto “Sobre el rigor en la ciencia”. Verto integralmente, com deliciosa ironia: “*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa,*

Agarremo-nos a algum ponto de referência; deve-se, afinal, partir de algum lugar: algo *fala* em “El aleph”, diz “eu”, “sou Borges”, “meu desespero que escritor”; algo ali também *vê*, Beatriz, seus retratos, sua casa, os inúmeros esboços do poema de Carlos Argentino Daneri, o Aleph no porão – e então a narrativa, tal como seu objeto, muda de escala. Retornemos um passo para achar seu rastro. No conto em questão, algo recolhe informações e as organiza em uma sequência predominantemente *cronológica*: isso que diz “eu”, o narrador Borges, digamos, relata fatos que lhe ocorreram em um passado próximo, tendo como ponto de partida Beatriz Viterbo, a quem ele jamais perde de vista, ainda que, a partir de dado momento, não lhe seja mais possível fazer dela uma *imagem* – ela não lhe será mais nem sagrada, nem representável, nem inesquecível. Borges, o narrador, dá voz ao texto, obedecendo fielmente a perspectiva do *herói*, um desdobramento ficcional de si,¹⁸⁹ e tal rigor quanto à ordem das coisas, dos fatos e quanto à focalização não é gratuita: retraçar o caminho milimétrico até o ponto exato, alocado no décimo nono degrau do porão seria, quiçá, uma forma não apenas de reencontrá-lo no presente com o mesmo temor de outrora, mas também de nos introduzir, por meio de seu percurso, à experiência visceral que a escrita não comportará – a não ser por seus efeitos. Tal como um sonho que se repete com insistência e se desfaz no momento de maior angústia, Borges, o narrador, retorna ao momento que vira o Aleph – o enigma permanece, não-interpretável; mas pede, com esse gesto, uma elaboração.¹⁹⁰

habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. / Suárez Miranda, Viajes de Varones Prudentes, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658.” (BORGES, 1994b, p.225) [“... Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas / (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap.XLV, Lérida, 1658)” (BORGES, 1999b, p.247)

¹⁸⁹ Será por esta equivalência entre narrador e herói que podemos, a partir de Genette, considerar o tipo de *narrador*, não o *texto*, como autobiográfico.

¹⁹⁰ Remeto aqui a um dos fatos que inspiram Freud na escrita de *Além do princípio de prazer*, no que esse texto fora um dos maiores divisores de águas na teoria psicanalítica: a elaboração da pulsão de morte, partindo do que ele definira por “sonhos de angústia”, da qual a compulsão à repetição é sinal. O texto será abordado no próximo capítulo, e por hora cabe ressaltar apenas que, ao tomar os sonhos de angústia de pacientes que viveram a Primeira Guerra, Freud revê a tese proposta em *A interpretação dos sonhos*, a saber, o sonho como cumprimento de desejo. Será nessa perspectiva que Felman trabalhará as tragédias *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, perfazendo, por meio delas, a passagem de uma posição a outra. Como traz a autora: “*Além do princípio de prazer* é então uma espécie de repetição (diferencial) de *A interpretação dos sonhos*, de modo muito similar pelo qual *Édipo em Colono* é a repetição (diferencial) de *Édipo Rei*.” (FELMAN, 1983, p.1035, tradução nossa)

Borges será levado até sua exata localização por Carlos Argentino Daneri: “*Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular*” (1994a, p.624),¹⁹¹ dirá o poeta, uma impostura tal qual seu Aleph (como julgará o narrador no pós-escrito), tal qual o conhaque ofertado momentos antes. Então, aproximado o clímax da narrativa, cena de estarecimento absoluto, o narrador nos deixa algo que pode ser lido como uma resignada confissão:

*Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empiezo, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (BORGES, 1994a, pp.624-625 grifos meus)*¹⁹²

A passagem configura uma vaga tentativa de compor uma explicação, uma moldura, algo que nos dê qualquer amparo para lermos o que se iniciará no parágrafo seguinte. Mas não só: nele está disposto o narrador, pela primeira vez contando do tempo presente, o *aqui* e *agora* do ato narrativo; ao fazê-lo, ele abre um outro nível no narrar. O relato é, a partir desse postulado, atravessado pelo suporte que sustenta a narrativa: ele não é mais fruto de

¹⁹¹ “Já sabes, o decúbito dorsal é indispensável. Também o são a escuridão, a imobilidade, certa acomodação ocular” (BORGES, 1999a, p.694)

¹⁹² “Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começo aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de *um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros*; Alanus de Insulis, *de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma*; Ezequiel, *de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul*. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph. É possível que os deuses não me negassem o achado de uma *imagem equivalente*, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse *instante gigantesco*, vi *milhões de atos prazerosos ou atrozes*; nenhum me assombrou tanto quanto o fato de que *todos ocupassem o mesmo ponto*, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi *simultâneo*; o que eu transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto registrarei” (BORGES, 1999a, p.695, grifos meus)

uma ação abstrata, mas ganha forma, substância, uma *segunda natureza*, ao se desvelar também um exercício escritural. A passagem não deixa de funcionar, ela mesma, como um *ajuste focal*, não apenas à instância narrativa, mas para nós, que acompanhamos seus passos; o narrador do relato, escritor do texto em processo que, *a posteriori*, será lido como um conto, será confrontado com uma quantidade massiva de informações, as quais devem, para os propósitos de seu testemunho, ser narrativizadas, gesto que Borges faz *passar pela escrita* – elas devem ganhar forma, lugar e organização na linguagem, e o resultado será tão inconcebível que só caberia no território da ficção. A voz do texto cogita *como mostrar, de onde olhar* para, assim, *dar a ver* o que fora o instante perante o Aleph – uma concentração visual abissal e irreversível: como um pássaro que é todos, cuja visão do um comportaria outros voos e as árvores, predadores, planícies, os bicos abertos dos filhotes recebendo alimento; uma esfera que é o próprio Deus, ele o centro de todas as coisas, que é tudo e em tudo sem definir dimensões, um começo milagroso e sem fim do sempre; um anjo com quatro (Asterión diria catorze) pontos de vista, voltado ao mesmo tempo para todas as direções, vendo com clareza os quatro cantos do mundo, cada qual em sua singularidade. De alguma forma secreta, as três metáforas nos introduzem um vislumbre do que fora visto; as três mantêm diferenças entre si – o Aleph seria a coexistência delas, um todo comum, nítido, sem sobreposição.

Nesse excerto, o ponto de vista do herói está suspenso.¹⁹³ O narrador não mais vê por ele ou, mais especificamente, de *onde* ele vê, nem de *quando*; o foco agora continua no Aleph, mas parece enriquecido por um desdobramento – no parágrafo, o *objeto focalizado* não é o Aleph, mas a impossibilidade de escrevê-lo.¹⁹⁴ Neste ponto a instância narrativa se arranja em três laços. O *herói* está excluído da conjectura acerca do *fazer literário*, ele vive a matéria bruta do relato; o *narrador*, essa circunstância textual, voz que diz “eu”, já não encontra meios: sua via de entrada à experiência, o herói, está por demais aturdida, e rever a experiência é apenas reinserir-se no impossível que ela representa à narração – diante

¹⁹³ Como traz Genette, acerca da alteração na focalização: “Mas uma mudança de focalização, sobretudo se ela está isolada em um contexto coerente, pode também ser analisada como uma infração momentânea ao código que rege esse contexto, sem que a existência desse código seja só por isso posta em questão, do mesmo modo que em uma partitura clássica uma mudança momentânea de tonalidade, ou mesmo uma dissonância recorrente, se define como modulação ou alteração, sem que seja contestada a tonalidade do conjunto. Jogando com o duplo sentido da palavra *modo*, que ao mesmo tempo nos reenvia à gramática e à música, eu chamarei então, no geral, *alterações* essas infrações isoladas, quando a coerência do conjunto permanecer ainda assim forte o bastante para que a noção de modo dominante se mantenha pertinente” (GENETTE, 1972, p.211, tradução nossa)

¹⁹⁴ Saliento que, ao longo desta análise, farei uma distinção entre *perspectiva* ou *ponto de vista* e *focalização*, dissociação frutífera para se explorar o fenômeno narrativo que “El aleph” constitui.

disso, o narrador se afasta e, sem ter nada a dizer, emudece. Será preciso, portanto, que o *escritor*, um aspecto do narrador, emergja: por meio de tal desdobramento, daquele que narra àquele que escreve, o conto agregará mais um nível à narrativa, duplicando uma vez mais sua ordem, já temporalmente cindida.¹⁹⁵ Os três termos se confundem nessa operação cuja constante é um *nome*, Borges; nenhum deles, no passado ou no presente, poderá falar sobre o Aleph, embora um gesto, produzido com tudo o que se tem em mãos, faça dele uma *forma*. Minha hipótese é a de que o narrador, ao assumir a *perspectiva* do herói e *focalizar* através dele o que fora visto, se atordoa, dá um passo atrás e recorre ao escritor – cria-se aqui, entre as duas ordens, narração e escrita, o *hiato* em torno do qual o relato se estrutura, pois, não percamos de vista, o escritor declara seu fracasso de antemão. O que traça o limite, portanto, não é a *visão* do Aleph – ela é total e impera, coisa viva, pulsante, enigmática – mas sua *representação*: a linguagem faz barra à experiência e, ao mesmo tempo, é o único meio de lhe conferir existência. É nesse sentido que o desdobramento do narrador em escritor faz uma volta a mais no plano diegético: a experiência continua não integralmente representada, mas, de algum modo, resta escrita, operação integrada ao plano narrativo; e, nesse circuito, algo irremediavelmente *se perde*.

Essa coincidência entre a sequência narrada e a narração em ato, uma espécie “grau zero”, cria um tempo onde três se arranjam:¹⁹⁶ herói, narrador e escritor. Esse nó enriquece a narrativa, possibilitando, inclusive, que ela se conclua: pois quando o processo de escrita ingressa no plano diegético, então congelado no presente de um narrador aterrado diante da imagem que (re)vira, o narrar se resolve – deixando para trás uma lacuna que jamais será preenchida, a não ser pela via da escrita; ou melhor, apenas quando a escrita a reinscreve enquanto tal. Essa saída, quiçá a única possível, cria no ato mesmo de seu acontecimento um movimento imprevisto: o narrador, ser de linguagem, muda a perspectiva, o lugar *de onde* ele vê (do *herói* a si mesmo, o produtor do relato, o *escritor* em desespero); ele agora

¹⁹⁵ Cabe ressaltar que não me refiro, aqui, ao homem Borges, mas ao *escritor* diegeticamente desdobrado, como uma “faceta” do narrador.

¹⁹⁶ De acordo com Genette: “O ponto de referência, ou grau zero, que em matéria de ordem era a coincidência entre sucessão diegética e sucessão narrativa, e que seria aqui a isocronia rigorosa entre narrativa e história, nos faz, então, falta agora, ainda que seja verdade, como o nota Jean Ricardou, que uma cena de diálogo (supondo-a pura de toda a intervenção do narrador e sem nenhuma elipse) nos dá ‘uma espécie de igualdade entre o seguimento narrativo e o segmento fictício’. Sou eu quem sublinha ‘espécie’, para insistir no caráter não rigoroso, e sobretudo não rigorosamente temporal, dessa igualdade: tudo aquilo que se pode afirmar de um tal seguimento narrativo (ou dramático) é que ele relata tudo o que foi dito, real ou ficticiamente, sem nada lhe acrescentar; mas não restitui a velocidade na qual essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação.” (GENETTE, 1972, pp.122-123, tradução nossa)

se atém à escrita da experiência, e não mais somente à visão enquanto tal, e, portanto, o *objeto focalizado* também se desdobra; o focalizador, de alguma forma, não é apenas o herói, mas passa a contar com o escritor que hoje sofre com a impossível tarefa que o acaso lhe brindara.¹⁹⁷

Algo ali, entre a experiência e sua transposição narrativa, fracassa: não apenas aquele que *escreve*, mas o que *narra* a experiência e seu processo de escrita – agora experiência *como* um processo de escrita – é colocado face ao impossível quando se encontra prestes a relatar a visão do Aleph, essa pequena fratura na realidade, ponto que nela se encontra *insidiosamente localizado* (cf. MILÁN-RAMOS, 2010, p.24) ainda que tão facilmente escamoteável pela má acomodação do olhar. E mesmo advertidos da impossibilidade de sua narração integral, a nós leitores chega uma estrutura demasiado potente para que simplesmente ignoremos aquilo que *sucede* no relato fracassado – ou ainda, que sucede *pelo seu fracasso*. Verto aqui a passagem *integralmente*, assumindo a ironia que recai sobre esse significante quando se trata do texto borgeano:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon

¹⁹⁷ Reconheço que tal hipótese é, no mínimo, estranha, e deverá ser retomada e trabalhada em um momento posterior. Trago, contudo, dois momentos em que o próprio Genette aponta Borges como um mestre do imprevisto: “Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que eles se esforçam em transpor às custas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si; fronteira dinâmica mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta. Daí a inquietação tão justamente designada por Borges (...). O mais perturbador da metalepse está de fato nessa hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários, ou seja, vocês e eu, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa.” (GENETTE, 1972, p.245, tradução nossa); e ainda: “É sem dúvida Borges quem nos oferece o exemplo mais espetacular dessa transgressão – justamente porque se inscreve aqui num sistema narrativo perfeitamente tradicional, que acentua o contraste (...). O fantástico borgeano, emblemático, nesse respeito, de toda literatura moderna, não aceita pessoa.” (GENETTE, 1972, 254, tradução nossa)

Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (BORGES, 1994a, p.625-626)¹⁹⁸

Aqui o narrador, agora novamente sob a perspectiva do herói, opera um minucioso ajuste focal. Ele retorna ao passado, tempo que marcará toda a descrição do Aleph, “vi”, pretérito perfeito do modo indicativo – ação feita e concluída –, ainda que agora o que for mostrado

¹⁹⁸ “Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, vi no vestíbulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu dormitório sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrina de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de uma estufa, vi tigres, émbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a reliquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetura) cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.” (BORGES, 1999a, pp.695-696)

pelo texto esteja modulado pelo presente da escrita. E ele discorre ao longo do extenso parágrafo, com imagens rápidas, em uma enumeração ágil, tudo aquilo que fora vislumbrado por meio da esfera reluzente; as vírgulas separam as imagens, isolando-as ao longo da vigorosa concatenação – há um cuidado para não misturá-las, mantendo-lhes, na passagem de uma a uma, ignorantes de sua existência no mundo, o caráter de mônada a desenhar uma experiência cósmica, gesto que confere certa dignidade ao menor dos elementos. Dessa forma os objetos atravessam o relato com velocidade, não duram um segundo diante de nossos olhos de leitores e se vão com certo tumulto – mas cada um deles é completo, total em si mesmo e em seus detalhes, encerrando uma torrente de imagens que tem um efeito complexo: para emular *simultaneidade*, o andamento narrativo deve acelerar; para demonstrar a fantástica topografia oferecida pelo Aleph, *objeto focalizado*, a *perspectiva* não pode se manter imutável. Pelo contrário.¹⁹⁹

Um mesmo objeto fora oferecido *de todos os pontos* possíveis – mais do que pode imaginar a mente humana, mais talvez do que possa o órgão do olho diante das grandezas universais e das pequenezas sem escala: ver de todos os pontos é também ver de todas as distâncias entre eles, de cada milimétrica alteração em qualquer direção; é ir do imenso mar (e toda criatura, pedra e concha tocada pela luz) à pequena teia de aranha, vista de cima, de baixo, de todas diagonais traçadas no espaço euclidiano e até aquelas ali não previstas, vetores impensáveis oriundos da torção do espaço literário pelo ponto de vista impossível; é ir do deserto a seus grãos de areia sem demover os olhos um centímetro sequer – o Aleph, afinal, exige uma acomodação ocular rigorosa em seu acesso. É nesse sentido que se pode cogitar, em “El aleph”, um exercício narrativo complexo operando de modo a nos forçar a dissociar a noção de *perspectiva* da de *focalização*: pois o objeto do relato faz fraquejar a noção de ponto de vista enquanto *um* lugar de onde se vê – alguém olha, mas de todos os lugares ou de nenhum deles. Diante de todos os espelhos, nenhum reflete o ponto onde se produz a visão.

Operação de grande estratégia narrativa, “El aleph” constitui um intrincado dispositivo ótico, implicando que tomemos o estabelecimento ficcional de sua representação a partir de uma nova topologia. Quem vê o Aleph, objeto primário, é o herói, e por meio dele o narrador acessa a matéria do narrado; mas, uma vez que o objeto narrado é desdobrado, passando a ser também o ato de escrita, *quem vê* se desdobra: o ponto de

¹⁹⁹ Considerando, sempre, esse abismo: o Aleph, objeto focalizado, é, ele mesmo, um dispositivo de focalização.

vista é o do herói, mas ele se colocara diante de todos os pontos vistos de todos os pontos; do ponto de vista, então bifurcado, partilhará também o escritor, impelido a de um modo misterioso rearranjar um narrar estilizado. Assim, a partir *disso que se vê*, a questão não pode mais ser formulada simplesmente por meio de um *quem vê*, sequer de um *de onde*; é necessário pensar também em *como*: *como fora visto* o Aleph, se a mera hipótese de sua existência implica ver de todos os pontos, e *como representá-lo*, emulando, a partir de um gesto que leva a escrita a um limite, uma focalização impossível.²⁰⁰ Aquele que vê está cindido pelo aspecto temporal, entre passado e presente, e funcional, herói e escritor; “El aleph” é exemplar quanto a tais diferenciações: o ponto de vista é multiplicado no ato de focalização, é também dividido entre o passado da experiência e o presente da escrita; quem está em causa, levando o sistema narrativo às raias da implosão, é o *objeto Aleph*. Nesse espectro, o ponto de vista é o do herói, depois também do escritor; quanto à focalização, só podemos retrair como ela opera a partir do que fora dado a ver, ou seja, do que nos chega a partir desse *ponto de vista duplicado*. Já o objeto da focalização é um impossível, e arrisca cruzar a barreira do fantástico: a narrativa, contudo, resiste em seus meios “tradicionais” de representação, e não se rende ao âmbito dos acontecimentos incríveis, numinosos, transcendentais, para além da compreensão humana – então o escritor se desespera, o conto sofre uma torção, “duplica” sua ordem, as sobrepõe e as confunde, fazendo surgir, por meio de uma série de descaminhos e reenvios, uma outra topologia, ainda mais incerta e desorientadora que o labirinto tradicional.²⁰¹

Nesse escopo, o que fora ali visto, o *inumerável* estarrecedor que de um lugar real *força* a linguagem, impelindo sua escrita, é convertido em uma potente *enumeração* no âmbito ficcional. E ainda que se aloque no extremo do campo recortado pelo significante, o encadeamento parece dar um passo além – ou ao menos apontá-lo, reconhecê-lo, quase cruzá-lo, gesto, no que toca a escrita borgeana, só pode ser retirado do signo da simplificação. Pois, arriscando desfazer-se, a narrativa procede em um *retorno*, pelo qual se terá produzido algo por ela não incorporável. No infinito que Borges ousa tocar, um ponto sensível – “reliquia atroz” – parece se manifestar com rigorosa insistência: dentre

²⁰⁰ Ressalto que, embora aqui se esteja, para fins de análise, separando a noção de *ponto de vista* (quem vê) da de *focalização* (um gesto que se orienta com certa agência diante do objeto focalizado), uma não deixa de compor ou participar da outra.

²⁰¹ Em minha dissertação de mestrado, intitulada “Borges, um *estranho*: litorais entre a literatura e a psicanálise” (2013), tratei esse *modus operandi* da narrativa borgeana a partir de um objeto topológico, do qual Lacan lança mão para acessar a esfera do desejo: a banda de Moebius. A discussão será ampliada no próximo capítulo.

todos os tempos e espaços, as miudezas absolutas e os desígnios universais, é precisamente *a letra* de Beatriz que estremece a narrativa. Às suas cartas obscenas soma-se o horror encontrado no Cemitério La Chacarita, o corpo morto da mulher que faz o espaço literário de “El aleph” vergar-se:²⁰² para dar corpo ao conto, a escrita de Borges padece por *ver integralmente* – por todos os ângulos e em dois tempos – o resto incontornável que Beatriz encarna. “Admirável jogo do visível e do oculto, em virtude do qual não se vê a morte de uma mulher mas somente uma mulher morta” (LORAUX, 1988, p.49).

2.1.3. “Ele vê seus olhos no chão”

Sob muitos aspectos “El aleph” parece dar corpo a uma posição de Bal quanto à narrativa, a saber, a de que “(...) ‘ver’, tomado no sentido mais amplo, constitui o objeto do narrar” (BAL, 2009, p.18, tradução nossa). Porém, o gênio borgeano, ao tematizar uma visão impossível, logra levar tal afirmação às últimas consequências: ao contrário do que ocorrera a Dante, personagem acolhido por um deus benevolente a ponto de adequar seu olhos à visão sagrada de sua face, o narrador de Borges parece mais próximo à posição de Édipo; pois, se o que fora visto não lhe cegara *literalmente*, ao menos lhe deixara errando em um universo intolerável, opressivo em sua proliferação, o mesmo onde cometera o erro de ver mais do que deveria – não lhe fora dado, como a Dante, sequer o feito de *nomeá-lo* enquanto tal. Essa posição não é sem precedentes: para Maria Antônia Pereira, o narrador borgeano se alinha a uma série de narradores guiados por um “olhar expectante frente ao poder da criação” (1995, p.179), fazendo desse mais além o eixo de seu gesto ficcional. Segundo a autora,

Ao recontarem, de forma crítica e desencantada, ficções já internalizadas e recicladas ao longo dos séculos por gerações sucessivas de narradores, esses autores oferecem ao olhar contemporâneo algo que vagueia entre o arquetípico e o novo, o familiar e o estranho. Por outro lado, num contexto em que a “vontade de tudo ver” estimula “uma outra versão científica do olho de Deus”, os textos que *narram processos de criação* trabalham com *realidades simuladas, imagens virtuais* que exacerbam a transparência e criam a ilusão de que *nada mais há para ser visto* e imaginado. Nesse rumo, se a clarividência atua como uma proibição ao segredo e à sombra, a arte apreendida pela visão, no cinema e na literatura, pode propor um percurso diferente: ao tematizar esse olhar que tudo vê, reserva-lhe surpresas e

²⁰² Não se perde de vista, aqui, a elaboração de Lacan acerca do significante *lettre* do francês, passível de ser traduzido tanto como “carta” quanto como “letra” (1998, pp.13-66).

casualidades que *embaraçam sua extrema visibilidade, reduzem sua onipotência* e cavam *espaços para a singularidade*, a fantasia e a sabedoria cega que vê mais longe. (PEREIRA, 1995, p.179, grifos meus)

A citação traz à baila estratégias no conto de Borges que nos interessam de perto: em uma releitura da fórmula tradicional, o efeito de totalidade da visão, agora erigido de modo a desgastar seus próprios mecanismos, parece tensionar a dinâmica entre a ordem da visão e a constituição de um saber discursivo; na volta em torno desse eixo, tais narrativas apontam justamente para o simulacro a que leva essa articulação, sem, contudo, dela abdicar. Uma vez que a simetria entre ver e conhecer não mais garante um acesso à verdade, a cegueira borgeana ganha um novo estatuto – ela aponta para um saber outro, que tem na impossibilidade de sua totalização a base para seu estabelecimento.

Nesse sentido, “El aleph” parece pôr em xeque algo que estava pré-estabelecido, torcendo o regime da representação visual e, com ela, certas bases da narratologia: uma suposta equivalência entre *ponto de vista* e *focalização*, agora não mais redutíveis a *um*, a *quem vê*, mas pondo em questão de maneira precisa aquilo que o objeto visto faz da instância narrativa, essa que arrisca (o) olhar. Em consonância com Genette, ainda que problematizando sua teorização, Bal opta por trabalhar em três camadas que funcionam por meio de atores nem sempre coincidentes – narrador, focalizador e agente (cf. 2009, p.18). Para a autora, a focalização, um “aspecto” da história contada pelo narrador, se produz como um “agente de percepção específico”, ou seja, aquele que detém o ponto de vista (cf. 2009, p.18); todavia, quando trazemos “El aleph” à cena, é necessário cautela: se, como coloca a autora, “O fato de que ‘narração’ tende a implicar focalização está relacionado à noção de que a linguagem molda a vista [*vision*] e a visão de mundo, em vez do contrário” (2009, p.18, tradução nossa), a abertura ao Aleph borgeano não será sem consequências – ele nos levará a rever os parâmetros pelos quais moldamos nosso olhar à narrativa e seus meios de representação, fazendo ruir, como à casa da rua Garay, qualquer pressuposto teórico que se antecipe na tentativa de predicá-lo. Trata-se, por exemplo, de um texto em que o ponto de vista – quem vê – em dado momento se imiscui, e recuperamos sua existência exclusivamente por meio da ação executada, vi: “(...) *vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó (...)*” (1994a, p.625).²⁰³ Há, nessa passagem, um ato consciente de

²⁰³ “(...) vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu (...)” (BORGES, 1999a, p.695)

focalização, embora a figura do agente focalizador (aquele que, de acordo com Bal, portaria o ponto de vista) desapareça: os inumeráveis olhos voltados ao ponto de onde se vê, o próprio herói vendo-se por meio de todos os lugares e, ao mesmo tempo, de lugar nenhum. Algo da ordem da *focalização*, então, parte de um outro lugar (ou de outro tempo), destacando-se de *quem vê* (ou *viu*); já aquele que vira, então perdido nos espelhos – *em* lugar nenhum, portanto – ali é nada e tudo, e será, futuramente, a origem de toda a representação produzida pelo conto, bem como de sua *perda* inerente. Nesse sentido, “El aleph” compõe uma poderosa máquina narrativa que, colocando-se como ficção, rompe as barreiras ficcionais, funcionando para nós, leitores, e para o próprio portador dessa produção torrencial de imagens como puro *olhar* – espelho que multiplica sem fim e não devolve imagem, mas *vazio*.

Isso que se esquia à ordem da linguagem, fazendo frente à representação total, constitui um *ponto cego*: ao lançar-se vertiginosamente no campo do olhar até onde caem por terra, uma por uma, até mesmo as possibilidades classificatórias do evento literário, ao *se perder de vista* aquilo que configurava o objeto mesmo da visão, se perde a si enquanto um *eu* que enuncia, categoria de forte implicação imaginária; desse eu, no momento mais desconcertante do relato, restam face, vísceras, vertigem e choro, depois silêncio, posteriormente a ruína da casa que fazia moldura ao Aleph – quando o conto se conclui, quando o esquecimento ganha espaço, quando por fim se acolhe, por meio da escrita, a perda que a causara. Aí está efetivamente perdida a possibilidade de ver – o escrito cai como um resto de um processo (narrativo, ele mesmo parte do narrado), pois, após a experiência-limite que o Aleph constitui, por algum motivo é necessário *falar*. Nesse sentido, o ingresso da teoria lacaniana neste trabalho não é gratuito, e já tarda em se fazer presente: pois isso que, na teoria psicanalítica, ganha contornos por meio de uma *letra*, Borges de algum modo o convoca em sua escrita, como *efeito*. Em seu décimo primeiro seminário, Lacan se põe a trabalhar precisamente algo que emerge no *campo do olhar*, mas não como um elemento definido, *visível* – é antes interrupção à vidência, colocando em jogo, pelo avesso, algo análogo ao que Borges traz em ato narrativo. Para o psicanalista, trata-se de

(...) reconstituir a via pela qual pôde surgir, não do corpo, mas de algo que [Maurice Merleau-Ponty] chama a carne no mundo, o *ponto original da visão*. Parece que vemos assim, nessa obra inacabada, desenhar-se algo como a pesquisa de uma substância inominada da qual eu mesmo, o vidente,

me extraio. Das raias da armadilha, ou raios, se vocês quiserem, de uma cintilação da qual de começo sou uma parte, *surjo como um olho* (...). Daí emana um forte odor selvagem, deixando entrever, no horizonte, a caçada de Ártemis – cujo toque parece associar-se a esse momento de trágico desfalecimento onde *perdemos aquele que fala*. (LACAN, 2008b, pp.84-85, grifos meus)

Em sua elaboração, Lacan partirá de uma reflexão acerca da percepção – até certo momento do pensamento ocidental, o que se percebe estaria *fora*, “(...) a percepção não está em mim (...)” (LACAN, 2008b, p.84). Porém, na cena que o sujeito constitui para si, algo opera uma torção na tranquila, e por isso tão suspeita, ordenação *sujeito-vê-objeto*, indicando que não nos orientamos pelo “simples” dado referencial; por outro lado, também dele não prescindimos – no território da subjetividade, o referente resta *subvertido, metabolizado, traduzido*, instituindo outros caminhos ao sujeito que por ele transita. Essa *versão* que emerge em seu lugar, Lacan a traz ao palco de seu pensamento: trata-se de uma forma não linear de percepção, formulada por meio de um remanejamento das relações entre sujeito e objeto – ao sujeito da psicanálise, ou, em uma abordagem mais específica, ao sujeito lacaniano, é inescapável cercear-se unicamente daquilo que ele capta ou do que lhe chega de um mundo no qual seu corpo habita; por sua vez habitante desse corpo, o sujeito se faz o “ponto original [de sua] visão”, para a qual ele mesmo é um ponto cego; por isso, *fantasia*. “*Vejo-me ver-me*” seria a fórmula pela qual o sujeito se reconhece enquanto tal na narrativa de sua história, pois “minhas representações me pertencem” (2008b, p.84) – se o corpo “capta” a percepção, o sujeito é o ponto matricial de sua representação na vida psíquica, única realidade à qual ele tem (algum) acesso.²⁰⁴

Nesse sentido, a citação de Lacan parece não apenas deslindar, mas também produzir complexos contornos no que tange ao enigma do ponto de vista no conto de Borges. De um misterioso modo, esse ao qual até mesmo a ficção mal comporta, o narrador borgeano vai pouco a pouco se perdendo – já não possui imagem total, já é *corpo real*, fluxo sanguíneo, carne rumo à morte, para no fim ser ele mesmo *objeto escrito* e encarar a face do leitor futuro, estarecido, quiçá boquiaberto, capturado por esse novo

²⁰⁴ Como traz Lacan: “Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está apenas numa vacilação essencial, é o olhar” (LACAN, 2008b, p.86). Faço referência aos registros trabalhados por Lacan ao longo de seu percurso teórico: o real, o simbólico e o imaginário. Nesse sentido, chamo a atenção para a releitura lacaniana acerca do que Sigmund Freud definira como realidade subjetiva. A *fantasia*, função pela qual o desejo se organiza, é *enquadrada* (cf. 2005, p.85), e ela se ergue como *moldura* para tamponar o aparecimento de algo que não possui inscrição simbólica, produzindo-se como o *resto* real no processo de estruturação subjetiva (cf. 2005, p.51).

regime imprevisível pelo qual o narrador vai pouco a pouco despindo os limites da forma humana e se tornando, no ato de relatar a visão total, um olho cósmico, uma *função de captação* no torvelinho da existência agora enriquecida, pesada, excessivamente presente, imiscuído naquilo que ele mesmo vira e feito ele mesmo objeto à *letra* que então o vê – o Aleph, dispositivo ótico-linguístico por meio do qual ele se capta, (des)representando-se. Aquele que *fala*, o narrador no presente da escrita, se destaca do e ao mesmo tempo se reencontra naquele que outrora *vira*; ao olhar para trás, ao ajustar seus olhos àquele mesmo e exato *ponto*, porém, ele *vê*, e *vê-se vendo-se*, e tudo isso se orienta por um *objeto* que desorganiza e reorganiza o escrito, instabilidade que sangra para a leitura. Ao fazer disso um escrito – o próprio conto que se lê – o narrador se faz atravessar por um desdobramento do ponto de vista (então já dividido entre passado e presente) como consequência do *objeto focalizado*: emprestando sua perspectiva à tessitura de um conto, ele põe seu ser em jogo ao ocupar o lugar da própria *letra* que lhe dá nome, arrastado pelo objeto homônimo. O “forte odor selvagem” então irrompe, arriscando nossa frágil configuração; quase desumanizados, se cruzássemos a borda da linguagem seríamos pura percepção, um nada palmilhando por lugar nenhum. Sem nome: real no real.

Em termos narrativos, essa terrível onisciência que arrebatava o narrador – guardando as devidas proporções, também um “saber excessivo” a ser articulado em discurso – produz uma fratura no tecido da realidade ficcional. Já atentara Bal para o fato de que, uma vez que há narração, há um *eu* enunciando; o gesto borgeano, porém, é potente o suficiente para, por meio de um efeito de escrita, fazer essa última imagem ceder: por reconhecer esse eu e lançar mão de sua frágil figura, o gesto narrativo dá uma volta a mais e recai precisamente sobre a instância que desde o presente do narrar o imaginou; nesse retorno, a dimensão *real* da experiência vivida é inflada até não mais ser contida pelas raias da elaboração textual, reduzindo a nada aquele que vira, bem como aquele que a tudo contara sob a máscara do eu – processo por meio da qual ele protagoniza de seu próprio desaparecimento (vf. LACAN, 2005, pp.58-59).²⁰⁵ Sob o risco de tornar-se *nada*, Borges, o narrador-escritor, projeta-se precisamente no limite da *imagem*, quando sua presença não mais pode se esquivar da constatação *real* de sua tão efêmera natureza: quando todos os olhos e todos os espelhos do mundo não mais lhe garantem uma forma – “(...) eu só vejo

²⁰⁵ Lembro, aqui, de um comentário feito pela Profa Dra Ana Vicentini de Azevedo em uma reunião do Centro Outarte, no ano de 2012: em torno da discussão do *semblante*, o lugar do agente do discurso, Azevedo questionara se tal lugar poderia ser pensando a partir da *máscara trágica*, no sentido em que ela, também, estaria ali para dar *inflexões a um nada*.

de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (LACAN, 2008b, p.76). Estranho fenômeno será esse que, uma vez desfeito o *ponto* de onde se vê, uma vez reduzido o sujeito a um ser “punctiforme” (cf. LACAN, 2008, p.80), múltiplo em sua forma, um híbrido sem lugar no mundo imperioso das representações que ali rebentam, o narrador se envereda rumo ao traço mais rudimentar de sua humanidade: quando, em termos lacanianos, “(...) o domínio da visão foi integrado ao *campo do desejo*” (LACAN, 2008b, p.87, grifo meu). Lá, onde ele não se capta, ele se projeta integrando o campo de visão de outrem, e narra sua história articulando-a ao que ele crê ser sob o olhar daquela cujo desejo ele tanto desejara (cf. LACAN, 2005). Lá onde, imaginariamente, Beatriz vê Borges: se isso é, no conto em questão, a perda na origem de todo o processo narrativo, tal montagem seria analogamente, para Lacan, o que constitui o objeto da pulsão escópica – o *olhar*.

Será nesse sentido que a teoria psicanalítica integrará esta leitura: por uma aproximação a modos de subjetivação que, embora distintos, guardam pontos de contato. Pois inquieto, pouco disposto a apaziguar-se na imagem à qual nos habituamos a amar e escolhemos manter, o objeto produzido na dinâmica textual de “El aleph” também é ambíguo, inseguro, e causa assombro; tal seria a terrível visão figurada pelo Aleph: o olhar que retorna, ali, não é o de Beatriz, mas *outro*, mais terrível e menos desejável, mas ainda assim paradoxalmente orientado por um desejo intenso: como resposta à busca pelo findo olhar da amada, retorna aquele vindo dessa *letra*, esse que o captura, que o lê de modo a mostrar, para além do *eu* imaginariamente constituído, que se é visto de ângulos variados, que nenhum espelho jamais o refletirá integralmente, que se é nada além de múltiplos pontos de vista, que o corpo é despedaçado e já padece da morte por vir.²⁰⁶ E isso se figura, também, da literatura à área psicanalítica: pois o conto perfaz uma cena na qual, diante de um *real* sem tamanho, possível apenas nos limiares da ficção, o sujeito certamente desfaleceria. Esse estranho objeto recortado pela pulsão escópica revela um sujeito em desaparecimento – e por isso mesmo não pode sustentar-se senão como irrupção evanescente (cf. LACAN, 2008b, p.216). E ele, quando destacado pela teoria psicanalítica será, tal como o Aleph, *escrito*: um pequeno *a* notará sua existência, essa que não se satisfaz na imagem e nela não se estabiliza, estando sempre prestes a reclamar o mundo ao seu ponto inicial – à indistinção, ao não ser, à mais absoluta negatividade; ou, em outros

²⁰⁶ Agradeço à Profa Dra Ana Vicentini de Azevedo por tal formulação, a saber, a de que, no caso borgeano, o narrador é *olhado pela letra*.

termos, a uma perda primeira, que continua insistindo, com sua inquietante presença, em jamais se fazer presente. Esse objeto, nós, também sujeitos de linguagem e leitores de literatura, o portamos; lemos, portanto, contando com os seus efeitos subjetivos: como leitores, seremos alçados à figuração textual apenas para reduzirmo-nos a um indizível, para que, uma vez em contato com esse objeto, escrito com uma letra, não escapemos do *ponto cego* que “El aleph” tanto sacrifica para formular. Seremos, nós também, um enigma no espelho, reconhecendo-nos naquela imagem descrita, na imagem que a escrita nos engendra, para reconhecer que nada está sob nosso controle nessa “(...) forma da visão que se satisfaz consigo mesma *imaginando-a como consciência*” (LACAN, 2008b, p.78, grifo meu). Pois assim procede, também, o narrador, perdendo o domínio de uma narrativa profundamente consciente: em dado momento aquilo que lhe barra um saber total, fazendo frente a essa espécie de *olhar nadificante*, convocado como efeito pela escrita borgeana, é suspenso, fazendo retornar um excesso intolerável com o qual o narrador-escritor arcou como pôde.²⁰⁷

Édipo, por outro lado, não terá o suporte que a escrita fora ao narrador de “El Aleph”: já cego, ele será exposto a todos os olhares, cume da desgraça que abatera os cidadãos tebanos, sem que ninguém ouse tocar no horror de sua história, sequer o Mensageiro. Ele pede:

Manda abrir os portais: mostrem
o parricida, alguém cuja mãe...
não ouse repetir-lhe os termos ímpios!
(2004, p.101, v.1287-1289)

Diante do herói, mesmo quem tanto louvara sua figura então afasta o olhar, quando havia ainda “tanto a inquirir, / tanto a saber, / tanto a sondar!” (v.1304-1306). Dirá o Coro: “Se te encaro, esmoreço (...)” (v.1303),²⁰⁸ com profundo horror à orbe vazia, aos olhos escorrendo pela barba até o chão, à face aterrada frente ao desastre – sua imagem figura o

²⁰⁷ Em consonância com Quinet: “O objeto causa do desejo de ver que movia Édipo revela-se, no final, como sendo o olhar; e o saber torna-se olhar, *le savoir* aparece como *ça voir*, como faz aparecer o termo grego *oida* (‘eu sei’, ‘eu vi’).” (QUINET, 2015, p.92)

²⁰⁸ Como traz Lacan acerca do Coro: “O Coro, o que é? – Dir-lhes-ão – *São vocês*. Ou então – *Não são vocês*. A questão não é essa. Trata-se de meios, meios emocionais. Eu diria – O Coro são pessoas que se emocionam.” (2008a, p.299)

inenarrável de suas ações; encará-la, ou repetir os termos ímpios de seu ato, é também cruzar um limite.

Para de alguma forma continuar pagando por seus feitos, e sobretudo para escapar de seus aviltantes desdobramentos, Édipo faz da cegueira, destino: já não verá seu erro, nem por onde erra, nem quem lhe guiará em terras estrangeiras. Mas, “*desdichadamente*” para o herói, não seria um mero exercício metafórico enunciarmos com Lacan: o cego vê. A *imagem* que se forma por meio da referência espacial, ponto a ponto, é de algum modo acessível àquele que não dispõe do sentido visual. Para o psicanalista, “(...) o espaço geometral da visão – mesmo incluindo aí essas partes imaginárias de dentro do espaço virtual do espelho de que vocês sabem que fiz grande questão – é *perfeitamente reconstrutível, imaginável, pelo cego*” (LACAN, 2008b, p.89). Para além do alcance do órgão do olho, o que está em jogo aqui não é a visão em si, mas “(...) uma função temporal, *a instantaneidade*” (LACAN, 2008b, p.89, grifo meu). Na trilha de Lacan, o cego “vê” ao mapear o mundo, reconstituindo seus detalhes e suas distâncias a partir da configuração dos objetos no espaço: ao adentrar um recinto desconhecido, ele tateia, localiza os móveis, portas e janelas, organiza sua existência a partir de um regimento outro que supre a percepção visual; uma vez que o reconhece, tudo se desenha para ele imediatamente. Outros sentidos operam, separando o que se dá pelo olho enquanto órgão, desde sempre inacessível, e o que se produz subjetivamente quando adentramos o registro do olhar.

Desse modo o olhar, ou seja, o regime da visão não como percepção física, mas como uma função integrada à ordem do desejo, recorta o campo no qual o sujeito é “preso, manobrado, captado (...)” (LACAN, 2008b, p.94); pois na imagem por ele reconstituída, sempre resta algo enigmático: esse elemento que traga o *olhar* e, feito um ato de *focalização narrativa*, debruçado sobre os objetos em torno dos quais se organiza a realidade textual, nos leva para além de uma leitura empírica do mundo – “(...) eu fazia quadro de uma maneira bastante inenarrável (...)”, um resíduo no claro campo visual, uma interrupção, uma mancha, “(...) eu era a mancha no quadro” (2008b, p.97), dirá Lacan. É nesse sentido que se toma o sujeito como a mancha que faz do enquadramento, produzido para si enquanto objeto a ser ali representado, inenarrável, uma imagem que não se pode narrativizar. Eu não posso me ver, não estou na *perspectiva* certa para tal – e jamais estarei. Se não posso me ver, sou nada, e para fazer frente a isso *fantasio*, vejo-me pelos olhos de outrem; a *focalização*, assim, se mantém (no *eu*, objeto eleito pelo sujeito), porém agora me é dado ver de outra *perspectiva*. Eis o *ponto de vista* do sujeito barrado – ele olha

obliquamente para o limite de sua posição, está defronte à própria castração, e no constante empuxo a transgredi-la arrisca a morte (cf. LACAN, 2008b, p.91).²⁰⁹ *Estranha especularidade* essa que ocorre quando o sujeito da psicanálise, distinto do que se passa na literatura, encontra formas literárias de subjetivação.

Ainda que tal limite não se possa (ou se deva) atravessar, se há para Lacan um homem que transpõe essa barreira – a barreira *real*, baliza da fantasia subjetiva – é Édipo, desde Freud o mito central da teoria psicanalítica. E quanto a tal abordagem, as elaborações narratológicas também nos iluminam os percalços de sua leitura; pois Édipo é também *enquadrado* por diversos pontos de vista, como sugere a leitura de Vernant: “Considerado do ponto-de-vista dos homens, Édipo é o chefe clarividente, igual aos deuses; considerado do ponto-de-vista dos deuses, ele aparece cego, igual ao nada. (...) A linguagem humana se inverte quando os deuses falam através dela” (VERNANT, 2011, p.80). Entre deuses e homens, perspectivas distintas, encontra-se o herói, em uma posição cindida; a ausência de lugar de Édipo em sua história escande-se, também, em uma dimensão temporal, ao longo do racoconto de seu mito: antes quase como um deus, depois como o pior dentre os humanos. Tomado, contudo, em sincronia, ele resta dividido entre como o veem os homens – quiçá a fantasia que ele (in)veste – e os deuses, que, sobrelevando-se à cronologia dos fatos, se antecipam ao entrever seu destino.²¹⁰ Contudo, para além do *ponto de vista* dos homens e dos deuses, será também a presença incontornável de um *objeto* que fará de seu horror uma história inenarrável – quando o *seu* ponto de vista é colocado em jogo, *representação impossível* que Lacan traz à cena de seu pensamento, movimento que demandada uma torção de ordem teórica. Aqui, psicanálise e literatura, ambas as áreas se mobilizam, cada qual em seu território, para olhar os *olhos de Édipo*. Pois em dado momento ao herói não mais se observa de baixo para cima, pela perspectiva dos cidadãos tebanos, nem de cima para baixo, pela dos deuses, mas a partir de um incômodo arranjo selado entre *perspectiva* e *focalização* que, de alguma forma, encarna uma verdade *obscena*; ela se dá a ver, aqui, pelas mãos de Lacan que, manobrando o mito no escopo de sua teorização, compõe uma visão aterradora:

²⁰⁹ É nesse sentido que Lacan convoca a caveira do quadro “Os embaixadores”, augúrio da morte: deformada, ela surge como enigma quando escrutinamos a pintura e se revela apenas com o ajuste da perspectiva do observador (cf. 2008b, pp.94-95).

²¹⁰ Como aponta Quinet: “[A Esfinge] está se referindo ao próprio Édipo: como bípede adulto (*dipon*) ele ‘semeou’ sua esposa-mãe, tornou-se igual a seu velho pai (*tripon*, com três pés) e virou irmão de seus filhos pequenos (*tetrapon*, de quatro pés). Ele é aquele que, tendo um só nome, misturou as idades do homem e fez o presente se igualar ao passado e ao futuro – como o tempo do Inconsciente.” (2015, p.104)

Aquele que possuiu o objeto de desejo e da lei, aquele que gozou com a mãe – Édipo, para dizer seu nome – dá um passo a mais, vê o que fez. Vocês sabem o que acontece então. Como dizer o que é da ordem do indizível, mas cuja imagem quero fazer surgir? Ele vê o que fez, e isso tem como consequência que ele vê – é essa a palavra diante da qual tropeço –, no instante seguinte, seus próprios olhos, inchados por seu humor vítreo, no chão, como um monte confuso de dejetos, uma vez que, arrancado os olhos de suas órbitas, é evidente que ele perde a visão. No entanto, não deixa de vê-los, de vê-los como tais, como o objeto-causa enfim desvelado da concupiscência derradeira, suprema, não culpada, mas fora dos limites – a de ter querido saber. (LACAN, 2005, p.180)

Aqui o psicanalista tropeça, como o herói, no significante, pois tal significante, *olhos*, “*seus próprios olhos*”, faz furo em seu discurso, lhe interrompe o sentido, descontinua a cadeia de palavras, relança a significação; traçar sua borda interessa a Lacan: Édipo, cego, vê, vê *seus próprios olhos* no chão. E questiona, revertendo, com a linguagem e para deixar vingar seu caráter constitutivo na realidade subjetiva, o vetor de uma percepção positiva: “Como dizer o que é da *ordem do indizível*, mas cuja *imagem* quero *fazer surgir*?”. A palavra, agora, tem poder de ação e interfere, tal como em uma narrativa, no que a linguagem faz figurar no mundo (cf. BAL, 2009, p.18, grifo meu).

O ponto de onde se vê são as órbitas vazias de Édipo; o ponto de onde se vê são seus olhos no chão. O objeto para o qual se olha são os olhos ensanguentados, empoeirados; o objeto para o qual se olha são os dois ocos na face cega. Ponto de vista, agente e objeto da focalização em uma simultaneidade atordoante: as órbitas sem olhos veem os olhos sem órbitas que veem as órbitas sem olhos em um momento eterno, labirinto inescapável do olhar, já apartado do sentido visivo. Não há imagem possível: formular tamanho foco de angústia será convocar retroativamente à cena da teoria psicanalítica – também à da teoria literária, se aqui o aceitarmos como efeito textual – um objeto por definição *inenarrável*, ecoando, desde muito antes, na mais perfeita das tragédias para Aristóteles, também eleita por Freud; esse objeto destacado por Lacan será, todavia, escrito como *enigma*, depois como *letra* (essa que circula nesta leitura, pelos efeitos da escrita literária), conservando sempre a dimensão de não-sentido que lhe é inerente. E a literatura, com *Édipo Rei*, oferecerá ao psicanalista uma perspectiva única, nem de cima, nem de baixo, mas *de dentro*: quando ponto de vista e focalização se cruzam e se amalgamam em torno de um objeto que não está de lado nenhum; quando Édipo, olhando-se, vê o ponto exato onde se constitui o *olhar* – ou melhor, onde ele se constitui

como olhar.²¹¹ Esse seria, para Lacan, um objeto impossível, polarizador do desejo e, por isso, sempre fora de alcance. A tragédia dera a Freud uma perspectiva sobre ele; Lacan buscara, pelo ponto de vista freudiano, uma nova forma de *focalizá-lo*: encarnado nos olhos de Édipo, em sua dimensão terrível e infinitamente sedutora, esse objeto manifesta precisamente aquilo que se perde quando se ingressa na linguagem; e, *ironicamente*, ganha-se, com estar na linguagem e com sua perda inerente, recursos para *elaborá-lo*, ainda que, por vezes, imaginariamente – “vejo-me ver-me” (cf. LACAN, 2008b, p.84; 86) –, e ainda que fazê-lo implique sempre sua reinscrição como não-sentido, como o resíduo insistente de uma história não-sabida que nos atravessa o corpo, como ao do herói, definindo os passos da trajetória subjetiva. Após Lacan, sobretudo em seu décimo primeiro seminário, esse objeto será escrito como *letra*: o *olhar* é uma das formas do objeto *a*.

Nesse sentido, Édipo seria aquele que *dá forma* ao que, no regime do olhar, sustenta o sujeito em seu (impossível) desejo. Para além do órgão do olho, então arrancados, “um chover de granizos-melanina” (SÓFOCLES, 2004, p. 101, v.1279), o herói monta para si a imagem que seus glóbulos ainda pulsantes teriam capturado – sua face mutilada, figuração do horror de seus atos, oferecida a todos os olhares.²¹² Édipo, na concepção de Lacan, encarna o impossível, pois ele *vê!*, vê seus olhos no chão, vê, quiçá, *com* os seus olhos *do* chão: ponto que, em torno de um objeto intratável, torce a perspectiva ao limite, e por isso transgrede, violenta, reduz, e vendo com os olhos os olhos então perdidos, sela um ciclo inescapável entre *desejo* e *perda*, ou, aqui, entre a *cegueira* e as formas de *escrevê-la*. Eis a horrenda visão de Édipo.²¹³

2.2. Depois de Édipo: a cegueira

²¹¹ Ainda segundo Quinet: “Édipo abre mão da visão e se torna um puro olhar; ele é o alvo de todos os olhares e assim ele *se faz olhar* – nos dois sentidos do termo: faz com que todos olhem para ele e se transforma num objeto olhado. Ele não é mais sujeito (da visão), ele é o puro objeto da pulsão escópica, o objeto *a* olhar. E daí em diante ele se torna um cego – vidente” (2015, p.91); “O objeto causa do desejo de ver que movia Édipo revela-se, no final, como sendo o olhar; e o saber torna-se olhar, *le savoir* aparece como *ça voir*, como faz aparecer o termo grego *oida* (‘eu sei’, ‘eu vi’).” (2015, p.92)

²¹² Na tradução de Richard C. Jebb: “*A dark shower of blood came down like hail*” [“Um banho escuro de sangue escorreu como granizo”] (1993, p.134).

²¹³ Prossegue Lacan: “Qual o momento da angústia? Será ele a possibilidade do gesto pelo qual Édipo arranca os olhos, sacrifica-os, oferece-os como resgate pela cegueira em que se consumou seu destino? (...) Não; trata-se propriamente do que me esforço por lhes apontar com essa imagem: é a visão impossível que os ameaça, a de seus próprios olhos no chão.” (LACAN, 2005, p.180)

Muitos são os epítetos da Esfinge ao longo da peça de Sófocles: “ríspida cantora” (v.35), “cadela de rapsódias” (v.392), “a virgem de unhas curvadas” (v.1198). O texto de Sófocles, aqui acessado por meio da tradução de Vieira, não deixa de privilegiar sua “associação com o enigma”, como sugere Azevedo (2004, p.50). Segundo a autora,

Essa multiplicidade de nomes encontra um importante paralelo no caráter multiforme dessa figura: corpo de leão (como aludido na citação de Édipo Rei), busto de mulher e asas de águia. Podemos ver essa polimorfia como indicial, como sintomática da natureza refratária da Esfinge a uma captura por um só significante. Ela é indicativa de que não há na linguagem um único significante — nome ou forma — que possa descrevê-la ou, melhor, circunscrevê-la a uma única dimensão significativa. Muitos nomes para uma só coisa: os nomes alertam para que talvez não se trate de uma única coisa. Em se tratando da Esfinge, estamos face a uma multiplicidade de referências, a uma força metafórica impactante, que atordoa até a linguagem. (AZEVEDO, 2004, p.51)

A pluralidade de nossa inconstante irmã, inarredável pela linguagem, abre o curso selvagem do que será o deserto: Édipo, homem de um nome só e um só destino, custara a vislumbrar a indomesticável natureza à qual o significante que o representa se abre – um furo por onde lhe escapa sua história, vazão pela qual ele será finalmente tragado para fora da Pólis – “*bon pied, bon oeil*” (cf. LACAN, 2008b, p.357). Agora ele está em terreno não-mapeado, onde há perigo no nome precisamente porque, uma vez perdidas as ilusões referentes à representação, a realidade passa a suportar a multiplicação, sob o regimento da imprevisibilidade radical. Reconhecer-se no nome é se aceitar portador do horror; esquecê-lo é arriscar-se *outro*, captado de modo definitivo no espelho do enigma cantado pela Esfinge.

Édipo, aqui, nos guia pela noite, quando as coisas não mais têm forma fixa.²¹⁴ Façamos, então, esse “canto-vaticínio” ecoar ao longo de um milênio para dar em Beatriz Portinari, galgando mais alguns séculos até a leitura de Borges: para o autor, Dante “(...) *la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban (Purgatorio, XXXI, 121). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla: ésta se fija y se dilata en el otro canto (...); un gigante y una*

²¹⁴ De acordo com Vernant: “A luz que os deuses projetaram sobre Édipo, é luminosa demais para que um olho mortal pudesse fixá-la. Ela expulsa Édipo deste mundo, feito para a claridade do sol, o olhar humano, o contato social. Ela o restitui ao mundo solitário da noite, onde vive Tirésias, que também pagou com seus olhos o dom da dupla visão, o acesso a uma outra luz, a luz ofuscante e terrível do divino.” (VERNANT, 2011, p.80)

ramera usurpan el lugar de Beatriz” (BORGES, 1989, p.371, grifos meus).²¹⁵ Mulher, leão e pássaro se mesclam e se aprofundam até a origem da espécie, o ciclo do tempo e o advento da criação, quando dizer um nome era conjurar todos os seres em uma única palavra mágica, “(...) *que la usura del tiempo desgastaría*” (BORGES, 1994c, p.77).²¹⁶ Aos olhos de Dante, ele por sua vez sob o olhar de Borges, os significantes se confundem e se multiplicam para escamotear Beatriz, arrebatada nessa nuvem disforme; em seu lugar, como *metáfora*, significantes trazidos ao ponto onde ela desaparece – restam ali, no vazio deixado por sua súbita extração do canto, um gigante e uma prostituta: a perda do humano (cf. PASSOS, 2014, p.133) e o enigma do sexo, figurações do horror diante dos quais a narrativa claudica até encontrar o fim – um lugar nenhum recortado pela letra *Aleph*.

Beatriz desloca-se para ser reencontrada em uma carta cuja *letra* faz tremer – decaída da miragem celestial pela qual o narrador primeiramente a inscrevera, agora ela é *obscena, inacreditável, precisa*. Sua figura não mais se estabiliza: o relato de “El aleph”, iniciando-se e concluindo-se em Beatriz, convoca *na sua ausência a sua presença*, e o constante retorno a essa mulher é, portanto, um movimento que só pode ser tomado por índice de algo que, embora insista, forçando as fronteiras da linguagem e exigindo representação, segue sem *escrita* possível. “El aleph”, então, a partir do domínio metafórico, o expande através do breve hiato que se institui quando o ato de escrita, incessante, alça o texto a um alcance infinito: a presença do nome não mais invoca a imagem da amada ausente, mas, a cada repetição, pronuncia com maior nitidez o vazio que tal significante porta. Borges, assim, não faz *uma* metáfora, mas produz algo a partir da própria possibilidade metafórica, endereçando suas questões às bases da linguagem. O nome presente escreve, a cada sutil desdobramento, a fratura que o texto buscará em vão suturar – pois Beatriz, trespassando o narrar, ecoando na escrita um lugar outro à sua aparição, emergirá como *metáfora de sua própria perda*: um sutil deslocamento, do *nome próprio* àquilo que o *próprio nome* porta. Adentrar pela via da escrita, ela já despida de todas as imagens outrora veneradas, por esse ponto informe e luminoso onde nasce o

²¹⁵ “Enamorar-se é criar uma religião cujo deus é falível. Dante, morta Beatriz, perdida para sempre Beatriz, brincou com a ficção de encontrá-la para mitigar sua tristeza; tenho para mim que edificou a tríplice arquitetura de seu poema para intercalar esse encontro. Aconteceu-lhe então o que sói acontecer, manchando-o com tristes estorvos. Tal foi o caso de Dante. Recusado para sempre por Beatriz, sonhou com Beatriz, mas sonhou-a severíssima, mas sonhou-a inacessível, mas sonhou-a num carro puxado por um leão que era um pássaro e que era todo pássaro ou todo leão quando os olhos de Beatriz o esperavam (*Purgatório*, XXXI, 121). Tais fatos podem prefigurar um pesadelo; este se define e se dilata no canto seguinte. Beatriz desaparece; (...) um gigante e uma rameira usurpam o lugar de Beatriz.” (BORGES, 1999c, p.417)

²¹⁶ “(...) *que a usura do tempo desgastaria*” (BORGES, 1999c, p.89)

relato, é embrenhar-se às cegas em um universo de repente *estranho* – a cada passo menos visível, traçado pela minúscula caligrafia de um míope rumo à escuridão total. E nesse registro não há nada a ser *de fato perdido*, mas somente *produzido como perda*. Percorrer a letra do desejo faz do gesto borgeano uma *metáfora infinita*, no que sua formalização se estabelece em um plano de conclusão impossível – *de Beatriz a Beatriz*.

2.2.1. “O que eu disser se tornará visível”

Do nome à imagem, para sempre perdida; de *todas as imagens* à letra, inscrição derradeira de um desejo eternizado e não correspondido; da letra a um *olhar total*, onisciência diegética capaz de captar o instante absurdo no qual algo se confunde, se desorganiza e toma um rumo *outro* – quando um ciclo ambíguo, antinatural, impossível se arremata tão completamente que somos reduzidos a uma estranha máscara de olhos arregalados e boca aberta, reação pura ou ação congelada no tempo, já excluída qualquer possibilidade de sentido. Essa face infinita que nos é feita à mirada do Aleph, face inesquecível à qual só nos resta esquecer (cf. LEVINAS, 1980, pp.173-176; DIDIER-WEILL, 1997, pp.133-137), sela um ponto de não retorno na narrativa – escrevê-la fizera visível a visão impossível, indefinidamente espelhada, eco de um segundo na eternidade das leituras por vir. Momento de suspensão, algo ali, parece, se perde, seja a voz, o norte, a cor da tez; e, quanto a tal efeito, Trocoli virá a afirmar: “(...) passar pela escrita é *perder*, não o sangue, mas *o rosto como lugar da identidade e da representação*. Aqui, perder o próprio rosto é perder a função de mestre dos sentidos e das relações” (2010, p.290, grifo meu). A escrita do rosto é profundamente efetiva, e Borges, artesão meticuloso da forma narrativa, leitor capaz de genuíno espanto, certamente o previra: momento infinito e, por um átimo, inesquecível, no qual predominam a ausência de sentidos, da identidade ou de qualquer apaziguamento, e da possibilidade de representação, a visada do rosto insiste – imediato, presente, radicalmente contemporâneo, deixando transparecer em sua expressão a história de um desastre invisível, diante do qual a pantomima se perde entre o choro, a vertigem e o fechar o livro.

É também com uma série de gestos embaraçados que *Édipo em Colono* tem início. O velho herói, às portas de Colono, encontra-se em uma situação diversa da proposta como ideal por Aristóteles: ele não mais “goza de grande reputação e fortuna” (2003, p.120)

como outrora, mas é um “vagabundo, miserável e cego (...), suplicante às Eumênides e ao rei de Atenas, Teseu (...)” (VIDAL-NAQUET, 2011, p.287). Sua posição agora é frágil: acuado pelo inquérito de estranhos, ele pede a Antígona, sua filha, que segure sua mão (cf. SÓFOCLES, 2005, v.173, p.32); “Toco-a”, responde a menina (SÓFOCLES, 2005, v.174, p.32). O pai, já em idade avançada, lhe responde: “Atra Ate, Ruinosa!” (SÓFOCLES, 2005, v.202, p.35), indicando saber com o corpo sobre o fim próximo.²¹⁷ Será também em uma dificultosa negociação com o Coro sobre de seu acercamento aos limites de Atenas que esse gestual se apresenta:

ÉDIPO:
Avanço?

CORO:
Um passo a mais.

ÉDIPO:
Mais?

CORO:
Guia-o, moça, à frente!
Tens olhos, vês!

(...)

CORO:
Basta! Não apoies
os pés além-degrau pétreo.

ÉDIPO:
Assim?

CORO:
Não ouves? Pára!

ÉDIPO:
Devo sentar-me?

CORO:
Arcado à beira-rocha,
de cócoras, abaixo.

ANTÍGONE:
Te oriento, pai. Com calma,

²¹⁷ De acordo com Lacan, em sua abordagem à tragédia *Antígona*: “Essa palavra é insubstituível. Ela designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. (...) Para além dessa *Até*, só se pode passar um tempo muito curto, e é lá que Antígone quer ir.” (LACAN, 2008a, p.311)

Harmoniza teu passo na passagem.

ÉDIPO:
Tristeza!

ANTÍGONE:
Reclina o corpo idoso
nos meus braços de filha.

(SÓFOCLES, 2005, vv.177-181;192-201; pp.33-34)

Fraco, inseguro de seu rumo, Édipo obedece as vozes que o orientam: ao espacializarem a escuridão em que vive o velho rei, elas vão pouco a pouco lhe tecendo a cena na qual ele adentra sem saber por onde lhe vão os pés; o passo de precisão exata, a borda do degrau de pedra, os braços da filha agora lhe configuram o irreconhecível mundo tateável por onde pode um cego perambular sem esbarrar em limites indesejáveis – como fizera outrora. E, já na iminência do fim, seu passo tarda, mas começa a se harmonizar, bem como o dos leitores do texto trágico, também pautado por marcas sutis acerca do espaço que nos definem, pouco a pouco, o intenso desamparo do herói quando posto novamente diante do mundo mapeado, estruturado, regido pela lei: às portas da Pólis, Édipo já não mais pode ser ninguém; ele busca um lugar, mais simbólico do que físico, onde morrer, e se aproxima de Atenas para ali, quiçá pela última vez, *dar-se a ver*.

Precisando a posição do herói, a leitura de Pierre Vidal-Naquet é lapidar no trato de sua situação. Como traz o helenista:

[Em *Édipo em Colono*,] Édipo não pode ser um *pharmakós* que, de repente, reencontra-se por milagre o estado anterior à mácula. Ele também não é um ostracizado que torna a ultrapassar a fronteira (...) já que precisamente ele não volta a Tebas, e (...) *esse não-retorno é justamente a trama da tragédia*. (2011, pp.306-307, grifo meu)

A citação traz à baila uma dimensão que nos interessa de perto. Invertendo o vetor primeiro de sua história e sem que isso o redima, Édipo segue ao desenrolar que marcará a tensão constitutiva dessa tragédia: de inquiridor incisivo à própria resposta do enigma em *Édipo Rei*, em Colono o herói se mostra como o *resto* de uma história na qual ele não mais possui um lugar.²¹⁸ Édipo é o homem do território fronteiro, e, nessa “tragédia da passagem” (VIDAL-NAQUET, 2011, p.315), o que constitui no plano do discurso o seu conflito central é o limite entre *o que pode ser dito* e a *expressa renúncia em enunciá-lo*.

²¹⁸ Em consonância com Michel Foucault: “O saber edipiano, o excesso de saber foram tais que ele se tornou inútil; o círculo se fechou sobre ele, ou melhor, os dois fragmentos da tésseira se ajustaram e Édipo, em seu poder solitário, se tornou inútil.” (2002, p.41)

Confrontado novamente com o “horror não audível, não visível” revelado em *Édipo Rei* (2004, v.1312), o herói agora é impelido a revisitar o ponto fulcral de sua miséria: “Todo o episódio está centrado na possibilidade, ou não-possibilidade, do *lógos* entre Édipo e os anciãos de Colono [o Coro]” (VIDAL-NAQUET, 2011, p.313). A trama configura-se, como aponta Vidal-Naquet, a partir de uma resistência em trazer à cena o momento no qual “Tudo agora transporece” em *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 2004, v.1182):

CORO:

Sem a tensão de antes, miserável,
fala: de quem é filho?
Quem se deixa levar, multi-sofrido?
Tua pátria, podes nos dizer ao menos?

ÉDIPO:

Forasteiros,
um sem urbe, porém não...

CORO:

Desafirmas o quê, velho?

ÉDIPO:

Não! Não! Não me interrogues o nome;
não dês procedimento ao teu inquérito!

CORO:

Por qual motivo?

ÉDIPO:

Horror de nascimento.

CORO:

Fala!

ÉDIPO:

Filha, o que há de ser?

CORO:

De que sêmen provéns? Quem é teu pai?

ÉDIPO:

Ó minha filha, o que padecerei?

CORO:

Fala! Andas sob o fio de uma navalha!

ÉDIPO:

Direi, já que ocultar não me é possível.
(SÓFOCLES, 2005, p.35-36, v.203-218)

Velho, exausto da errância por terras estrangeiras, Édipo não tem forças para calar; seu nome, o significante que o representa à Polis, ligando-o aos percalços de sua claudicante linhagem, deve emergir: “Meu nome atemoriza? Nem meus atos / remotos amedrontam, nem meu corpo” (SÓFOCLES, 2005, p.39, v.265-266). É, então, a partir do gesto de Édipo que a tragédia ganha forma: apensa à enunciação do herói, a peça, em dado momento, cede ao empuxo de sua estrutura, levando-o a enunciar. Não há outro curso a ser seguido: ao fim está a morte, lugar ao qual Édipo ruma prescindindo de um guia; fazendo-o, ele guia a todos nós (SÓFOCLES, 2005, v.1526-1528; 1589).

O herói, no entanto, após uma vida carregando o pesado fardo, farta-se de se resignar pelo que, considera então, não macula sua natureza: “reagi ao que sofri (...)” (SÓFOCLES, 2005, v.271, p.39), “Sou puro frente à lei, pois ignorava-o” (SÓFOCLES, 2005, p.58, v.548). A partir de tal assunção, Édipo *retorna* à sua história e, retomando-a de um outro ponto de vista – aquele ao qual não sem consequências os anos de cegueira lhe brindaram –, não se intimida em suplicar a Atenas; sustentado pelo imperativo da hospitalidade,²¹⁹ portanto resguardado por Zeus, conclama a Pólis a olhar para si:

ÉDIPO:
 (...)

Houve promessas: resguardar o súplice!

Defende-me! Protege-me! O que é duro

de olhar, mira, sem desonrar-me: o rosto!

(...)

(SÓFOCLES, 2005, vv.284-286, p.40)

A *perspectiva*, quem a vive e, portanto, provém a matéria prima do ulterior relato é o glorioso rei de Tebas no momento de sua decadência – um *ponto de vista* cindido, no qual o olho, resíduo da profecia oracular, vê o rosto sem olho, fenômeno que possibilita o desdobramento do herói, agente, em uma espécie de narrador, portador de um outro ponto de vista; a forma de ver, de *focalizar*, o cume de sua história, quem a dá agora é um miserável, descartado como os olhos no chão, um vestígio da passagem do tudo ver à

²¹⁹ Jacques Derrida se debruçará sobre essa questão no livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade* (2003), no qual se dedica, entre outros desdobramentos, a deslindar a tensão entre a Lei suprema da hospitalidade e as leis jurídicas que a cerceiam. Segundo o autor: “A tragédia, porque se trata de uma tragédia de destino, é que os dois termos antagonistas dessa antinomia não são simétricos. Existe aí uma estranha hierarquia. A lei está acima *das* leis. Portanto, ela é ilegal, transgressiva, fora-da-lei, como uma lei anômica, *nómos a-nómos*, lei acima das leis e fora-da-lei (*a-nómos*, nós nos lembramos, é assim, por exemplo, que se caracteriza Édipo, o pai-filho, o filho como pai, pai e irmão de suas filhas). Mas ainda que se mantendo acima das leis da hospitalidade, a lei incondicional necessita *das* leis, ela as requer.” (DERRIDA, 2003, p.71)

cegueira – pois ele verá além. Outrora o melhor entre os melhores, posteriormente a causa de todos os males, um expurgo, rebotalho de sua própria existência, Édipo agora se conhece: seu rosto deve ser visto por todos, sem desonra, ele é o epicentro do horror compartilhado na natureza humana. Ele pede: olhem para este rosto, sem rebaixá-lo ou negá-lo, pois do que foi feito dele compartilhamos todos. Olhem o rosto.²²⁰

A dimensão da leitura ganha espaço com a presente demanda. Se no rosto se define uma história – no caso de Édipo, um irrepresentável diante do qual o significante só faz tropeçar –, às portas da morte ele deve ser reintegrado ao discurso, reavido pelos cidadãos que antes olharam escandalizados para as órbitas vazias, o sangue no lugar dos glóbulos, sua consistência cinza escorrendo pela barba até o chão. Deixar cair os olhos para, enfim, se orientar por outro registro, esse órgão que almejava saber desde um ponto de vista determinado – que capta o sujeito e o aloca no centro de uma história que, na verdade, o transcende –, e fazê-lo a ponto de abdicar daquilo que lhe é mais precioso – a sua posição, sob as vestes imaginárias do *eu*; saber-se nada além de ficção, *história narrada por si e para si*. Édipo viveu uma vida de errância até elaborar aquilo que fizera o eloquente Lacan tropeçar em sua exposição: cessando de ver, seus olhos mostram precisamente que, se não nos é dado aplacar, pode-se ao menos ultrapassar o horror fazendo-o emergir na linguagem; para tal, há que se ter coragem de atravessar o deserto, despido de qualquer outra coisa que não o afeto daqueles que ousam, contra todos, permanecer – e ver, até que desapareça num piscar de olhos o que há para ser visto. Emerge em um segundo tempo uma voz, ela guia: “Eu sou aquele! Enxergo pela voz” (SÓFOCLES, 2005, v.137, p.30).

Ao fim de *Édipo Rei*, o rosto de Édipo fora oferecido a todos os olhares; a história traçada pelo destino, então concluída, pudera ser tomada sem equívoco pelos espectadores – moradores da Pólis, nesse estranho registro configurado pelo presente irrevogável da cena trágica, que performa conjurando a sagrada atualidade do mito; externos e internos à ação, portanto – em uma disposição linear: decifrada, estão dados os acontecimentos de sua

²²⁰ Édipo, como recobra Derrida, também solicitará, ao fim da peça, não ser esquecido. Leio aqui um desejo de inscrição simbólica, registro no qual Édipo está resta *destro e fora* – pois sua transgressão, punida com o exílio, é ao mesmo tempo aquilo que funda a lei (o simbólico em si). De acordo com Derrida: “É o momento de desaparecer e encriptar-se, de se deixar encriptar pelo menos duas vezes, como se houvesse dois lugares, dois acontecimentos, dois momentos do haver-lugar. Dois tempos para a inumação e para o desaparecimento de um cadáver duas vezes roubados: uma vez ao morrer, perdendo a luz que ele havia perdido, ao ver-se privado do dia do qual ele *já* estava privado; uma outra vez por ser enterrado em terra estrangeira, e não apenas ao largo, mas num sítio inacessível; Édipo então pede que não o esqueçam. Ele roga: que o guardem morto.” (DERRIDA, 2003, p.95-97)

composição em seu encaixe milimétrico, entregues à leitura, sem mais lacunas. Tudo agora transparece.

Édipo se deixara aturdir. A visão é horrenda: figuração que dá consistência de carne àquilo que ocorre sob o regime do olhar. Interior e exterior, dentro e fora, o ponto de vista, sob a aterradora montagem de Lacan, a um só golpe produz a coexistência de duas ordens, o tempo da visão e o tempo da cegueira, perfazendo o impossível que torna Édipo o paradigma do humano – desligados do corpo, no instante de sua morte os olhos testemunham o advento da escuridão irromper em vida, acontecimento que alça o herói à posição de quem “(...) enxerga tão longe quanto se pode enxergar, e com tanta antecipação que vê o futuro destino de Atenas” (LACAN, 2005, p.180).²²¹ Édipo, de um modo misterioso, vê a cegueira ganhar sua face, ao passo que seu ser, então despido do órgão, vem a enxergar além. A cisão faz convergir dois tempos: um presentificado no saber, aqui e agora, sobre a verdade de sua história, amparada pelo imediatismo demandado com ânsia à representação simbólica (a qual, bem sabemos, fracassa, sobretudo quando tensionada ao limite); o outro advém desse fracasso, ausência de resposta que estabilize o sentido, fundando uma nova ordem na qual o mundo ainda está por se constituir, quando nada mais é dado e sua substância é instável – trata-se de todo um universo ainda não mapeado, ou *escrito*.

Se, como anteriormente afirmara Trocoli, “(...) passar pela escrita é perder, não o sangue, mas o rosto como lugar da identidade e da representação” (2010, p.290), cabe a questão: o que entra em cena com a hipótese da visão de nosso próprio rosto mutilado pela extração do órgão visivo?; mais, ainda: partilhando do campo da linguagem, o que a escrita opera que permite extraviar o lugar da representação, demover o ponto de vista e entregá-lo a outro regimento, de modo tão radical? À figura horrenda, à qual nos é demandado olhar, Borges parece arriscar um gesto, pois o acontecimento hipotético da *escrita de um rosto* será colocando em cena em “El aleph”, movimento que servirá para questionar algo sobre o impacto de sua figuração no âmbito ficcional: ao fazer o inenarrável passar pela escrita, perfaz-se um retorno por meio do qual o evento é depurado por procedimentos de natureza específica, que escancaram não apenas o artifício pelo qual se constitui a configuração imaginária da cena na qual adentramos, mas nos localiza na sua montagem –

²²¹ Faço referência à banda de Moebius, objeto topológico que se configura através de uma única superfície, no qual não há um lado e outro – o lado é sempre um outro, invalidando, portanto, a distinção entre *dentro* e *fora*, *direito* e *avesso*. A relação entre essa forma e a narrativa borgeana será trabalhada no próximo capítulo.

o que possibilita ao conto uma volta a mais. Pois na apoteótica revelação de “El aleph”, o rosto ganha uma forma *nos escreve* – a todos nós, seus leitores – quando o instante inenarrável, e no entanto narrado, irrompe na superfície da escrita, sulcando com o real da morte a carne de que somos feitos. Antes mesmo que se escreva a demolição da casa, o esquecimento de Beatriz, o silêncio do herói, a recusa do narrador, algo entra em ruína:

(...) vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (BORGES, 1994a, p.626, grifos meus)²²²

Borges compõe uma figuração aterradora: ao apontar para o leitor, trazido ao relato através da utilização do pronome possessivo de segunda pessoa, “*tu cara*”, o autor consegue nos dar a dimensão do efeito devastador da escrita do rosto: aqui e agora, simultâneo ao gesto do escritor, ele se dá na nossa face então escancarada à leitura, à *nossa própria*. Passado e presente por um instante se tocam – nós, leitores, no tempo da leitura somos olhados por meio disso que se escreve com uma letra, seja ele o Aleph, objeto impossível representado no conto, ou, posteriormente, “El aleph”, o conto em si; em uma volta a mais, somos olhados *através* da letra e *pela* própria letra, forma escrita de um dispositivo ótico infinito, *puro olhar*, no que sua existência funda, como efeito, a exigência matricial de que o conto seja o resto de um processo de escrita pelo qual ele mesmo se forjara, configurando, para tal, a experiência viva, limítrofe, sob um ponto de vista impossível. A narrativa revira-se.

Momento de “*(...) infinita veneración, infinita lástima*”, como postulara o narrador (BORGES, 1994a, p.626),²²³ nosso rosto, atravessado por sua própria presença no texto, é

²²² “(...) vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta d’escrivania (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a reliquia atroz do que havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.” (BORGES, 1999a, p.696)

²²³ “(...) infinita veneração, infinita lástima.” (BORGES, 1999a, p.696)

convocado à cena que lemos, é arrebatado para dentro de um universo outro, em plena criação e simultaneamente desarticulando-se (e também rearticulando-se, ou articulando-se em primeiro termo, como nascido do nada) diante de nossos olhos; agora esse universo, revirando a escrita, revirado em escrita, nos arrasta com ele: colado à face do *eu* que narra, *nossa* face se vira retroativamente em vísceras, na circulação do seu sangue e no escuro de sua cor, na modificação da morte que determina a engrenagem de todos os nossos amores – como um arauto de seu próprio fim, a narrativa se reorganiza ao sinal *escrito* de sua própria impossibilidade. Tal é o efeito da representação do irrepresentável. “certificado de [nossa] presença” como corpo no texto (BARTHES, 2012, p.80), o nosso rosto, da cena da leitura, emprega agora uma força excessiva sobre a narrativa borgeana, levando-a a escrever em nós sua mensagem derradeira: “isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 2012, p.88). Seu destino é o ponto que lhe punge, entregue no momento exato e não anunciado da punção quando o leitor se encara reduzido – ao conto, a nada, à letra que lhe escreve e que até então, silenciosa, lhe tecia o mundo visível da representação literária.²²⁴ Um limite é cruzado, há um excesso posto em cena: após esse momento, nada mais simplesmente nos *punge*, mas nos *desfaz*; a narrativa não apenas *nos arreбата*, mas *nos reconduz ao pó* – o *branco inaugural da escrita* pelo qual o rosto, boquiaberto, tornará a se oferecer a cada leitura. Nesse contínuo, o tempo corre em um só golpe; não há mais suspensão: a morte está aí.

2.2.2. “O raconto que nunca se calou”

Figuração do rosto impossível: eis ao que Borges faz voltar nosso olhar. A inscrição de nossa própria face à cena literária faz surgir, por meio dos aportes representacionais, precisamente algo que jamais esperamos *ver* ali representado: o fora dentro da ficção, ao qual a ficção se avessa para acolher. Pois vemos pelos olhos do herói quando ele repentinamente nos mira – e enxergamos, tal como Édipo, por uma voz.

Fora da Pólis, riscado de sua própria história, em Colono, o herói aloca-se na fronteira da representação simbólica para apagar-se uma vez mais, ressoando já em lugar nenhum – morrendo uma morte, não simbólica como outrora, mas real, ele desaparecerá

²²⁴ Tal como Barthes trabalha em *A câmara clara*, na fotografia – nos retratos de Beatriz, por exemplo – o *punctum* deixa de ser apenas um detalhe para se tornar o próprio Tempo, quando a fotografia passa a ser o sinal da morte (cf. 2012, 87-88).

apenas para fazer seu nome ecoar por toda a Terra.²²⁵ E uma vez que jamais possuíra lugar, Édipo segue *atópico* e finca, ao fundar com sua passagem uma operação singular no mudo das letras, o curso a ser seguido:

ÉDIPO:

Te instruo, Egeide: a dor da senescência
não te aniquilará, nem à cidade.

Eu mesmo te conduzo aonde... aonde
devo morrer. Prescindo de terceiros.

Jamais indiques a mortal nenhum

Onde se oculta o ponto ou seu entorno.

Baluarte contra os circunvidos, vale
mais que mil lanças, mil escudos juntos.

O enigma puro, que a razão não capta,

conhecerás sozinho, quando ali

estiveres. Não posso divulgá-lo

aos cidadãos, tampouco às minhas filhas.

(...)

Vinde sem me tocar! Deixai que eu mesmo

encontre o túmulo sagrado. É minha

sina me obscurecer no ctônio solo.

(SÓFOCLES, 2005, pp.110-111, v.1518-1529; 1544-1546)

Édipo está só e assim segue. Apenas sua passagem lhe consagrará um lugar: o protetor do sítio onde seu corpo será, por fim, reintegrado à terra por onde seus pés tanto palmilharam. Outrora em busca de contato, de alguma circunscrição ao seu corpo sem olhos, tocado gentilmente por Antígona, ele agora é, como propõe Derrida, infinitamente cego, e por isso *intocável* – ilegível pelos olhos dos dedos: “Tão cego é ele, mas é ele que prossegue, mostrando o caminho, ele é quem indica a via. Ele diz mesmo a elas [Antígona e Ifigênia] para não tocá-lo. Aqui não é a lei, mas o *ánomos* que deveria restar intangível (...)” (DERRIDA, 2003, p.91). Sua posição deve ser resguardada – dela advém a possibilidade de toda a criação, no que *narrar* passará a ser um *se colocar novamente em vias do mais inelutável apagamento*, e a *escrita*, seu *testemunho*. Sua figura esvai-se; Édipo é narrado pelo Mensageiro em um improvável discurso direto, voz quase sem corpo: “(...) ‘Filhas, / o pai das duas já não existe mais. (...)’” (SÓFOCLES, 2005, p.114, v.1611-1612); ali, tão logo um deus o chama, “O homem já não havia em parte alguma” (SÓFOCLES, 2005, p.115, v.1649). Teseu, a real testemunha, emudece.

²²⁵ Lembremos, afinal, que Édipo, mesmo após o ostracismo, espécie de morte simbólica, ainda subsistia simbolicamente; como traz o Coro: “(...) Teu nome, velho, / pervade cada canto! (...)” (SÓFOCLES, 2005, p.41, v.305-306).

Sem lugar diante da lei, *ánomos*, entre duas cidades, duas histórias, dois tempos, no limiar entre a existência e seu cessar, Édipo produz, com o seu desaparecimento, uma operação incessante, pois jamais totalmente inscritível:

Talvez não sem sepultura, mas sem tumba, sem lugar determinado, sem monumento, sem lugar de luto localizável e circunscrito, sem paragem. Sem lugar parado, sem *tópos* determinável, um luto é recusado. Ou, o que dá na mesma, ele está prometido sem haver lugar, um lugar determinável, então prometido como um luto interminável, um luto infinito no desafio a todo trabalho, para além de todo trabalho de luto possível. O único luto possível é o luto impossível. (DERRIDA, 2003, pp.97-99)

Agora seu nome – sua linhagem, sua história – emana em tudo, de lugar nenhum. Édipo, morto sem morte, sem um fim representável *a* (ou *por*) qualquer testemunha, não pode ser velado, não pode ser esquecido, jamais retorna ao pó. Sua perda não será dimensionada, trabalhada, sobrevivida – aos filhos de Édipo, restará sempre sua passagem absurda, sem fecho. Não haverá luto a ser concluído, apenas uma ausência invocando quem padece sua perda e a própria configuração do objeto a se velar.²²⁶

Às portas da morte, nasce um narrador, a quem uma morte sem rastro logo faz sucumbir aquilo que havia para ser narrado. Forjar-se narrador seria assim, quiçá, apagar-se para fazer brotar, do nada no qual se encontrará ao fim da peça, um meio de linguagem onde se pode se fazer ouvir. Trata-se de uma empreitada de grandes consequências, e talvez por isso Édipo tanto resistira; afinal, como outrora trouxera Vidal-Naquet, “Todo o episódio está centrado na possibilidade, ou não-possibilidade, do *lógos* entre Édipo e os anciãos de Colono” (VIDAL-NAQUET, 2011, p.313).

Cavarero, deslindando o enigma da voz na história da filosofia, tecerá uma trama etimológica que nos interessa de perto; ela dirá: “*Logos* deriva do verbo *legein*. Desde a Grécia arcaica, este verbo significa tanto ‘falar’ quanto ‘recolher’, ‘ligar’, ‘conectar’. (...) Tampouco é estranho que, exatamente por isso, *legein* signifique também ‘contar’ e, ainda mais propriamente, ‘narrar’.” (CAVARERO, 2011, p.50). A distância entre *falar*, *recolher*, *ligar* e *conectar* abre as portas ao que virá a ser o *narrar*: seria (seguindo a mesma trama como *modus operandi* do nosso entendimento) produzir, em ato, um discurso que, recolhendo fatos ímpares, sem elo evidente, os organiza em um todo de modo a mostrar

²²⁶ Tomo aqui o verbo “velar” em seu duplo sentido, *guardar* e *esconder*, como aparecerá, também, no próximo capítulo.

algo – quiçá uma verdade não no que será *dito*, mas no modo pelo qual o *dizer* se estabelece. Algo emerge do oculto e, incriado, nasce de uma passagem dolorosa que permite, a partir de um gesto de abandono dos predicativos que engessam o sentido, reaver pela linguagem em funcionamento o mínimo passível de ser recolhido de nossa experiência. Tendo esse complexo encadeamento em vista, não será à toa que Shoshana Felman nos brindará com uma corajosa leitura acerca do mito de Édipo, bem como de sua incidência na história da psicanálise: para a autora, seu drama é um *drama linguístico*, no que o herói existe para permitir a tal injunção, anterior e inaudita, ganhar forma:

Incorporando o drama linguístico – o ato de fala analítico – da assunção de Édipo de sua expropriação radical, *Édipo em Colono* conta, então, não simplesmente o episódio [*story*] da narração do episódio [*story*] de Édipo, o drama da simbolização e historicização [*historicization*] do desejo edípico, mas *além disso* (“além de Édipo”), como os versos finais indicam, o episódio [*story*] da *transmutação da morte de Édipo* (em todos os sentidos da palavra, literal e metafórico) na linguagem simbólica do mito. (FELMAN, 1983, p.1031, tradução nossa)

A travessia do herói, nesse sentido, forja toda a experiência à qual uma análise visa: alçar o sujeito ao ponto em que ele possa, após abdicar do sentido absoluto em relação a sua própria história, ser *narrador*, quiçá não um narrador que a tudo vê, mas aquele a quem compete a cegueira – a partir desse ponto, ele constrói um mundo possível, com os recursos dos quais dispõe; tal como Édipo, guiado pela voz. Um vivo chamado à subjetividade é uma das formas pelas quais Lacan define o sujeito para a psicanálise (cf. 2008a, p.200) – trata-se de um ser convocado a aprender “(...) as vias do que se deve fazer (...)” como “(...) inteiramente abandonadas ao drama, ao roteiro, que se coloca no campo do Outro – o que é propriamente o Édipo” (LACAN, 2008a, p.200). *Drama, roteiro, mito*. Encadeamento de ações: de um modo misterioso, isso se encena com o sacrifício do personagem, no que ele dá corpo ao nó da linguagem pelo qual o sujeito se anima.

Esse é o conflito que *retorna* a Édipo. Desdobrando o gesto do herói, a elaboração de Felman ilumina não só o decurso da ação nessa tragédia, mas a configuração do problema aqui estabelecido a partir de “El aleph”. Segundo a autora:

O que, então, acontece em *Édipo em Colono* que é novo com respeito ao episódio [*story*] (ao episódio [*story*] de reconhecimento) de *Édipo Rei* (além da morte final do sujeito)?

Precisamente o fato de que Édipo *nasce*, através da assunção de sua morte (de sua auto expropriação radical), *na vida de sua história* [*history*]. *Édipo em Colono* é sobre a transformação do episódio [*story*] de Édipo em história [*história*]: a peça não conta o drama, ela é *sobre o contar* (e recontar) do

drama. Ela é, em outras palavras, sobre a *historicização* [historization] do destino de Édipo, através da *simbolização* – a transmutação em fala – do desejo de Édipo. (1983, pp.1029-1030, tradução nossa)

Para produzir uma abordagem teórica a *Édipo em Colono*, a citação põe em relevo um aspecto que convoca todo um campo do saber: trata-se da articulação entre *linguagem* e *perda*, a qual, na área psicanalítica, constitui o sujeito como *desejante*. Para Felman, a última tragédia da Trilogia Tebana constitui um complexo enodamento entre a *história subjetiva* e a sua *elaboração* mediante as possibilidades apresentadas. Transformar em fala, simbolizar, *enunciar novamente* o drama vivido ganha, nessas circunstâncias, uma dimensão trágica: através de sua enunciação, Édipo encarou as veredas de seu percurso, e pôde, por fim, dar à *fabulação subjetiva* um *caráter universal* – a linguagem simbólica do mito (cf. FELMAN, 1983, p.1031).²²⁷ Disso deriva-se: uma vez nascido, uma vez *humano*, o sujeito encontra-se no campo da linguagem e, nele habitando, uma falta definirá o seu destino – a *perda* já está inscrita desde o início de sua história; ou ainda, é a partir desse furo que a história será escrita.²²⁸ Será em torno dessa perda que a questão de Lacan, outrora produzida ao mito de Édipo – trazendo, para tal, o centro do problema à esfera da *representação* –, aqui se reinscreve: “Como dizer o que é da *ordem do indizível*, mas cuja *imagem* quero fazer surgir?” (2005, p.180).

Tendo, então, na linguagem um eixo central em sua teorização, a referência à escrita literária não passou despercebida à teoria psicanalítica: para além de uma analogia, o mecanismo que a literatura traz à cena possibilitou a Lacan uma sofisticada elaboração acerca dos limites da linguagem; ou melhor, é a partir da linguagem *levada ao seu limite* que o psicanalista imprime novos contornos ao objeto de estudo do campo psicanalítico. Em “Lituraterra”, texto que modula de forma ímpar as possibilidades de articulação entre a literatura e a psicanálise, a *escrita* é chamada à baila como um funcionamento constitutivo da linguagem em operação e, consequentemente, dos seres a ela submetidos. Para Lacan, o

²²⁷ A noção de *simbolização* da qual Felman lança mão encontra suas raízes teóricas na elaboração psicanalítica. Em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, texto central em sua obra, Lacan dedica-se justamente à elaboração da condição humana no que tange a linguagem e seus limites. Como traz o psicanalista: “(...) o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa, e essa morte constitui no sujeito a *eternização de seu desejo*” (LACAN, 1998, p.320, grifo meu). A citação traz à baila um limite incessantemente pronunciado ao longo da existência humana, na qual a coisa jamais é tocada pela linguagem: dela sabe-se somente pelo impasse imposto à configuração discursiva.

²²⁸ Como explica Lacan: “(...) no Outro, no lugar do Outro [a linguagem; o simbólico], perfila-se uma imagem apenas refletida de nós mesmos. Ela é autenticada pelo Outro, porém já é problemática, ou até falaciosa. / Essa imagem caracteriza-se por *uma falta*, isto é, pelo fato de que o que é convocado aí pode não aparecer. Ela *orienta e polariza o desejo*, tem para ele uma *função de captação*. Nela, o desejo não está apenas velado, mas essencialmente *relacionado com uma ausência*.” (2005, p.55, grifos meus)

sujeito constitui-se em *dois tempos*: um traço, a inscrição na linguagem, e o seu próprio apagamento, promovido pela linguagem em operação (cf. 2003, p.21) – trata-se de uma “rasura de traço algum que [lhe] seja anterior (...)” (2003, p.21), inversão que coloca em primeiro plano uma outra forma de fazer operar o advento do *símbolo* e o *assassinato da coisa* nele inscrito.²²⁹ Nessa sutil alteração de vetores resta em evidência não a *morte da coisa*, mas a necessidade de sempre *reescrevê-la*, gesto que, se por um lado não faz além de reinstaurar a falta constitutiva do humano, por outro produz um infinito *empuxo à simbolização* – ainda que isso implique um irremediável fracasso. Assim, diante dessa ausência inelutável, a questão continua a ressoar: “Como dizer o que é da *ordem do indizível*, mas cuja *imagem* quero fazer surgir?” (2005, p.180).

A pergunta nos reenvia, de forma definitiva, a “El aleph”: em hipótese a ser investigada, no conto algo da ordem de uma *imagem* se emoldura, mas somente para ser sistematicamente desfeita no próprio processo de sua inscrição. Dar à perda uma *configuração narrativa* não a anula, sequer a ameniza: ela se reinstitui a cada tentativa, e a impossibilidade de suturá-la é o que convocará a constante tentativa de fazê-lo – uma espécie de *eternização* do impulso à escrita, aqui tomado como a reinscrição do *desejo* no plano narrativo. Tal é o enigma que anima toda a volta em torno do *nome* de Édipo, que vem a ecoar no nome de Beatriz Elena Viterbo – esse diante do qual nós, como leitores, continuamos a tropeçar:

Como o primeiro – símbolo linguístico arquetípico (“nome”) que recalca [*represses*] e realoca ou desloca o desejo da mãe –, o nome do pai (e consequentemente, na cadeia da substituição linguística ou simbólica, qualquer palavra ou símbolo usado metafórica ou metonimicamente, isto é, todos os símbolos e todas as palavras), com efeito incorpora a assunção da criança de sua própria morte como uma condição – e uma metáfora – para sua *renúncia*. Uma vez que a simbolização coincide com a constituição do inconsciente (o deslocamento do desejo), “a última palavra da relação do homem com seu discurso, que ele desconhece [*does not know*]” – seu inconsciente – “é [então] a morte”: simbolizar é incorporar a morte na linguagem, *de modo a sobreviver*. (FELMAN, 1983, p.1029, tradução nossa)²³⁰

O nome, nesse complexo ao qual se calhou, pela contingência do percurso freudiano nas letras ocidentais, chamar *de Édipo*, não é senão uma metáfora da perda primeira, referente a um objeto definido apenas *a posteriori*: o enorme Outro, absoluto, completo em nosso

²²⁹ A relação entre este conceito e “El Aleph” será desdobrada no próximo capítulo.

²³⁰ Trata-se, aqui, da operação psicanalítica da *metáfora paterna*: diante da *figura do pai*, a linguagem nos permitirá fazer do *pai uma figura* (cf. AZEVEDO, 2001, p.27).

laço contínuo, que nos faria sem hiância se não fossemos dele arrancados pelo mundo, separação à qual nos custará uma vida e nem toda ela para dele abdicarmos. Aí entra a palavra: como causa e consequência, o único recurso, ainda que impossível, diante do desamparo; todo o drama se reencena quando aceitamos o chamado à linguagem, e ele se repete todas as vezes em que dela lançamos mão. Se, como postulava Felman, simbolizar é incorporar a morte na linguagem para sobreviver, essa tensão implica uma *resistência* ao limite real que a própria linguagem impõe, e ao qual denuncia; ela é, no entanto, o único curso a ser seguido. “Fala!”, nos é imposto, e *falar é perder* – é rumar para a morte, o solitário ato de Édipo (cf. LACAN, 2008a, pp361-363). Assim, no âmbito desse dilema, como abordar o *narrar* a partir da *posição enunciativa* produzida em “El aleph”?

Nessa perspectiva, a teoria psicanalítica, iluminada pela trajetória de *Édipo em Colono*, uma vez mais nos presenteia com a possibilidade de pensarmos o percurso narrativo de Borges frente a essa perda. Diante da demanda do Coro, não há opção a não ser *atendê-la*; esse destino irreversível, contudo, não se sobrepõe ao advento de uma *escolha subjetiva*: se a ficção que o sujeito monta para si, conforme elabora Lacan, deve ser por ele *atravessada*, a dinâmica de seu desejo pode ser *lida* a partir da *forma* pela qual ele dá corpo a essa operação.²³¹ Tal é o *lugar ambíguo e negativo* no qual está o narrador de “El aleph” – entre a resignação frente à perda e as possibilidades que a escrita oferece ao narrar. Nesse sentido, e até agora guiados por Édipo, a psicanálise nos parece uma vez mais um lugar de enunciação privilegiado, no que, já em sua fundação, Freud certamente se viu diante de um inominável e concedeu, a cada passo rumo à formalização de um saber, traçar seu inarredável percurso fazendo-o passar pela escrita; pois

Os dois trabalhos tardios [de Freud e de Sófocles] colocam a *charada* [*riddle*] *gerada, precisamente, pela solução*, a questão constituída por sua própria resposta. Ambos os trabalhos incorporam o enigma de um excesso, um resíduo subversivo, à (a partir da) solução anterior: o enigma do sonho traumático, em *Além do princípio de prazer*, na medida em que essa compulsão à repetição manifestada como pulsão de morte [*death-instinct*]

²³¹ Aludo à noção de *travessia da fantasia*, tomada como a posição de fim de análise na prática analítica (cf. LACAN, 2008b, p.264). À luz da complexa relação entre a literatura e a psicanálise, faz-se necessário ressaltar que não pretendo convocar esse conceito a partir da pessoa do autor, mas dele tirar consequências para problematizar a estruturação de “El aleph”: não como a experiência analítica de um sujeito, mas a partir do que o narrador põe em funcionamento quando opta por atravessar as suas ficções, gesto que dá forma à narrativa e produz efeitos no leitor. Nesse sentido, a própria formulação de Lacan é salutar ao trazer precisamente a *separação do sujeito na experiência* como uma condição a esse processo: “É na medida em que o desejo do analista, que resta um *x*, tende para um sentido exatamente contrário à identificação, que a travessia do plano da identificação [a fantasia] é possível, pelo intermédio da *separação do sujeito na experiência*” (2008b, p.265, grifo meu).

não é redutível ao (vai *além* do) cumprimento de desejo; o enigma, em *Édipo em Colono*, da assunção de (o dom inerente a) sua própria morte, de (a benção encarnada na) sua própria *auto expropriação* radical, na medida em que esse enigma não é redutível ao (vai *além* do) derradeiro *auto reconhecimento* do Rei Édipo, fazendo equivaler a auto negação [*self-denial*] e a *auto apropriação* inerente, de modo suficientemente paradoxal, no gesto final do auto cegamento. (FELMAN, 1983, p.1036, tradução nossa)

Um sonho de Freud, tal como postulava Lacan, o complexo de Édipo é nada além de uma narrativa que, tal como os sonhos, pedem interpretação (cf. FELMAN, 1983, p.1034). Diante de um território desconhecido, Freud emerge, já cego, como um narrador: “(...) a história [*story*] da psicanálise não é apenas a ‘nada simples’ história [*story*] que Freud conta (e reconta), mas a própria história [*story*], a narrativa [*narrative*], em outras palavras, do próprio *Freud como narrador*” (FELMAN, 1983, p.1038, tradução nossa) – narrador de uma narrativa que vai além do que ele vira, fazendo da *auto-expropriação*, inerente à constituição de um saber que tem no inconsciente, “enigma puro, que a razão não capta”, sua pedra de toque, uma *auto expropriação* ao acolher a cegueira como ponto de vista.

Tal como o túmulo de Édipo que, sem lugar, permite que seu nome – e tudo o que dele emana – ressoar ao longo do tempo e do espaço, o literário opera a partir desse *não-sabido*. Para tal, é preciso passar por uma morte – seja da verdade total, do sentido pleno, do *eu* como aposta imaginária do sujeito, dos olhos como a única forma de mirar: “Saber mais sobre nós por aquilo que não somos. Apreender a *literatura* por aquilo que lhe escapa totalmente. Tais são os poderes da tragédia. E este é seu túmulo” (MARX, 2012, p.13, tradução nossa). Neste limite, uma vez guiados por Édipo, só nos resta falar. Talvez essa seja a vã aposta que levava Borges a escrever os versos de “Edipo y el enigma”; pois, se “*Somos Edipo y de un eterno modo / la larga y triple bestia somos*” (1989, p.307), poderemos, uma vez nessa posição, assumir o eterno “Fala!” que se nos impõe, para, quiçá, *ver além da cegueira*, *ver além com a cegueira*. Esse é o *passo a mais* que arrisco: na posição enunciativa de “El aleph”, atravessar as ficções subjetivas e encarar o vazio ao qual elas se esforçam para suturar seria, de alguma maneira, dar ao *objeto escrito* a dignidade da *coisa perdida* (cf. LACAN, 2008c, pp.140-141)?

2.2.3. Viver, narrar, escrever: triplo equívoco

Beatriz Elena Viterbo é um *nome*; o Aleph, uma *letra*. Mais do isso, na composição de “El aleph” eles são os dois elementos que convocam, à moldura do *olhar*, à esfera do desejo, o ato narrativo, a *voz* pela qual o texto se produz – essa que toma corpo no gesto de escrita do narrador. O funcionamento de cada um, se tomados isoladamente, são diametralmente opostos: Beatriz *orienta o narrar*, iniciado com a devoção ilimitada do herói e concluído com o advento de sua irrepresentabilidade; o Aleph, por outro lado, *desorienta* esse eu que narra ao oferecer, pela experiência do herói, a possibilidade de se instaurar no relato uma *focalização impossível* – a saber, ao permitir um momento de onisciência a uma instância narrativa que jamais, em termos tradicionais, comportaria tal incursão (cf. GENETTE, 1972, p.254); e, no entanto, se narra.

Beatriz, para além do nome e a partir dele, descontinuara-se em uma série de *imagens* por meio das quais o narrador, imaginariamente fazendo *uma*, a velava com devoção; a partir delas a narrativa espirala para fora, em buscas pela cidade, pelas pessoas em quem essa miragem se animaria, pelas palavras nas quais ela se faria figurar – revivê-la, sim, mas congelada no momento sublime em que seu desprezo esteve finalmente interditado, estável em seu nicho, intocada pelo tempo. Já o Aleph, interior, resume-se a um ponto irredutível no sótão de uma casa da rua Garay (esse ponto específico, na altura específica na escadaria do porão de uma casa muito específica, a de Beatriz), esse que levará a narrativa se entranhar no escuro, interiorizando-se perigosamente – no alto da escada, sobre o piano, o enorme retrato de Beatriz, seu sorriso “mais atemporal que anacrônico”, fora interrompido por um Borges relutante, incerto do que lhe aconteceria a partir de então. O herói abandonara a imagem; o narrador, a possibilidade de representação: de repente a visão, acomodada no escuro e em lugar exato, se expande; o enquadramento narrativo, outrora organizado em torno da ausência de Beatriz, não mais se sustenta – e, em consequente, tudo acontece à revelia do herói, operação que parece se repetir com o narrador. Ao herói, o súbito emudecimento; ao narrador, novamente estarecido, a via da escrita.

Dentre os arranjos possíveis elencados por Genette no que tange os níveis diegéticos atuantes na composição da voz narrativa, podemos considerar ter em mãos um texto que, embora não o seja, faz um apelo à composição *autobiográfica*: um narrador, apartado por um dado período temporal, conta a sua história.²³² Por esse aspecto – e talvez

²³² Como explica Genette: “Como em toda a narrativa de forma autobiográfica, os dois actantes que Splitzer chamava de *erzählendes Ich* (Eu narrante) e *erzähltes Ich* (Eu narrado) estão separados na *Recherche* por

apenas nisso – ele se aproxima ao emblemático caso proustiano: Genette, no que concerne a Proust e ao seu manejo ímpar da tessitura narrativa, afirmara que o narrador de *À la recherche du temps perdu* conduz sua história “(...) até o ponto onde, diz Jean Rousset, ‘o herói vai se tornar o narrador’ – eu diria, antes, *começa a se tornar* o narrador, pois ingressa efetivamente no seu trabalho de escrita” (1972, p.237, tradução nossa).²³³ Há, em Proust, o mistério de um tempo contínuo, que começa a ser contado em termos do que a escrita faz ultrapassar: a conclusão da narração, dedicada à instituição do narrador como o escritor do relato em si, terá fundado o acontecimento da narrativa, no que escrever é a condição primeira, antecipada porém tardia, à sua forma derradeira (cf. GENETTE, 1972, pp.237-238). No conto em questão, por outro lado, não há continuidade: embora identificados por um *nome*, *Borges*, herói e narrador jamais se encontram, muito menos se fundem – em dado momento, o relato é arrancado do tempo passado, subitamente realocado ao presente no qual o narrador, já com o estilo em mãos, oscila (cf. AZEVEDO, 2005, pp.06-07); dissociados, o que os liga não é a mesma *verdade*, mas o mesmo *espanto*.²³⁴

Esse presente nos é quase insuportável: sua irrupção faz alinhar, de repente, *herói*, aquele que vivera a experiência, *narrador*, a voz do texto, e seu desdobramento como *escritor*; a perspectiva, outrora organizada a partir do herói, tal como o narrador o recorda, é atravessada por um estranho objeto, de repente aberto em todos os outros e ao qual só se poderia, a partir da linguagem falha, receber o *nome* de “o inconcebível universo” – adentrá-lo fora perder de vista aquilo que primeiramente o guiara, o desejo por Beatriz Viterbo. *Ponto de vista* (quem e de onde se vê), e *focalização* (de onde e como se ajusta

uma diferença de idade e de experiência, que autoriza o primeiro a tratar o segundo com uma espécie de superioridade condescendente ou irônica, muito sensível, por exemplo, na cena da apresentação falhada [*manquée*] de Marcel a Albertine, ou na do beijo recusado. Mas o que é próprio à *Recherche*, o que a distingue de quase todas as outras autobiografias, reais ou fictícias, é que a essa diferença essencialmente variável, e que diminui fatalmente à medida que o herói se avança na ‘aprendizagem’ da vida, se acrescenta uma diferença mais radical e como que absoluta, irredutível a um simples ‘progresso’: aquela que determina a revelação final, a experiência decisiva da memória involuntária e da vocação estética.” (1972, p.259-260, tradução nossa)

²³³ Ou, talvez, se aproximem por outras vias: “Tal é o estatuto vertiginoso do narratário proustiano: convidado, não, como Nathanaël, a ‘arremessar este livro’, mas a reescrevê-lo, totalmente infiel e miraculosamente exato, tal como Pierre Ménard inventando palavra por palavra o *Quixote*. Todos compreendem o que essa fábula diz, passada de Proust a Borges e de Borges a Proust, e que perfeitamente se ilustra nos pequenos salões adjacentes da *Maison Nucigen*: o verdadeiro autor da narrativa não é só aquele que a conta, mas também, e por vezes muito mais, aquele que a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem ela se endereça: há sempre gente *ao lado*. (GENETTE, 1972, p.267, tradução nossa)

²³⁴ Esse conceito, trabalhado por Allain Didier-Weill, será abordado no capítulo seguinte.

esse olhar),²³⁵ nesse momento, não mais se equivalem, embora se encontrem, ou ainda, embora a implosão das possibilidades de representação lhes estabeleça uma estranha simetria em meio ao caos: se o texto de algum modo se monta a partir de como o narrador *olha* para o que o herói vira, ou seja, na duplicação do *ponto de vista* depurado entre dois tempos, a *focalização*, orientada por esse estranho objeto, parece ser ela mesma a operação que arranja esse estranho dispositivo ótico que o conto se torna – tragada pelo objeto desde qualquer ponto da narração, ao agente focalizador é inescapável voltar os olhos ao Aleph. Assim, no presente ao qual o texto se alça, quem *focaliza* o objeto Aleph através dos olhos do herói agora é também o narrador que, igualmente estarecido, recorre à escrita para, após o silenciamento do eu de outrora, deixar *falar*.

Trago, agora, uma inflexão. *Eu falo*: tudo o que fora lido, *tudo*, é feito *passar pela escrita* no *aqui e agora* do ato narrativo; e, *se* o narrar terá sido desde sempre também uma operação de escrita, sua natureza, ao sinal textual desse segundo procedimento, queda irremediavelmente alterada, transformada, renascida. E não: *narrar* e *escrever* são as ordens em funcionamento que, embora uníssonas, não se tocam – mas as duas faces, de algum modo, se acessam, processo que nos leva a transitar de uma a outra;²³⁶ a ruptura, derivada do contato com o objeto disruptivo, produz uma estranha contiguidade entre dois regimes. Performativa, a escrita do conto mimetiza (ou reproduz, ou reinscreve) a constituição de seu *duplo operador* no plano do narrado, instante quando tudo é posto em sincronia: os dois objetos, Beatriz e o Aleph, que, em momentos distintos, tragam o olhar do narrador se encontram, se sobrepõem, se atravessam e se resumem, por um instante, a uma *letra* – àquela que *rasura* o narrar, escrevendo-se *sobre* o que teria sido (pois jamais o foi ou o será de fato) recobrado pelo exercício da memória, em termos diegéticos, ou selecionado como um elemento passível de figuração no relato, em termos de mediação

²³⁵ Saliento novamente que a diferenciação entre *ponto de vista* e *focalização*, embora artificial e utilizada apenas para fins de análise, me parece enriquecer a leitura de “El Aleph”: pois permite traçar formalmente o descompasso do sujeito com relação ao seu desejo, o que, na hipótese aqui defendida, é o impulso do conto. Além disso, tomar as metáforas visuais por esta via permite uma elaboração mais precisa acerca do que o texto *mostra*, enquanto possibilidade de representação, e o que ele *faz*, algo produzido pela narrativa de modo performativo. Assim, a focalização seria um ato “consciente”, realizada por um agente focalizador, uma mente que seleciona informações e direciona a (nossa) visão no plano diegético (cf. MARGOLIN, 2009, pp.42; 50-53), complexificando o *quem vê?* de Genette (cf. GENETTE, 1972, p.203); em um passo a mais, somaríamos as seguintes questões: *como se estabelece a focalização* ou *como se ajusta esse olhar?*, e *o que se focaliza* ou *o que ele dá a ver?* (cf. MARGOLIN, 2009, pp.48-50).

²³⁶ Esta hipótese, um *pacto de leitura*, como pontuara a Profa Dra Cleusa Rios P, Passos, em reunião de orientação, será desdobrada no capítulo subsequente.

narrativa.²³⁷ Beatriz, um *nome*, e por isso predisposto à imagem, é o elemento que leva o herói (e simetricamente, *repetindo* seu gesto, o narrador) a adentrar o Aleph; “aleph” é uma *letra*.²³⁸ No epicentro modular desse atravessamento, um *deslocamento*.²³⁹ Beatriz *desaparece* para ser *reencontrada* no tumulto da visão; do nome (de Beatriz) à letra (aleph), da letra (de Beatriz) ao nome (Aleph). Do nome ao nome, passando pela letra: esse é o movimento que *revela* Beatriz, descontinuada em uma série de imagens, perdida e reencontrada como a verdade horrenda à qual sua morte fazia frente. Inescapável – Beatriz, nessa passagem, pelo deslocamento de seu nome até o mesmo lugar (espaço alterado pelo abrupto giro que abala a ordem do mundo, que agora já é outro), por *substituir-se* enquanto nome, irrompe como *metáfora de sua própria perda*.

Ao vislumbrar o que esse ponto negativo, um *furo*, pedaço de não sentido na realidade até então sustentada, lhe abre, ao olhar *através* desse objeto escrito como letra, o herói / narrador-escritor finalmente *vê* Beatriz – ele a encontra, também, alterada por esse incômodo transito, destacada de suas imagens, reduzida às letras de suas cartas, espelhada à letra Aleph que a dera a ver; ela é, portanto, *escrita*, reduzida ao impronunciável conteúdo de suas cartas a Carlos Argentino Daneri; não há mais imagem possível. Ocorre, então, anos depois, um processo de volta, a reconstituição daquilo que fora dissociação radical: Carlos Argentino Daneri fizera da *letra aleph* um *nome*. O narrador, em seu pós-escrito, coloca *em xeque*, recusa-o – e assim, questiona a experiência, bem como o insondável desejo de Beatriz, sob o qual recai novamente o enigma. Mas algo acontece: agora há *esquecimento*. A instância narrativa se reúne, realinha-se, recompõe a si e seu objeto – o que se deverá, quiçá, a uma certa distância espacial e temporal. Algo cai, é deixado para trás; o *eu* que narra consegue, por fim, e sabe-se a que preço, retomar o andar do tempo – a escrita, com seus meios misteriosos, *apaga*, ao passo que deixa insistir, por meio da instauração da *dúvida* na qual o conto eternamente se equilibrará, a existência do inominável que a convoca.

A passagem por “El Aleph” mostra que, com Borges, relatar a perda não institui qualquer redenção. Frente a esse impossível (o próprio Aleph, o próprio “El Aleph”) o narrador,

²³⁷ A dimensão da *rasura*, trabalhada por Lacan (2003; 2009), será discutida no próximo capítulo.

²³⁸ Cabe lembrar que, para Lacan, o *significante* se articula entre o simbólico e o imaginário, já a *letra*, entre o simbólico e o real (cf. 2009, pp.111-115).

²³⁹ Uso tal significante em sintonia com a definição de *modulação*, conforme utilizado na área física. De acordo com o Dicionário Houaiss: “processo que envolve dois sinais ondulatórios, no qual uma variação na amplitude, frequência, intensidade ou fase de um deles implica uma mudança correspondente no outro sinal”.

como elabora Bernal, resta “Em meio a um mundo caótico, *o sujeito da enunciação está só, sem Deus que o redima (...).*” (BERNAL, 2008, p.56, tradução nossa, grifo meu): o narrador, ecoando em sua solidão e já esquecendo os traços de Beatriz, *fala*, e escolhe fazê-lo escrevendo o que virá a ser o conto; lê-se, nesse gesto, uma opção pela *escrita*, escolha que se reinscreve em sua obra. Mas, para além da mera reincidência, seus escritos trazem à baila a *repetição diferencial* (cf. FELMAN, 1983, p.1035) de uma história que *insiste em não se inscrever* – um *retorno* resignado de algo que não possui lugar na linguagem; tal é a história *para sempre secreta* que Borges nos conta.²⁴⁰ Há, entre as duas histórias relatadas, uma transição moebiana,²⁴¹ pela qual o conteúdo – das cartas de Beatriz, da figuração do Aleph, do conto em si – transferindo-se constantemente do *especular* ao *não-especular*, do *narrar* ao *escrever*, do *não-dito* ao *indizível dizer*, do *saber discursivo* à *letra*, permanece simultaneamente não revelado e não-sabido.²⁴² Constituindo-se nessa tensão de forças, a estrutura de “El aleph” produz um movimento que revira constantemente a narrativa, a qual, de um lado ou do outro – ou de um lado *a* outro – passa a apontar sempre para um *inacessível*. Estamos sob a égide de algo que não possui *escrita* – o horror de uma imagem irreflexa em qualquer um dos espelhos do mundo.

“Como mostrar *o vazio*? E como fazer desse ato uma forma – uma *forma que nos olha*?”, é a questão que Georges Didi-Huberman nos coloca (1998, p.35). A pergunta se nos abre como uma ferida intratável – a imagem sempre irrefletida, uma ausência incontornável se volta para nós, a cada repetição do nome de Beatriz, evocado a partir das ruas, da casa, dos retratos, dos amigos, de suas cartas, na tentativa de extrair sua desapareição da superfície narrativa – gesto que só faz pronunciá-la com maior nitidez. *Obscena*, a real figuração de seu desejo cravar-se na moldura narrativa *a fratura* que produz a própria forma de *se escrever enquanto fratura*, então confessada ao leitor: trágico enlaçamento do desejo, no qual a morte não é um ponto final. Ela ressurgue. Nesse sentido, o *ponto de vista* que “*El aleph*” nos oferece acerca das formas de escrever a perda é lapidar. O conto traz à cena *três passos* precisos, processo que culmina em um *passo a mais*, alçando a narrativa para além de seus limites: deixar-se *imaginariamente* capturar pelo objeto da narrativa, investir na tentativa de *simbolizar* essa relação, ver sua

²⁴⁰ Corroborando a leitura de Foucault, que brinda o corpo crítico de Borges com seu prefácio a “A palavras e as coisas”: “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas podem avizinhar-se” (2002, p.XI).

²⁴¹ Essa *passagem* será trabalhada no capítulo seguinte.

²⁴² Recupera-se aqui a dimensão de *não-sabido* que Lacan ressalta do corpo do significante *Unbewusst*, eleito por Sigmund Freud para trabalhar o inconsciente, instância apartada do saber consciente.

empreitada estilhaçada por um limite *real* – três registros que se enlaçam na escrita borgeana.

O vislumbre acerca do funcionamento narrativo de “El aleph” possibilita precisar uma posição: análoga à tensão entre “*los libros y la noche*”, magistralmente formulada em “Poema de los dones” (1989b, p.187), a busca pelo inapreensível no conto nos reconduz ao *ponto cego* da obra borgeana, no que sua relação com o literário se arriscará no *território fronteiro* entre o *impulso a ver* e uma *cegueira constitutiva*. Assim o sujeito poético interpretara a “*magnífica ironia*” de Deus (1989b, p.187), que lhe presenteou com dons tão díspares – um profundo desejo e, já nele pronunciado, seu próprio interdito. Talvez seja esse o encontro ao qual Borges edificara a “*triple arquitectura de [su cuento] para intercalar (...)*” (1989b, p.371);²⁴³ e a resposta se reintroduz com o mesmo “*não*” que o escritor lera em Dante (cf. BORGES, 1989b, p.371). Pois o Aleph permite ver, precisamente, tudo aquilo que está fora de cena – tudo aquilo que os olhos não alcançam resta recolhido pela mão que escreve. Talvez os livros e a noite não sejam, afinal, dádivas tão cruéis; pois, contra todas as expectativas, nem que para tal seja necessário atravessar o inferno, o tempo, o deserto, delas, e a partir delas, se faz algo.

2.3. Com Borges: o destino ao pé da letra

Em seu *O seminário – livro 7: a ética da psicanálise* (2008a), Lacan, atravessando *Antígona*, atravessado por Antígona, pôde chegar até *Édipo em Colono* – e ali definir nossa trágica posição. Com a heroína, ao longo da leitura, aprendemos que “O efeito da beleza é um efeito de cegamento” (LACAN, 2008a, p.332), um excesso, algo que não pode ser olhado, acessado apenas do outro lado, em outro lugar, pelo que desse impossível se produz uma *ultrapassagem* (cf. LACAN, 2008a, p.332). Na filha, o pai, resposta da linhagem, do destino: ambos, cada qual pelo próprio caminho, rumo à “(...) zona-limite da relação com o desejo” (LACAN, 2008a, p.359). Somos Édipo de um eterno modo, dirá Borges. E a larga e triple besta segue só, até o fim:

[Édipo vai] até o *me phynai* do verdadeiro ser-para-a-morte, até a sua maldição consentida, até os esponsais com o aniquilamento, considerado como o termo de seu voto. Aqui nada mais há do que o verdadeiro e

²⁴³ “a triple arquitetura [de seu conto] para intercalar”.

invisível desaparecimento que é o seu. A entrada nessa zona é para ele constituída pela renúncia aos bens e ao poder, no que consiste a punição, que não é uma punição. Se ele se arranca do mundo pelo ato que consiste em cegar-se, é que somente aquele que escapa das aparências pode chegar à verdade. Os antigos sabiam disso – o grande Homero é cego, Tirésias também.

É entre os dois que está em jogo para Édipo o reino absoluto de seu desejo, o que é suficientemente ressaltado pelo fato de ele nos ser mostrado irreduzível até o termo, exigindo tudo, não tendo renunciado a nada, absolutamente irreconciliado. (LACAN, 2008a, pp.362-363)

Melhor não ser, melhor jamais ter estado, melhor não ter nascido: o “não ser nato” (SÓFOCLES, 2005, p.95, v.1224), *me phynai*, se reinstaura pela via da palavra, cumprindo todo um ciclo até o derradeiro desaparecimento. Sem lugar, no limiar da existência, Édipo produz com o seu desaparecimento uma operação incessante, pois não totalmente inscriteível, convidando sempre um recomeçar: ele *fala*, apagando-se na palavra enquanto dura seu eco. Assim será, também, a palavra – todo o reino da linguagem – à qual o herói dá seu *corpo*, o seu: a forma do *perder(-se)* também pode se vislumbrar na volta do *silêncio* ao *esquecimento*. Ao se alterar o *sentido* que percorre cada uma das imagens das quais lançamos mão para definir o espaço literário, modifica-se não só o tipo de percurso a ser levado a cabo, ou o local no qual ele se dará, mas coloca em questão o próprio ato de sua insurgência. Blanchot definira esse momento através de um *de repente*, “nesse espaço estreito, *de repente obscuro, de repente cegos*” (2005, pp.136-137); com alguma sorte, poderemos escolher, se não o *fim*, ao menos a *forma* de nosso palmilhar: se o *destino* do falante é a *morte*, que ao menos, até que ela venha cobrar seu tempo, nos *destine* o *desejo*.²⁴⁴

Assim, a cegueira é o meio pelo qual o texto nos leva, onde o termo do desejo será, de algum modo, o termo da leitura: enigma puro, que a razão não capta. Inenarrável até sua última aspiração, será necessário que aceitemos, com Édipo, a sina do cego, para que ouçamos aquilo que não foi contado, por não haver meios – a errância no deserto até sua culminância em narrador. Tal é o *atravessamento* que nos permitirá uma volta a mais: do homem da imagem, passamos ao cego que se guia pela escrita, não mais em linha reta; mas o *fio* conclama o *dédalo*. Ao homem *desértico*, por outro lado, a visão nos parece menos importante: sob a luz, o que ele veria seria o território devastado pelo não acontecimento, a atemporalidade incorruptível que se institui na ausência de qualquer passagem que pudesse

²⁴⁴ Conforme a diferenciação entre *destino* e *destinação*, apontada, com Derrida, pela Profa Dra Flavia Trocoli em reunião do Centro Outrarte, no segundo semestre de 2018.

deixar um rastro. “(...) é preciso que a aventura humana, nem que seja em esboço, seja levada a seu termo (...)”, diz Lacan, “(...) que seja explorada a zona em que Édipo avança após ter-se dilacerado os olhos.” (2008a, p.362). Daqui, então, seguimos – rumo ao desejo, pelas mãos de Borges, *tornado visível* (cf. LACAN, 2008a, p.317).

Capítulo 3 – Desejo, deserto: formas da passagem e da escrita

“(...) você mesmo se tiver conhecimento, diz com sigilo, é verdade porque eu vi; e vi com meus próprios olhos fulano fazer-se prevalecer de um camarada de corpo fraco, mas ele é desperto e consciente, diz: eu sem corpo inteiramente e nada mais. Amigos o corpo é um grande sistema de razão, por detrás de nossos pensamentos acha-se um Senhor poderoso, um sábio desconhecido; corrijo-me as realidades pela inversão natural da ordem lógica transformando o passado em futuro.”
(Vicente Joaquim Ferreira Pastinha)

Será revertendo um fracasso, o “fracasso do saber” – e, para fazê-lo, mobilizará em um *tour de force* tudo aquilo que a teoria psicanalítica pôde estruturar até então –, que Lacan produzirá sua “Lição sobre *Lituraterra*” (2009). E será quase fazendo já tudo imiscuir em um teorizar “em cascata” (cf. MILÁN-RAMOS, 2010, pp.26-27) que o analista arriscará a ideia de que “a literatura talvez esteja virando lituraterra” (2009, p.111): para o psicanalista, uma modalidade da escrita literária, pautada pelas manifestações de vanguarda, que interessa ao saber psicanalítico; mas não só: a meu ver, *lituraterra* diz também de um gesto de leitura que recusa o fracasso como seu ponto final. Campos distintos, a escrita literária e a teoria psicanalítica se entreolham e seguem se estranhando; essa incomunicabilidade, contudo, quando feita operar, pode produzir um *saber* sobre a própria natureza do que é, por assim dizer, *incomunicável*: pois, quando adentramos o território literário, estamos também defronte a um “saber em xeque”, cuja falência dos aportes simbólicos, nossos tão preciosos bens culturais, não se apresenta como uma *falta* diante da qual nada se pode, mas como *resiliência* do não-sentido, da instabilidade da representação e de seus recursos; *modus operandi* da literatura, de seus limites e ultrapassagens, de seus efeitos de escrita, a área da psicanálise trabalhará esse fenômeno na linguagem a partir da existência radical do inconsciente, das pulsões errantes e de seus destinos, de um para além não-inscritível, porém produzido pela escrita em operação – uma aposta do desejo escrito e de sua leitura, convocado pelo enigma da *letra viva*, que escreve um objeto insondável. Será também revirando, em ato, o estatuto dessa letra, suporte escrito disso que não se presta à positivação de um saber, que Lacan alcançará,

marchando “no mesmo passo com que a própria questão se produz”, uma outra cena ao seu fazer teórico – “Estou sempre meio na borda”, dirá, “Por que não, desta vez, me lançar?” (LACAN, 2009, p.111). “*Partamos, partamos*” (LACAN, 2009, p.111): pois, se “*A letra é cega*”, como traz Milán-Ramos, “(...) *o semblante é*, por assim dizer, seu cão-guia” (2010, p.36).²⁴⁵ O que se propõe aqui se equilibra nessa não-relação: entre a literatura e a psicanálise, mas também entre a enunciação, enquanto consolidação de uma forma derradeira à experiência de perda que “*El aleph*” produz, e os percalços daquilo que fora enunciado em torno de um objeto irrecuperável; ele, porém, pelas mãos do contista, ganhara a dimensão da letra escrita por seu narrador: em ambos os territórios desse litoral (pelo qual esta escrita oferece a *errância*), trata-se de um inominável que, por meio de uma acomodação ocular – gesto arbitrário e, quiçá, também um artifício – convida a teoria psicanalítica a pensar (com) Borges.

Com Borges, em um segundo momento, fizemos caminhar no mesmo passo de Édipo: quando a narrativa escoia pelo furo que o nome porta, seus *pés inchados*, marca da história que o destinara, significante para o qual, na trilha de Lacan, a letra de algum modo circunscreve como *enigma*; agora a sombra já não nos é estranha. À sombra, somos irmãs e irmãos, filhas e filhos de Édipo, herdeiros da catástrofe diante da qual a escrita se soergue e se reduz. Para Lacan, a *letra*, como operador teórico, desenha o litoral entre duas ordens que não se comunicam, ondas quebrando na areia, marulho irrepresável da tinta sobre o papel: o desejo pulsa, não se estabiliza na dimensão do discurso, rumo para um inacessível, fora da cultura, às raias da morte; “tendo perdido tudo, não renunciando a nada, absolutamente irreconciliado”.²⁴⁶ E será, então, equilibrando-me em torno dessa borda que sigo: às voltas com esse “drama-milagre” (MILÁN-RAMOS, 2010, p.41) que seria a passagem sobrenatural da experiência à escrita, da perda ao seu relato, da escolha à qual o vivo, então “chamado à subjetividade” (LACAN, 2008b, p.200) e acolhendo com isso o

²⁴⁵ O autor explica: “O ‘funcionamento cego’ é a garantia da reprodutibilidade das demonstrações (...). Tratar-se-ia de um ‘funcionamento’ puro, sem um sujeito envolvido. Segundo reporta Milner (1995[1996, pp.107-108]), os filósofos da matemática costumam dar um lugar, entre as modalidades deste ‘funcionamento cego’, à dedução e ao raciocínio apagógico”; assim, a dimensão da escrita estaria “(...) no regime próprio de *cegueira dialética*, no qual o *performativo* oficia de cão-guia, de semblante.” (MILÁN-RAMOS, 2010, pp.36; 37)

²⁴⁶ O gozo, elemento disruptivo, substância irreduzível, faz eco à *Das Ding* freudiana, ou seja, à *Coisa*, objeto de satisfação total para sempre perdido; ele guardará, portanto, relações com o *saber discursivo*, no que dele difere radicalmente, com a *letra*, pois ele se imiscui na tentativa de escrita desse excesso (cf. LACAN, 2009, p.101), e com a morte, quando se revela estando para além do princípio de prazer. O desejo, portanto, como “vontade de gozo” (LACAN, 2005, p.166), sempre se arrisca.

fim destinado pela existência significante, miraculosamente projeta no mundo quando fala. “Fala!”

Este capítulo, tomando o estatuto da letra na teoria psicanalítica por ponto de inflexão, ensaiará uma *diminuição*: apagamento gradual da esfera da visibilidade, perfazendo, entre a neblina e o véu, o caminho à escuridão total. Afinal, localizamos o *ponto cego* – resta adentrá-lo. “El aleph”, se tomado como um texto que convoca o litoral entre discurso e escrita, entre o significante e a letra, poderá ser lido como uma forma de atravessar essa *virada* incessante, gerando uma contribuição ao debate em torno da dimensão da *letra* na teoria psicanalítica, bem como dos modos de traçar relações entre a literatura e a psicanálise, campos de natureza distinta: pois o conto, ele mesmo, não deixa de ser um nome e que reconduz à letra que é seu nome, fora escrito, e continua se escrevendo em uma voragem imparável à qual só se poderá esquecer.²⁴⁷ Às voltas com esse “objeto indescritível” destacado por Lacan, a letra nos será esse *passadouro*: de um campo a outro, quicá, e também da *miopia* à *cegueira*, e, por fim, um *milagre*.

3.1. Miopia

Adentrando a neblina verde-azulada da cegueira borgeana, ainda estamos às voltas com o *rosto* – nos retratos de Beatriz, recuperados com minuciosa paixão pelo narrador de “El aleph”, com o rosto de Édipo, vislumbrado pelos olhos já sem rosto jogados ao chão, com aquele flagrado na jornada irrefreável do Aleph, nesse breve e inquietante momento no qual se espelha o não-especularizável. Se *recordarmos* o inesquecível, ouviremos ainda o pedido de Édipo, *olhem o rosto*: infigurável que, após anos de errância, pede para ser reintegrado ao âmbito simbólico, às portas da Pólis.

Corpo já quase sem imagem, voz já quase sem corpo, um poema de um Borges tardio faz aparição, tateando na tarde a imagem indecisa:

*No sé cuál es la cara que me mira
Cuando miro la cara del espejo;
No sé qué anciano acecha en su reflejo
Con silenciosa y ya cansada ira.*

²⁴⁷ Em lembrança ao comentário de Flavia Trocoli durante a banca de qualificação de minha dissertação de mestrado: Borges se esquece. Do que entendo: seus contos produzem esquecimento, algo neles impossibilita sua retenção, barra a memória e, assim, ativa um funcionamento pela memória, sendo ela o segundo tempo, ou a segunda cena, do esquecimento. (Re)inscrição constante.

*Lento en mi sombra, con la mano exploro
 Mis invisibles rasgos. Un destello
 Me alcanza. He vislumbrado tu cabello
 Que es de ceniza o es aún de oro.
 Repito que he perdido solamente
 La vana superficie de las cosas.
 El consuelo es de Milton y es valiente,
 Pero pienso en las letras y en las rosas.
 Pienso que si pudiera ver mi cara
 Sabría quién soy en esta tarde rara.*

(BORGES, 1994, p.103)²⁴⁸

O poema se abre com uma cena hesitante: “Não sei” é o sintagma introdutório; alguém ali toma a palavra, enunciando em primeira pessoa um não-saber. Quem *fala*, o sujeito poético, se desconhece; dissociado dessa voz, aquele que *mira*, desde a superfície que reflete sua *mirada cega*, não pode se reconhecer. Vendo-se ver-se, a operação é de desencontro: os olhos apagados nada enxergam, mas a memória e a imaginação pintam uma imagem na neblina; um *destello*, faísca, lampejo, se assume na cena e lhe toca. Como o que resta dos olhos já quase mortos, o *olhar*, então despido do sentido visivo, faz de si um *segundo*: o cabelo de *cinza* ou de *ouro* (não se saberá) é de um *tu*, de um *outro*. Seu rosto, destacado de si, cortado pela visão ausente, não produz a referencialidade necessária a nos permitir apostar cegamente na imagem reenviada em eco pelo espelho, da qual o olhar será um vislumbre – um *objeto*, enigma com o qual se faz algo, e uma *forma*, pela qual se o elabora. Ancião estranho a si esse que desenha seu retrato, *forma* que se sente demorar, envelhecendo uma vida em um soneto: perdido, aqui, agora, ele percorre com as mãos os traços invisíveis, recebe em um vislumbre o brilho dos cabelos sem cor possível. E fala: “Não sei”.

A sombra é lenta, percorrida até adentrar a cegueira; até lá, a *miopia* será uma espécie de alento. O consolo – de Milton, da grande linhagem dos escritores cegos, de como ingressar nesse espaço onde os olhos se apagam e o *olhar* opera, puro, na vida subjetiva – é confrontado com o desejo de que o rosto guarde, ainda, o lugar da identidade. Mas há segredo e, portanto, hesitação; e há, também, leveza, abandono, um luto metabolizado na mudança gradual da natureza do estar no mundo: há a diminuição desse gesto que escreve; o objeto, visto, escrito, se reduzirá, na mínima letra de Borges, até a

²⁴⁸ “Não sei qual é o rosto que me mira, / Quando miro o rosto do espelho; / Não sei que velho espreita em seu reflexo / Com silenciosa e já cansada ira. / Lento em minha sobra, com a mão exploro / Meus invisíveis traços. Um lampejo / Me toca. Teu cabelo entrevejo, / Se ora de cinza ou ainda de ouro, ignoro. / Repito que o perdido foi somente / A inútil superfície das coisas. / O consolo é de Milton e é valente, / Mas penso ainda nas letras e nas rosas. / Penso que se me visse a face clara / Saberá quem sou na tarde rara.” (BORGES, 1999c, p.116)

invisibilidade. Como Beatriz, distante no tempo, perdida para sempre. Borges, herdeiro da cegueira, avança antes de seu passo e torna-se, com ser então míope, um *fazedor*:

Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y se confundía. Cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó; el pudor estoico no había sido aún inventado y Héctor podía huir sin desmedro. Ya no veré (sintió) ni el cielo lleno de pavor mitológico, ni esta cara que los años transformarán. Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo quizá, en un sueño. (BORGES, 1994b, p.159)²⁴⁹

3.1.1. O luto do olho

O parágrafo de “El hacedor” enche o mundo de beleza e de espanto: abandono, inconstância dos traços, das linhas das mãos (tão nítidas, excessivamente nítidas a Funes), vagarosa razia das estrelas na noite devoluta, a extração do território no qual se palmilha – a terra agora é “insegura”, tal como a biblioteca lhe fora cega. O poema “Un ciego”, somando-se ao trecho em prosa, perfaz essa hipálage da qual nos falara Sarlo tantas páginas atrás: a qualidade, transferida do *sujeito* para o *objeto*, do agente para o ambiente, aqui borra os limites entre ambos, cerceando um incerto modo de transitar; há a transferência da cor – da *memória* aos *cabelos* – contando com a imagem indecisa no espelho, *objeto secundário*, *fazedor de objetos* do qual se espera, fiel em sua promessa, ainda refletir um rosto ao qual não mais se possui.²⁵⁰ Perdida a *imagem*, o mundo, a *forma*

²⁴⁹ “Gradualmente, o aprazível universo o foi abandonando; uma insistente névoa apagou as linhas de sua mão, a noite se despovoou de estrelas, a terra era insegura sob seus pés. Tudo se afastava e se confundia. Quando soube que estava ficando cego, gritou; o pudor estóico ainda não fora inventado e Heitor podia fugir menoscabo. ‘Não verei mais (sentiu) nem o céu cheio de pavor mitológico nem este rosto que os anos vão transformar.’ Dias e noites se passaram sobre esse desespero de sua carne, mas certa manhã ele acordou, olhou (já sem assombro) para as coisas indistintas que o cercavam e inexplicavelmente sentiu, como quem reconhece uma música ou uma voz, que tudo isso já lhe acontecera e que ele o enfrentara com temor, mas também com júbilo, esperança e curiosidade. Descendeu então a sua memória, que lhe pareceu interminável, e conseguiu extrair daquela vertigem a lembrança perdida que reluziu feito a moeda sob a chuva, talvez porque nunca a tivesse olhado, a não ser, talvez, em um sonho.” (BORGES, 1999b, pp.177-178)

²⁵⁰ Refiro-me, aqui, ao *eu* como *objeto*, já diferenciado do mundo, conforme se estabelece com a ascensão do narcisismo secundário, para Freud, uma das operações constitutivas da subjetividade, à qual Lacan reencontrará por meio de um *espelho*. O presente capítulo se debruçará, também, sobre essa passagem.

do eu se anuncia, retirando-se para um *antes* de si: será na “lua do espelho”,²⁵¹ o vidro sem a moldura, pois tudo ali se desembaraça dos contornos e demanda, não mediado, lugar na existência, que o mundo se possibilitará mesmo sem qualquer nitidez, ou perspectiva exata e fechada, ou separação taxonômica dos objetos que povoam o universo. Colhê-los no mundo, isolá-los, nomeá-los será, pois sempre fora, um exercício da ficção.

Com um aporte da ficção o poema traça, por meio do silencioso cristal, alguma moldura à experiência, contando com o recorde, com a palavra e, talvez, com a espera ansiosa do espelho na neblina; já o parágrafo de “El hacedor”, narrativo, desfaz a substância da “vã superfície” da qual se abdica em resignação, construção pela qual *perder* se torna quase um rito, passagem passível de afeto, um hábito ao qual se deve aprender a amar. Então o narrador é atravessado por um registro outro, chamado pelo círculo do tempo a um presente no qual a transição terá sido vivida “com júbilo, esperança e curiosidade”: voz ou música definirão um estado de lembrança ou de familiaridade e, atravessando a impressão dos elementos perdidos, apaziguarão o estado das coisas passadas, essas das quais em algum momento se deixou, evocando naquele que enuncia o já há muito pronunciado destino rumo ao território dos “não-videntes” (CIXOUS, 2001, p.16). Assim Hélène Cixous cunha sua tribo, a ser quiçá abandonada tão logo se opere o milagre da vista sem o intermédio do vidro, do ver em primeira mão, da cirurgia nos olhos à qual se submetera: “prisioneira lunar e de nascença” (2001, p.12), como se denomina em terceira pessoa, fazendo-se objeto do qual se fala em seu mundo indistinto, ela dará testemunho de sua experiência e nos possibilitará ingressar em um universo que, com Édipo, uma vez narrado por ninguém, nos permanece barrado – a abrupta travessia ao “horror não audível, não visível”, no que ela implica um homem que violentamente se arrancara da esfera da visibilidade e adentrara de repente um espaço sem fronteira visível, à qual coube apenas respeitar o imperativo do não-retorno; pois “(...) não é permitido aos mortais estarem dos dois lados” (CIXOUS, 2001, p.17).

Cixous tratará sua miopia com a palavra: ela lhe fora “mestra do erro e da inquietude” (2001, p.12), “sua própria estrangeira” (2001, p.14), “a sua verdade” (2001, p.14), seu “ponto de vista” (2001, p.14), sua “maldição” (2001, p.15), “sua irmã” (2001, p.15), “O seu querido segredo” (2001, p.15), um “dom ao inverso” (2001, p.15), “a não-chegada do visível à madrugada” (2001, p.15), “a passagem pelo não ver” (2001, p.15), o

²⁵¹ Trata-se da tradução literal da metáfora pela qual o escritor fez existir o ponto onde se encontrava o Aleph, o “cristal do espelho”.

“franquear a nado o estreito entre o continente cego e o continente vidente” (2001, p.15), um “reino difuso” (2001, p.16), a “presença-antes-do-mundo” (2001, p.16), “sua estranha força” (2001, p.17). Sua miopia lhe fora, sobretudo, aquilo que teria lhe permitido manter, nova participante de um mundo antigo, a “leveza de cega” (2001, p.16), à cuja *perda* tributa a possibilidade de estabelecer uma causalidade narrativa: “Antes ela dizia: ‘a minha miopia’, como: a minha vida, a minha terra natal. Um dia ouvir-se-ia dizer: ‘quando era míope’. O começo retirava-se para o passado. Uma pré-história tinha se formado” (2001, p.14); *ver*, então, lhe presenteara com a possibilidade de enunciar a palavra “antes”, com isso *nomear* um *antes* e dar-lhe estatuto de acontecimento, gesto performado pelo excerto. E, à luz de tão poética configuração, agora me parece que o *tempo*, como eixo da experiência do existir, solicita algo à vidência – pois *passar a ver* restauraria um passado a uma existência exclusivamente presente, então apartada das referências e dos limites espaçotemporais que dariam qualquer suporte à configuração narrativa, qual seja ela.²⁵² Assim, existir sem ver seria de algum modo sempre *prever*, estar deslocado no tempo, adiantado ou atrasado, e constantemente privado de uma condição fixa no mundo – ter sido sempre, e apenas, no futuro da graça ou da queda (cf. DERRIDA, 1991, p.23), em estado perene de *previsão* do que se lhe acometerá (cf. DERRIDA, 2001, p.69); à tal transição, uma mão incerta se antecipa, se ergue antes dos olhos faltosos para tentar conhecer a fronteira inscrita no mapa invisível, da qual nada se saberá até que nela se esbarre;²⁵³ “um

²⁵² Tal forma de existência não deixa de ressoar a noção borgeana de eternidade, pela qual o tempo só existe se o sujeito o experimenta. Destaco, aqui, um trecho de “Sentirse en muerte”, retomado em *Histórias da eternidade*: “(...) ‘El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo. / Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales – los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una música, los de mucha intensidad o mucho desgano – son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara.’” (1989, p.357, grifos meus) [“O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma ilusão: a indiferenciação e a inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e de outro de seu aparente hoje bastam para desintegrá-lo. / É evidente que o número de tais momentos humanos não é infinito. Os essenciais – os de sofrimento e de prazer físico, os de aproximação do sono, os da audição de uma música, os de muita intensidade ou muito fastio – são ainda mais impessoais. Derivo antecipadamente esta conclusão: a vida é pobre demais para não ser também imortal. Mas nem ao menos temos a certeza de nossa pobreza, posto que o tempo, facilmente refutável no sensível, não o é também no intelectual, de cuja essência parece inseparável o conceito de sucessão. Fique, então, no episódio emocional a idéia vislumbrada e na confessa irresolução desta página o momento verdadeiro de êxtase e a insinuação possível de eternidade de que essa noite não me foi avara.” (BORGES, 1999a, pp.403-404)]

²⁵³ Esse “ser da queda”, tal como Derrida pensa o cego, fadado a existir deslocado no tempo por estar sempre adiantando-se ou atrasado em relação a ela, será trabalhada posteriormente.

passo a mais”, “mais um” e “basta”, disse o Coro a Édipo, às portas de Colono. Já Cixous, convidada a entrar, será testemunha da fronteira porque um dia passara a enxergar – e ver que outrora não via.

Borges, o narrador de “El Aleph”, outrora não via Beatriz Viterbo: contudo a imaginava, a figurava intacta e adornava tal imagem, passado intangível, imutável, e assim a mantivera “com melancólica vaidade” por anos a fio. Até certo ponto, ele pode crer no que os olhos lhe pareciam mostrar, a aparência de ordem (de um mundo *previsível*, pois era lenta sua alteração e evidente sua causalidade) e de controle (de seu relato *previsível*, já que era ele quem o tecia para nós, obedecendo a sequência dos fatos); tivera abrigo às suas angústias em um desejo morto (o de Beatriz) e daquela que sempre lhe faltara fizera finalmente a refém silenciosa da repetição e da constância, ciclo mecânico a se desgastar até um estado de colapso. Já Borges, o homem, desde muito cedo vira que não via, nascera na fronteira e nela viveu como se habita o nome paterno, o qual lhe escrevera uma linhagem de não-videntes, de bibliotecas destinadas à cegueira, de letras precocemente articuladas à perda porvir, à ruína e ao esquecimento. A figura do autor, pairando sobre sua obra, trançada a seu texto, por ele mesmo *textualizada*, nos faz visitar uma história outra, anterior e latente, de quando não se podia (afinal nunca se pode) tomar a aparência como garantia, nem a cronologia de seus atos por consumação em um fim; o estabelecimento de tal narrativa, assim, é fruto de um trabalho da extração primeira do sentido do mundo antes mesmo que pudéssemos experimentá-lo, e a partir do qual ele – o sentido, o mundo, elementos que aqui se prestam ao quiasma – poderá se estruturar.

Borges, esse Borges *mítico*, forjado pelas letras – suas e de outros –, nome que conjura o litoral entre realidade e ficção, nasce destinado a não ver; (re)construí-lo aqui, entre a realidade e a ficção, entre a produção científica e o exercício ensaístico, é engendrar um acesso privilegiado a essa *origem do antes da origem*, a esse mundo ainda sem forma, lugar do espanto para o qual tecemos o *mythos*, a ação disposta em narrativa, organizadora do e organizada no *lógos*. Invocá-lo, tomando sua obra por testemunho disso que jamais teríamos sabido não ver se não tivéssemos *visto que não vemos*, se a composição ficcional de “El aleph” não tivesse deflagrado nosso ponto cego ao nos colocar em uma posição na qual fantasiosamente *vemo-nos vendo-nos*, é um artifício; ou, ainda, em um mundo no qual “El aleph” existe e produz, como um objeto escrito, efeitos de leitura sobre a dimensão da perda (entre outras, da visão) e da operação do olhar, se o conto, artefato literário a convidar toda uma tradição em torno de suas consequências, não nos tivesse feito flagrar

nossa própria travessia do limite desde um *tarde demais* – limiar radical a fazer equivaler o tudo e o nada ver –, teríamos quiçá mantido a fé no estatuto da representação. Mais, ainda: o giro ficcional, no que ele nos engloba e performatiza, *com* nossos olhos atônitos de leitores, o que seria de fato *tudo ver*, nos brinda com uma forma de, *a posteriori*, manufaturar o dispositivo solicitado na travessia do conto, engenho necessário para assim fazê-lo e para cuja produção apenas seu percurso terá provido os recursos essenciais – sempre *durante*, ainda que *só depois* possamos tomá-lo enquanto tal. A causalidade também perde a separação e a nitidez: trata-se de, contando com o nosso ponto de vista formalmente inserido no conto, escrever o *ponto cego* então focalizado como efeito de leitura de um texto ímpar, cujo acontecimento lança e desarticula a um só golpe a hipótese do que ali se produz, tornando palpável sua frágil existência de enlace, de travessia, de fenômeno e de nó.

Nele, o *discurso*, apreensível na tessitura da história em enredo, se esvazia de repente, perdendo ele mesmo a crença na substância que lhe garantia sentido; já a *escrita*, que se vislumbra na passagem entre a esfera discursiva e o gesto singular, isolável pelo eco e na sombra, redução do sentido à *forma do enigma* que nos reenvia somente a ele próprio, é sua fórmula mínima, incapturável, *autorrecifrável*. Assim, o litoral entre o saber discursivo e sua estruturação pela escrita, conforme o trabalha Lacan, parece dar mostras de seu acontecimento no texto de Borges; e, quanto ao enigma que o conto postula com tal disjunção, por isso talvez seu sinal nos seja tão absolutamente solitário: a escrita, como efeito, é evidência disso que em nós não foi criado, não se autoriza *per se* na existência “visível”, figurável, essa tocada pela esfera discursiva, mas se reconhece, viva, na experiência do texto em operação – quando a letra, *cega*, fora do campo da representação, já tudo diz com sua mera aspiração, arriscando acontecer em um mundo que não lhe comporta, e quando seu guia, diante dessa ordem que lhe escapa, nada pode; em outras palavras, esse estranho objeto – ou ambos, o literário e o elaborado pela teoria psicanalítica – ao receber uma forma *escrita*, produz algo que sequer havia sido criado.²⁵⁴ Quando isso ocorre, nós somos chamados a perfazer, uma vez mais e sempre pela primeira vez, o ato

²⁵⁴ Lembremo-nos da afirmação lapidar de Milán-Ramos, “A letra é cega, e o semblante é, por assim dizer, seu cão-guia” (2010, p.36); saliento que, nesse ponto, lanço mão da noção de letra na área psicanalítica, conceito que pretendo construir ao longo do capítulo, e do fato de a letra Aleph não ter som próprio, escrever uma aspiração: ela é *pura escrita* e por isso importa, pois produz uma diferença que, mesmo quando se trata da língua falada, se dá na ordem da escrita, por ser, ela mesma, a desarticulação da relação entre a ordem do discurso e o plano de sua estruturação.

que nos trouxe ao mundo dos objetos e dos nomes.²⁵⁵ Quiçá não possamos dar a isso outro nome que não *destino*.

Na via desse *efeito* de cegueira repentina que a leitura de “El aleph” engendra – sob o ruidoso apagamento de sua visão total, da destruição do ponto de vista a partir de onde ela seria conflagrada, da ruína do ponto de acesso ao objeto que convocava nosso olhar – que adentraremos uma outra mitologia, essa que Freud necessitou forjar para adentrar, também, um perímetro obscuro da vida psíquica, levado pela palavra. Será em um texto intitulado “As pulsões e seus destinos” (1915[2015]) que Freud se atentará para o *ver* inserido na dinâmica subjetiva, voltando-se para as “pulsões que têm como meta o olhar” (FREUD, 1915[2015], p.41); nesse percurso, poderemos vislumbrar, também, algo da ordem do *destino* articulado à esfera da visibilidade.²⁵⁶ Conceito tecido ao insondável, a *pulsão* será uma via à investigação do psiquismo, no que, diferenciando-se do puro instinto, seu circuito marca a inauguração da experiência subjetiva, modulando-a a partir de então nos solavancos de seus arranjos e contingências. Se sua *fonte* é orgânica, e se só a conhecemos por sua *meta*, a satisfação, não podemos ignorar que toda sua *pressão* nos leva a orbitar em torno de um *objeto* (cf. FREUD, 1915[2015], pp.25-27) – esse que não corresponde à meta, mas é o elemento “(...) junto ao qual, ou através do qual, a pulsão pode [alcançá-la]”; Freud nos diz, ainda, que ele é “o que há de mais variável na pulsão” (1915[2015], p.25), pois a mesma pulsão pode buscar objetos distintos, e pulsões distintas podem, por meio de uma articulação imprevisível, se enveredar rumo ao mesmo objeto. As pulsões, assim, sentidas às cegas – sua forma de existir exclusivamente pela via da *representação* (cf. GARCIA-ROZA, 2008, p.249-253; LACAN, 2008b, pp.212-213), seus movimentos indiscerníveis que nos obrigam a tatear em sua pista, sua insubordinação, sua insistência na não-univocidade, sua exigência feroz e invisível –, nos contam, no passo de uma mitologia vulcânica, a história (do) que nos encaminha. Tendo Freud, em um bravo esforço teórico, as feito girar entre quatro elementos (fonte, pressão, meta e objeto), seu *destino* – seus

²⁵⁵ Isso seria efeito de um retorno a um momento mítico, quando, pela palavra, nesse início que ela porta, somos colocados em sincronia com o tempo de nossa inscrição na linguagem, quando se produz o *sujeito*. Tal discussão se fará presente com a dimensão do *espanto* diante da palavra, conforme a trabalho Alain Didier-Weill no crucial *Os três tempos da lei – O mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical* (1997).

²⁵⁶ Trata-se de um dos artigos metapsicológicos, série na qual o psicanalista, fundando o que ficou conhecido por *primeira tópica freudiana*, elabora o funcionamento do aparelho psíquico em seus aspectos *tópicos*, *econômicos* e *dinâmicos*, a saber, onde está a libido, qual o seu montante e como ela se movimenta – de onde parte a energia psíquica e onde ela chega no trânsito entre os sistemas Inconsciente (Ics), Pré-consciente (PrCs) e Consciente (Cs).

destinos, e neles também o nosso – ainda nos escapa: o destino pulsional não se dará pela meta em si, que decalcará invariavelmente uma frustração, sequer pelo objeto, isca que se anima na promessa de satisfação, mas em uma forma de viabilizar a dinâmica das pulsões, por vezes contraditórias entre si ou perigosas ao próprio sujeito, no funcionamento subjetivo; ou, em um quiasma necessário a uma causalidade bem pouco doméstica, o destino de uma pulsão é uma forma de viabilizar o fato de um sujeito no mar em fúria da dinâmica pulsional. Seus destinos, então, são “espécies de *defesa*” *com e contra* essa “força constante” (cf. FREUD, 1915[2015], pp.35; 21) – eles contarão com um fracasso inicial do sujeito rumo à satisfação, bem como com nossa capacidade de sobreviver a tal frustração.²⁵⁷

Nesse espaço tectônico do pensar, *ver*, pulsão que tem por fonte o órgão do olho, jamais poderia ser tomado de forma linear, mas em um arranjo no qual se entrelaçam metas de caráter *ativo e passivo* ao longo de seu desenvolvimento, formas jamais superadas em prol de uma suposta etapa ulterior – no psiquismo, tudo o que existe de algum modo coexiste, ainda que em contradição.²⁵⁸ Tomados nesse escopo pouco afeito à conciliação, *três momentos* do desenvolvimento pulsional são ordenados em uma *lógica temporal* muito específica, contando com o imperativo de um presente que não passa para sua escansão – *ver, ser visto, dar-se a ver* (FREUD, 1915[2015], p.41): agir em relação ao objeto, investi-lo libidinalmente, direcioná-lo seus esforços, deitar sobre ele o olhar (há um *tu*); após experimentar o ver, sofrer tal ação, fazendo-se objeto de si ofertado à própria (in)satisfação (há um *eu*); cruzar as duas posições para escapar de ambas, ser ativo ao almejar sofrer a ação de ser visto. Aqui, entre a constatação da existência de objetos fora do *eu* e a eleição do próprio *eu* como objeto, começa a se construir a montagem – ficcional, diríamos – pela qual o sujeito se aloca em sua história: pois ele faz entrelaçar dois pontos de vista (interno e externo, esse último por ele suposto), ainda inexistentes *per se*; ao não abdicar de nenhum deles, cria uma burla, trama que tende a não fechar, uma espécie de

²⁵⁷ Não podemos esquecer que, para pensar isso a que se chama “pulsão”, Freud inevitavelmente recorrerá a uma *mitologia*: ela nos contará a história de como arranjamos as figurações sob as quais articulamos nossa realidade, tomamos nosso corpo e nossos desejos por meio desse “(...) conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma (...)” (1915[2015], p.25).

²⁵⁸ Para Freud, a pulsão traz sempre *atividade*, ou seja, *força constante, pressão, investimento libidinal*, ainda que sua meta seja passiva, o que coloca em perspectiva a tranquila dualidade ativo-passivo e jamais deixa de implicar o sujeito em seu desejo. Segundo o psicanalista: “A única afirmação correta a ser feita quanto à pulsão de olhar deveria ser a de que todas as fases de seu desenvolvimento, tanto sua fase preliminar autoerótica quanto sua configuração ativa e passiva final, coexistem lado a lado (...)” (FREUD, 1915[2015], p.43).

focalização cruzada voltada, qual seja o ponto de onde se olha, a um objeto ainda sem forma, constituído artificialmente, como única saída possível, no processo mesmo dessa dinâmica – quando começa a se forjar, por necessidade de um suporte a mais, um *terceiro elemento*. Captado pelo mesmo ponto no qual se origina, o sujeito, então identificado à própria *forma* pela qual ele constitui seu objeto, elegendo-o ou elegendo-se (pois ali ele se protagoniza como *eu*) como polarizador de sua história, por fim se constitui – especificamente, em uma trampa pela qual se pode finalmente representar a si mesmo na linguagem, campo do Outro (há *tu* e há *eu*; há um *eu* vendo um *tu* ver um terceiro, um *ele*, que no limite sou *eu*). A forma pela qual o sujeito se arranja é frágil e, por isso, está sempre prestes a ruir; ela pede, portanto, ser constantemente sustentada, sempre arriscando fazer o sujeito retornar ao ponto quando fora *nada*. Tudo isso opera na dinâmica do *olhar* – pelo qual o sujeito se faz objeto de seu imperativo desejante.²⁵⁹

Na análise do que “El aleph” ativa por seus efeitos de leitura, em um diálogo com a área psicanalítica, a dimensão dos aportes teóricos narratológicos são de grande valia quanto à elaboração dessa dinâmica tão delicada – pois se arrisco aproximar aquilo que o conto põe em jogo a um saber sobre a constituição do sujeito para a psicanálise, é por apostar que aspectos da representação literária, aqui orientados pelo *ponto de vista* e pela *focalização* (elementos a partir dos quais a narração, voz do texto, configura o relato) importam às e iluminam as dinâmicas insondáveis da vida psíquica, contribuindo para um debate mais amplo. O *olhar*, objeto da pulsão escópica aqui trazido à baila, anula de forma apriorística a primazia da percepção, deixando entrever nos percalços da cegueira textual da escrita borgeana a emersão de um *sujeito* (textual, em suas ressonâncias com o psicanalítico) que por fim fala, ou de alguém que, depois apagar-se na experiência e após revisita-la uma vez mais, *narra*. A ação performada pelo conto confere um tratamento literário ímpar a uma dimensão que se rearticula à irrupção desse *sujeito* outro – esse que, fazendo-se *objeto*, se configura na dinâmica do olhar. Nela, a ordem ficcional se *dá a ver*, ou seja, se possibilita na passagem que permite o estabelecimento de um *ponto de vista* em torno do *eu*, objeto duvidoso que, em primeiro lugar, interfere na própria percepção do mundo ao nele se projetar: consciência claudicante de si, busca por um saber que lhe falta, demanda ao Outro que supostamente, *lendo* sua dimensão de enigma, lhe retornaria uma palavra, uma resposta, uma *interpretação* para lhe resolver.

²⁵⁹ Agradeço a Profa Dra Suely Aires que, em 2016, ao me ouvir durante uma comunicação oral acerca da questão do olhar e do ponto de vista em *Édipo Rei*, me sugeriu passar por esse texto de Freud em meu trajeto.

Será, assim, na via de Freud que Lacan estabelecerá uma importante etapa na constituição do psiquismo, também em um apelo à vidência: em uma “linha de ficção” (cf. 1998, p.98), a possibilidade de reconhecer-se em um *eu* emergirá de um “corpo despedaçado” (1998, p.100), ainda sem forma, e, “em uma dialética temporal” (1998, p.100), “[precipitando-se] da insuficiência [do corpo] para a antecipação [de sua imagem total]” (1998, p.100), “(...) se unirá assintoticamente ao devir do sujeito [resolvendo] sua discordância de sua própria realidade” (1998, p.98) – processo para o qual, para sustentar sua frágil figura, ele deverá *forjar* um mundo disposto a abrigar tamanha precariedade, essa à qual se pretenderá esquecer; e nós, sabe-se a que preço, nos esquecemos de tamanha empreitada permeada de violência e desamparo rumo à tribo dos videntes (cf. LACAN, 1998, p.97). O *olhar*, como objeto causa do desejo, será disso o resto: fenda original em torno da qual estruturamos uma narrativa para tornar o mundo possível. Leitora de Borges, eu pergunto: não seria especificamente isso que entra em ruína no caso borgeano, no que o corpo textual, em pedaços, não mais pode recorrer a uma instância estável e precisa para recolher os cacos de seu relato?

Cixous colocará o *ver* como momento no qual se instaura uma ordem temporal, quando se pode, finalmente, tomar-se como marco no mundo para estabelecer, a partir de sua medida, um antes e um depois; Freud lançará mão da *pulsão de ver* para delimitar a dinâmica pela qual o *eu*, contando com uma triangulação necessária (do tempo e do espaço), emerge como próprio objeto no mundo; ambos, de um modo ou de outro, se voltam para um momento em que o *eu*, na beira da imagem, ainda não está nela congelado, mas em estado de travessia – pelo que falha na imagem, por sua representação sempre insuficiente, a ser estabilizada por uma garantia que não vem, e pelo estranhamento que ela virá a gerar com o estabelecimento de tal dissonância, perfaz-se a volta do que tínhamos por “referente” ao ponto de sua criação (ao menos para o sujeito, que subsiste na realidade que produz). Assim, percorremos novamente e a uma só vez, a volta da verdade ao enigma; do imediatismo do reflexo à escansão temporal da memória que, diante de uma *ausência*, e rearranjando traços, a traduz em uma história, *presentificando-a*; da imagem soberana ao relevo do toque e à escuta de um antes e de seu para além, energizando a abertura da significação todas as vezes em que somos colocados novamente defronte ao destino dos falantes – e uma vez falantes, *ver* jamais poderá ser tomado como um ato *literal*, anatomia de uma percepção positiva e sem maiores impactos. Pelo contrário: passando por Borges, por seu excesso e por seu apagamento, o sentido da visão, lido a partir do regime do *olhar*,

poderá ser feito *metáfora* para um tipo de funcionamento que tem na referência empírica e imediata sua maior aposta, sempre rumo a um fracasso iminente, hiato que a anima. Mas não abandonemos tal ponto de viragem entre o fracasso e seu novo ânimo, nova forma, o *novo* e nunca antes criado: pois se é justamente uma ausência aquilo que abre espaço à assunção metafórica, permitindo a substituição de uma palavra por outra, a circunscrição desse tombo pela própria linguagem é o gesto que permite a um cego voltar os olhos para os livros, para o espelho e para uma noite já sem estrelas.

3.1.2. *Diminuir*

Ainda em “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1998), Lacan tratará de uma cena fantasmagórica há muito em nós esquecida, permeada de presenças indiscerníveis, passagens obscuras, estranhos familiares transitando nos corredores da percepção, às voltas com o sentido que já bate à porta:

Com efeito, para as *imagos* – cujos rostos velados é nosso privilégio ver perfilarem-se em nossa experiência cotidiana e na penumbra da eficácia simbólica –, a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela *imago do corpo próprio* (...). (LACAN, 1999, p.98)

Antes do *eu*, função aportada pelo sujeito que um dia dirá “eu”, estávamos em um mundo de *penumbra*; ali, em meio a ficções, *alucinação* e *sonho*, indistintos delas, *antes*, portanto, da “presença sair da ausência” e do “mundo [vir] até [nós], precisando seus rostos” (cf. CIXOUS, 2001, p.13), encontrávamo-nos no *limiar do mundo visível*, ao qual a imagem especular – nossa imagem enquanto corpo, figura total no espelho – será a baliza. Na hipótese de Lacan, amparada pelo saber psicanalítico (ao qual ela vem também a amparar), todos nós um dia habitamos tal fronteira, território insondável revisitado pela *miopia*. Nela o *antes* insiste; o fato é que, nas dinâmicas da vida subjetiva, algo nos *puxa* – uma força que, de algum modo, nos traz à tona, à vida falante, sempre prestes ao acaso de uma *forma*: no reconhecimento da imagem, nasce a possibilidade de dizer “eu”. Antes da forma, nada diferia.²⁶⁰

²⁶⁰ Georges Bataille, o indomável escritor e filósofo francês, dissera que “todo animal está no mundo como a água no interior da água” (2015, p. 24), afirmação que, de certa forma, diz dessa operação.

Estranhamente familiar será a transição que se opera quando o narrador de “El Aleph” em dado momento não mais se distingue na sua visão, sem reflexo nos espelhos do mundo; quiçá igualmente extraordinário e ainda mais radical será o desaparecimento de Édipo no momento de sua morte, quando, há anos sem imagem de si, já despido de todos os seus ideais, ele *fala*, apagando-se na palavra enquanto dura seu eco (cf. LACAN, 2008b, p.362) – experiência à qual Borges, pela via da escrita, de um modo misterioso maneja *sobreviver*. A diferença que se delineia entre os dois guarda as devidas proporções e se configura, também, por uma questão de *forma*: o primeiro diz respeito ao sujeito trágico, há muito perdido; o segundo nos reconduz, pela distância de toda a história da literatura ocidental, a uma perda fundamental e, como efeito, ao que resta de trágico no sujeito.²⁶¹ Será necessário, portanto, para pensar essa misteriosa passagem, perscrutar *como*, em primeiro lugar, se *passou a viver*, indagação que nos leva à origem do antes da origem, ponto matricial de toda a representação. Dirá Freud, tateando, com a experiência analítica, o reduto do mito:

(...) originariamente, a existência da representação [exterior] já é uma garantia para a realidade do representado. A oposição entre subjetivo e objetivo não existe desde o início. Ela só se estabelece porque o pensar possui a habilidade de *tornar novamente presente* – por meio da reprodução na representação – algo que foi uma vez percebido, *sem que o objeto exterior precise ainda estar presente* [pois deriva de um momento no qual sequer o ‘exterior’ existia]. O primeiro e mais imediato objetivo da prova de realidade não é, portanto, o de encontrar na percepção real um objeto correspondente ao representado, mas sim o de *reencontrá-lo*, de se convencer de que ele ainda está presente. (FREUD, 1925[2016], p.308, grifos meus)

A alucinação e o sonho reinam neste momento: alucinar traz o objeto ao presente; o sonho digere sua ausência.²⁶² Freud, no seminal “A negação” (1925[2016]), debruça-se sobre esse *momentum* quando, oscilando entre *prazer* e *desprazer*, o sujeito se produz: expelindo o

²⁶¹ Em consonância com Lacan: “Para fazê-los compreender, tomei o suporte da tragédia, referência que não é evitável, como o prova o fato de que, desde seus primeiros passos, Freud teve de tomá-la. A ética da análise não é uma especulação que incide sobre a ordenação, a arrumação, do que chamo de serviço dos bens. Ela implica, propriamente falando a dimensão que se expressa no que se chama de experiência trágica da vida” (2008a, p.366)

²⁶² Tomando a analogia lapidar de Claude Lévi-Strauss, leitor de Freud e pai da antropologia estrutural, em “A eficácia simbólica”: “O inconsciente (...) é sempre vazio. Ou, mais precisamente, é tão alheio às imagens quanto o estômago aos alimentos que o atravessam. Órgão de função específica, limita-se a impor leis estruturais [a condensação e o deslocamento], que lhe esgotam a realidade, a elementos esparsos que lhe vêm de fora – pulsões, emoções, representações, lembranças. (...) O mito, quer seja recriado pelo sujeito, quer seja tomado da tradição, só tira de suas fontes, individual ou coletiva (entre as quais interpretações e trocas se produzem constantemente), o material e imagens com que opera. A estrutura permanece a mesma, e é por ela que a função simbólica se realiza.” (LÉVI-STRAUSS, pp.289-290)

que é mau para o mundo exterior e introjetando o que é bom ao seu interior, criando, nessa clivagem, a separação entre interno e externo, entre eu e mundo – quando o sujeito necessita, para se organizar enquanto existência singular e consciente, *criar* um espaço outro que não o *si mesmo*;²⁶³ nessa operação de barramento, emerge, também, a separação do aparelho psíquico em instâncias: o que fora varrido ao inconsciente, espaço reservado ao que não quero em mim (re)conhecer, poderá muito bem ser projetado *para fora*, ainda que de “dentro”.²⁶⁴

Desse modo, a *representação*, que nos permite povoar o mundo de objetos, de algum modo se articula a uma *ausência* fundamental: ela dirá de um eco, de uma memória, de um chamar à presença aquilo que é, desde nossa passagem à realidade representável, sentido como ausente. Então, *reencontro* – não de um objeto positivo, palpável, empírico e em algum momento *perdido*, mas sim de sua *representação*, no que ele (assim cremos), nunca tendo de fato figurado no mundo, pode de algum modo, e quiçá por isso mesmo, ser *reencontrado*, ascendendo, pela primeira vez, à representação de algo que já nos aguardava. Nesse sentido, a *presentificação de uma ausência*, essa que funda a possibilidade de *representação*, de *existência na linguagem*, de *figuração*, é o *modus operandi* da realidade subjetiva, funcionamento que nos coloca em uma relação intrínseca com o *fazer ficcional* – pois dependemos, em nossa existência, da possibilidade de *ficção*. O *delta* inicial, ponto mítico no qual Lacan localiza logicamente esse começo do tudo a culminar no crescente de andares pelos quais agora (tal como Borges, invertendo a redenção de Dante) descendemos, marca essa passagem eternizada pelo célebre oráculo freudiano, “*Wo Es war, soll Ich werden*” (LACAN, 1998, pp.815-816);²⁶⁵ em uma tradução corrente, “lá onde isso estava, o eu deve advir”. Lacan, arriscando-se com o intraduzível, se lança:

²⁶³ Conforme Freud: “O Eu-Prazer [*Lust-Ich*] originário quer, como desenvolvi em outro lugar, introjetar-se tudo o que é *bom* e jogar para fora [*werfen*] tudo o que é mau. Em princípio, o que é mau, o que é alheio ao Eu e o que se encontra fora dele é idêntico.” (FREUD, 1925[2016], p.307)

²⁶⁴ Tal acepção pode ser abordada considerando a *segunda tópica freudiana*, que vigora a partir da publicação de “O eu e o isso”, texto de 1923, na qual a noção de instâncias psíquicas (eu, isso e supereu) são formuladas. Nota-se, contudo, que tal mecanismo de separação já estava de algum modo presente em um momento teórico anterior, a chamada *primeira tópica*, organização do aparelho psíquico em sistemas (Inconsciente, Pré-consciente e Consciente): a abordagem da *fobia* em “O inconsciente” ([1915]2010), processo pelo qual se exterioriza, ou seja, se projeta no mundo uma experiência “interior”, recalçada, é exemplo disso.

²⁶⁵ Faço referência, aqui, à construção do *grafo do desejo*, conforme demonstrado em “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano” (LACAN, 1998, pp.807-842), texto citado acima.

Lá onde isso era, estava no instante exato, lá onde isso era, estava um pouquinho, entre a extinção que ainda brilha e a eclosão que tropeça, [Eu] posso vir a sê-lo, por *desaparecer de meu dito*.²⁶⁶
 Enunciação que se denuncia, enunciado que renuncia a si mesmo, ignorância que se dissipa, oportunidade que se perde, que resta aqui senão *o vestígio* do que é realmente *preciso que exista para cair do ser*? (LACAN, 1998, p.816, grifos meus)

É preciso demorar um segundo a mais nessa questão: o que cai quando entramos na linguagem? O que é preciso deixar pelo caminho para que o *eu*, como sujeito do inconsciente, advenha? O que se deve abandonar para deixar vingar isso que ainda sequer existe? O que é preciso que passe à existência *apenas para cair* do ser e, ao assim fazer, engendrará-lo? O que, a preço de existirmos, nos é *cortado, apartado*, portanto *nunca e para sempre perdido*? “O que cai?”, assim, é uma questão de *tempo*.

Objetos se perdem ao longo da obra borgeana: moedas, livros, monumentos; imagens, verdades, sentidos; pessoas, palavras, vozes (outrora reproduzidas pelo melancólico telefone da casa da rua Garay, depois rebaixado, agora mudo) – entre eles, a irrecuperável voz de Beatriz. Diante dos mais variados “objetos”, a literatura ocidental se deixa capturar pela incerteza. A exemplo, tomo um deles, espécie de *carretel* portador de uma inquietante presença, frente ao qual Franz Kafka, sublime “Acheronta” da fronteira entre a vida ordinária e o reino do estranho, fará um pai de família se espantar: rodopiando pelos cantos da casa, de que ria essa estranha corporeidade, com seu riso sem cordas vocais? O que o trazia ao *habitat* da família, dividindo espaço com sua esposa e filhos? Teria esse *isso*, em sua alteridade radical, algum traço de subjetividade tal como a sua? E (o mais assustador) poderia ele, tão apartado de sua forma de existir, sobrevivê-lo (cf. IZABEL, 2015, pp.84-93)? Em sua existência de treco, entre coisa inanimada e uma vida à qual mal se começa a desvendar, Odradek crava no narrador do conto um abismo: afinal, *de onde caíra* esse *amontoado de restos*, coisa de madeira e linha, que agora perambula em minha vida, lembrando-me da morte que me aguarda?²⁶⁷ Borges, leitor de Kafka, se acostumara a se

²⁶⁶ Nesse momento de sua obra, Lacan diferencia o *eu*, *moi*, o eu especular, do *[Eu]*, o *[Je]*, sujeito do inconsciente.

²⁶⁷ O conto “A preocupação de um pai de família” (KAFKA, 1999) narra uma reflexão, permeada de assombro, de um homem diante de uma estranha criatura, de nome Odradek. Enquanto ela, sendo algo entre um objeto e um ser vivo, perambula pela casa, o pai de família tece conjecturas sobre sua natureza incompreensível, seu estar no tempo, sobre o seu fim e sobre sua hipotética capacidade de sobrevivência em relação às gerações ainda por vir.

espantar diante dessa forma secreta e miúda que lhe fora seu precursor; e se habituara, ele mesmo, a espalhar pelo mundo objetos incompreensíveis. A eles se soma o Aleph.

Aleph seria um objeto; “El aleph”, o resultado de um processo de escrita causado por esse estranho ponto que traga o olhar, o refrata a tudo e acaba por ruir. *Escrevê-lo*, então, ou *fazê-lo* passar pela escrita, seria um meio de *dar forma* a isso que se nos apresenta, dimensioná-lo, entrevê-lo, ainda que às sombras, como aquilo que falta; quiçá escrever seja uma forma de *sobrevivê-lo*. Já um outro objeto, ameaçando a realidade com a sua súbita aparição, retorna em outro lugar quando puxamos o fio que o liga a esta leitura. Pois será, também, observando uma brincadeira infantil, apropriação mimética da dinâmica de *presença* e *ausência* à qual um menino de um ano e seis meses vivenciava na relação com seus pais – quando eles saíam para trabalhar ou, no caso do pai convocado à guerra, se ausentavam longamente – que Freud se dera conta de uma especificidade do sujeito com relação a seus objetos eleitos. Assim ele monta uma das cenas matriciais no que toca a relação do ser humano com a morte que o habita:²⁶⁸

(...) essa criança bem-comportada tinha o hábito, às vezes incômodo, de jogar para bem longe de si – num canto, debaixo de uma cama, etc. – todos os pequenos objetos que pegava, de modo que encontrar seus brinquedos muitas vezes não era trabalho fácil. Ao fazê-lo, emitia, com expressão de interesse e satisfação, um alto e longo *ó-ó-ó-ó*, que, segundo o juízo unânime da mãe significava “*fort*” [foi embora]. Finalmente percebi que aquilo era uma brincadeira e que a criança usava todos os seus brinquedos apenas para brincar de “foi embora” com eles. Um dia, então, fiz uma observação que confirmou minha concepção. A criança tinha um carretel de madeira com um fio enrolado nele. Jamais lhe ocorria, por exemplo, arrastá-lo atrás de si pelo chão, ou seja, brincar de carrinho com ele, mas jogava o carretel com grande habilidade, segurando-o pelo fio, sobre a borda de sua caminha com dossel, de maneira que ele desaparecia dentro dela; enquanto isso, pronunciava o seu significativo *ó-ó-ó-ó* e então puxava o carretel pelo fio para fora da cama, agora saudando seu aparecimento com um alegre “*da*” [ai está]. (1920 [2018], p.56)

A brincadeira estabelece um *pulso*: desaparecer e fazer reaparecer, perder de vista para, após um segundo, reencontrar, momento de júbilo diante do breve abandono para o qual a criança, agora ativa na relação com os objetos que a circundam, tece uma temporalidade marcada pela expectativa do reaparecimento. Contudo, o jogo é bilateral, portanto ambíguo e arriscado, colocando em cena também o sujeito que o propõe: ao passo que o carretel vai

²⁶⁸ Cabe lembrar: em *Além do princípio de prazer*, texto em questão, Freud elabora o segundo dualismo pulsional, estabelecendo, também, a primazia da pulsão de morte em relação a de vida.

para longe, perdendo-se em algum canto fora de visão, a criança está, também, *perdida* para ele, sumindo atrás do dossel.

Criado pela criança, fabricado para que ela possa se separar do mundo, o objeto desprende-se e, já independe dela, funda outra vida, nebulosa e insólita, da qual participa, e parece sobreviver sem grandes esforços – há para sempre, nisso que deixamos cair para nos projetar na existência, um *vestígio*, resíduo estranho, uma resistência à incorporação narrativa, à sua figuração na realidade das representações.²⁶⁹ Será nesse sentido, talvez, que Freud tratará, diante do menino e seu brinquedo, de uma “(...) pressão para elaborar psiquicamente algo impressionante, para se apossar totalmente disso (...)”, essa que “(...) pode se manifestar de maneira primária e independente do princípio de prazer” (1920 [2018], p.59). O carretel que Freud, em sua cena, faz esticar pelo fio, guarda algo ímpar, algo de impossível, de matéria ordinária e de estrela esculpida, de voz que farfalha (cf. KAFKA, 2003, p.44), de resposta que, desprendendo-se da pergunta, a desentende, de uma capacidade assombrosa de ignorar o fim e, sem percebê-lo, resistir à decadência da vida orgânica à qual estamos submetidos: isso que cai participa da vida e da morte, no que, uma vez que optamos pela existência na linguagem,²⁷⁰ guarda em nós um resíduo não metabolizável nesse campo no qual escolhemos viver, mas se entranha mais a fundo no corpo para armar seu fim (cf. LACAN, 2005, p.55), entre as fibras dos músculos, no reproduzir ingênuo de suas células, nos cabelos e unhas que seguem crescendo no túmulo, na direção programada da *bios* que rumo, cega e sem guia, até esgotar seus recursos. Mas, na cena, isso (ainda) não se desata.

Arelado por um *fio* finíssimo, o *olhar* liga o objeto ao menino, ele mesmo feito objeto por e para si, sujeito que ativamente preside a perigosa brincadeira de *ser objeto* – pois nas mãos da criança um mero lençol, *caindo sobre* o corpo que brinca, se transmuta por instantes nesse “operatório de uma cerimônia perturbadora na qual [ela] (...) não mais querera se ver ou ser vista pelo que a cerca” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.84); assim, uma tênue aliança toma forma: pela via da fantasia, se pode atuar o próprio desaparecimento fazendo eco ao seu devir derradeiro, estabelecendo um movimento temporal no qual tal

²⁶⁹ Eis a tensão desse *resíduo*, ao qual Lacan denomina objeto *a*: ele é separado de mim, mas, porque eu não posso mais me apropriar dele e, por outro lado, não posso representá-lo de fato, como fora de mim, ele produz essa estranha passagem entre *dentro* e *fora*, transição moebiana da qual o sujeito jamais conseguirá se esquivar.

²⁷⁰ Como traz Lacan, em seu décimo primeiro seminário, em sua elaboração acerca da entrada do humano na linguagem: “O Outro é o lugar em que se situa a cadeia significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer. E eu disse – é do lado desse vivo, chamado à subjetividade, que se manifesta essencialmente a pulsão.” (2008b, p.200)

dinâmica do desejo, irrompendo na via da repetição, tomará corpo. Didi-Huberman imagina essa paradigmática criança em sua solidão, “ainda muito distante de toda certeza e de todo o cinismo (...) [vendo] no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna”; e segue, ficcionalizando para nós esse momento quando “o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que no fundo – ou *do fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência –, racha a criança ao meio e a *olha*” (2010, p.79) – sob o risco de se tornar, ela mesma, uma ausência sob o escopo desse olhar, ser reduzida à sua imagem perdida por instantes, ser nada para sempre ou, até que o *fio* a puxe de volta, desaparecer.²⁷¹ Pois se a vida tal como a experienciamos, permeada de objetos figuráveis e de uma imagem reconhecível no espelho, é tributária à constituição de *um* objeto em primeira instância, e se é em torno do vestígio de sua *perda* que organizamos nosso universo, o estatuto de sua constituição continua a propor a questão: pois não podemos nos esquecer (ou melhor: quiçá *só* podemos esquecer) de que há uma tribo à qual tal *anterioridade* era vivida como um eterno presente, fazendo da fronteira entre antes e depois um acontecimento rarefeito ao qual se pode muito facilmente, por ignorar o engano, cruzar.²⁷²

Tal como a caligrafia de Borges, que em vida seguira apequenando-se para caber nas grossas lentes de menino míope, cada vez mais míope, e tal como o menino que lançara longe o objeto visível, tornando-o e tornando-se um pequeno ponto no qual o olhar, sem romper o elo da vida, capta seu tempo no desenrolar da distância, me fora necessário, para entender a *perda* em jogo, *diminuir* – da *experiência relatada* ao *ponto de vista*, do *ponto de vista* ao empuxo à *focalização*; então, do *eu* ao *sujeito*, do *sujeito* até à *perda* que o constitui, do sentimento irremediável dessa *perda* ao *objeto perdido*, causa do desejo, mancha no quadro em que pintamos nossa fantasia; e enfim o *olhar*, feito ocupar, no cruzamento entre a narratologia e a teoria psicanalítica, a posição dupla de *focalizador* e de *objeto focalizado*, organizando-se de forma muito próxima ao estabelecimento da *focalização* em si; e do *objeto*, enfim (qual seja ele, será irrepresentável), ao *gesto de*

²⁷¹ Coloca, ainda, Didi-Huberman, lançando mão do carretel freudiano para pensar a arte minimalista, em sua “clareza formal” (2010, p.105), como um jogo de perdas: “(...) o carretel *joga* porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque pode de repente perder toda a sua *aura* para a criança e passar assim à inexistência total. Ele é frágil, ele é *quase*. Num certo sentido, é sublime. Sua energética é formidável, mas está ligada a muito pouco, pois pode morrer a qualquer momento, ele que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda. / Ora, é num tal poder e alteração que se abre justamente o antro do que olha a criança pequena – a obra da ausência, a obra da perda – no coração mesmo desse objeto que ela vê aparecer e desaparecer.” (2010, pp.81-82)

²⁷² De acordo com Didi-Huberman, em relação a essa *perda que nos olha*: “(...) visual é o acontecimento de sua partida; visual ainda, seu próprio desaparecimento, como um relâmpago de cordão; visual, sem dúvida, seu reaparecimento, como um sempre *frágil resto* (...)” (2010, p.82)

criação que sua ausência nos possibilita, ou da *representação per se* à instituição de um *chamado* ao representar. Não à toa Derrida, ao iniciar o comentário de uma obra tecida pela miopia, se apegará à diminuição: “*diminuição* dos pontos ou reduzir as malhas de uma obra em curso” (2001, p.23); no que ele atenta, “Não perder o fio”, ou, tal como procedera Penélope, desfazendo seu luto toda noite, não destecer sua malha (cf. DERRIDA, 2001, p.23), pois “na *diminuição* (...) não se desfaz a obra” (2001, p.24) – ela se prolonga, se torna mais intrincada, mais sutil, mais manuseável, mais *fina*; “(...) dizer menos, sem dúvida, mas com vista a *deixar* perceber mais” (DERRIDA, 2001, p.24). Produzido no tempo de uma vida, e sempre por um fio prestes a desatar, o *objeto*, no vai e vem ao qual nos faz oscilar em nossa condição de sujeito, se refina até chegar a uma “(...) equação do lençol ou do sudário (...)” (DIDI-HUBERMAN, p.87) – quando a cegueira, a um só tempo, já se prediz na miopia, ou quando toda a noite já guarda o derradeiro fechar de olhos. Participam nessa operação simultaneamente algo de *morte* e de *leveza*, deixando ver a forma do “objeto que somos” através de sua delicada trama (cf. LACAN, 2005, p.58-59), pela qual passa alguma cor, alguma forma, algum volume a convidar a mão ao toque.²⁷³ A textura do *véu* recobre aqui não um *luto interrompido* ou *desfeito*, sequer um luto *concluído*, mas seu *prolongar* que, escandindo o tempo até que a obra se complete e “caia”, deixando ver, com seu desaparecimento, aquilo que a linguagem não faz senão *velar*.

3.1.3. Fazedor de leveza

Nesse início, no tempo antes do tempo, recebemos o *significante*, matéria-prima da *representação* (cf. DIDIER-WEILL, 1997, p.240). Depois, já acolhido o dom transmitido, já habitantes da linguagem, seremos por ele confrontados, convidados a sustentá-lo, chamados a uma ética: “O que você fez da palavra que lhe foi dada?” (DIDIER-WEILL,

²⁷³ Sem abandonar a metáfora do fio, lanço mão de uma imagem de Derrida, pela qual agradeço a Profa Dra Flavia Trocoli – pelo bicho-da-seda e pelo convite a pensar uma “teoria do véu”, indo do testemunho de Cixous a um recorde de infância de Derrida sobre a feitura da seda, passando pelo luto e pela escrita. Diz o autor: “Ele não se separava da sua obra. O bicho-da-seda produzia fora dele, diante dele, o que nunca o abandonaria, uma coisa que não era outra coisa senão ele, uma coisa que não era uma coisa, uma coisa que lhe pertencia e lhe voltava como própria. Ele projectava [sic] para fora o que provinha dele e permanecia no fundo, no fundo dele: fora de si em si e junto a si, em vista de em breve o envolver completamente. A sua obra e seu ser para a morte.” (DERRIDA, 2001, pp.75-76)

1997, p.08).²⁷⁴ Dessa inscrição primeira não teremos qualquer recorde, ponto de virada da qual restará apenas um sinal – enigma, eco no tempo, cicatriz umbilical – convocando-nos, ao fazer retornar a pergunta, à interpretação.²⁷⁵ E por estarmos sempre desprevenidos diante da palavra, sem saber de onde ela chega e para onde ela vai, a injunção se repete e o *antes*, portanto, se reinstaura *agora*. Face a tal presença para sempre estrangeira há *espanto*: ela nos está fadada a ser repentina, carregada de potência, de vida e de morte. Tal característica, inerente à representação, fará do objeto representado algo instável, sempre prestes a não durar, desaparecer, a fazer aparecer (cf. DIDIER-WEILL, 1997, p.19) – lá onde está a literatura.

No âmbito da linguagem literária, terreno onde Borges melhor habita, objetos comuns tornam-se de repente elementos misteriosos, que nos chamam desde um tempo outro, anterior, posterior, o intolerável agora, ou desde uma outra dimensão; sua outrora familiar existência se reverte em uma configuração impenetrável por meio da qual se anuncia uma forma a nós oculta, indecifrável ou secreta, à qual a operação narrativa, com seus recursos disponíveis, só poderá revestir, jamais desnudar.²⁷⁶ Eis o desejo por um véu tão fino: para mostrar *através* de sua trama de palavras o nada que ela recobre. “El aleph” lança essa rede ao passado, na tentativa de recolher da confusa experiência não se sabe ao certo o quê; para resgatar seu núcleo mais essencial, esse que de longe invoca o narrador que outrora mirava Beatriz, então para ele *velada*, ele depara o Aleph, que tudo lhe *revela*: as cartas, os segredos, os desejos, o ridículo, o desprezo, o amor e a morte. É nessa delicada e complexa rede, nesse fino véu, voal que pouco deixa passar pela trança de linhas, que podemos, de algum modo, entrever a dimensão do *desvelamento* na escrita borgeana: de uma experiência depurada por anos, algo fica ali, retido na linguagem, envolvido, aderido, essencial. Não se sabe o que fora e, já miúda sua forma, também não se sabe mais o que é ou que que disso resta. Pois o fato é que, trabalhado por Borges, esse

²⁷⁴ Esta é a questão que Didier-Weill traz na introdução sua obra, em torno da qual ela se configura.

²⁷⁵ Tal circunstância é articulada, por Didier-Weill, à *compulsão à repetição*, a qual, desde Freud, é tomada como indício da pulsão de morte, quando “o sujeito não [consegue] a identidade entre o que acaba de se produzir e o que já se produziu” (1997, p.21). A abordagem de Didier-Weill, contudo, a toma a partir da possibilidade de uma irrupção do novo frente a uma situação não inscrita na memória: uma “comemoração de um ato psíquico (o recalamento originário) do qual a memória do sujeito não possui nenhuma rememoração” (1997, p.21)

²⁷⁶ Ressalto que esta passagem, de objeto ordinário à aparição nele do objeto *a*, servirá para pensarmos a dimensão do luto e da melancolia no último capítulo desta tese: o próprio Lacan reelaborará o conceito de objeto *a* em seu décimo seminário, fazendo referência a esse montante libidinal que permanece investido no nível do próprio corpo, causa da angústia, do efeito de estranho e de um tipo específico de relação com o objeto que produziria a disposição melancólica.

algo de repente *cabe* ali onde é convidado a estar, ali onde é esperado; ele cabe na forma, porém, porque a forma não mais cabe no mundo – ela já fora perturbada, alterada, revirada, já dela fizeram o inferno e de volta; trata-se de uma forma onde, por tudo o que passara, o inesperado se espera e, embora se repita, jamais se o prevê. *Distância* talvez seja um significante que bem sintetiza aquilo que a escrita borgeana nos ensina.

Em algum momento, os leitores, sabemos: o protagonista esteve *perto demais*, o narrador esteve *perto demais*; seu sujeito poético, contudo, a voz dos poemas de Borges, não padece do mesmo desespero, nem transparece o mesmo escândalo. Enquanto o foco se afasta de Emma Zunz a ponto de o narrador se mostrar como o *eu* que era, ou enquanto o ponto de vista se altera de Asterión para um terceiro na cena, abandonado o protagonista, um ponto sensível, uma dor, um choque, uma incerteza é deixada para trás. A poesia, por outro lado, *fica*: ao contrário de sua narrativa, demasiadamente próxima do objeto, na poesia de Borges o sujeito poético o (se) encara à distância, porém uma distância insuficiente, uma distância jamais segura – longe, talvez, mais no tempo que no espaço, não raro nos poemas de Borges miramos, levados por sua escrita de míope, um espelho cada vez mais vazio. E, quando nos chega esse espaço vazio – o objeto falta onde deveria figurar –, a linguagem em funcionamento, como a pensa a psicanálise, já absorvera tal ausência como tributo, já a incorporara, convidando-a a compor seu *modus operandi*, tornando-a, então, (porque há representação e porque não há mundo para além dela) uma *passagem* para uma outra configuração da realidade, mais porosa, mais estranha, talvez menos segura, mas infinitamente sedutora – cada significante, no que ele funciona também ao avesso, em negativo, o porta. Assim, toda palavra recebida, da primeira à última, arrisca fazê-lo se mostrar enquanto *radicalmente perdido*, descerrar sua ausência e, nisso, questionar nossa presença ao nos apresentar sua face dúbia de significante, encontrada há tempo demais para que dela nos lembremos – *familiar*, sim, porém não-toda conhecida, insistentemente *estranha*. “Sideração” será o nome do fenômeno que tem, por efeito, o *espanto* frente à linguagem, e esse reduto indistinto, constelar, é onde o literário melhor habita.²⁷⁷

O que fazemos com a palavra que a literatura, tendo o escritor pago seu preço, generosamente nos oferta com a obra que um dia dele “caiu”, como vestígio de um percurso de subjetivação, como resto de seu processo de escrita? Fruto de uma relação com

²⁷⁷ Agradeço à Profa Dra Nina Virgínia de Araújo Leite, orientadora de minha dissertação de mestrado, por uma formulação que ilumina a singularidade borgeana: talvez Borges não esteja siderado por *um* significante, mas pelo fato de haver significantes.

a perda presentificada na linguagem, abre-se, nessa clivagem, o âmbito de uma aposta. Se aceitamos a palavra literária, será preciso arcar com o aterramento necessário à sua circulação, momento quando somos conjurados a nos haver com o hiato entre *significante* e seu *efeito de significado*, correndo o risco da interpretação ao, após sermos alçados ao espaço, retornarmos à mera existência, colhendo, desse tempo eterno, algo da experiência *siderante*. Nela delinea-se o *desejo*:

Se há luz, houve necessariamente passagem por uma sideração efêmera. Tal passagem obrigatória pela sideração de forma a que advenha a luz do sentido implica uma travessia interna através da qual o sujeito consegue se arrancar da sideração, se de-siderar: ora, a de-sideração é precisamente a origem etimológica de onde nos vem a palavra “desejo”. De *sidus-sideres*, que designa a constelação astral, deriva *considerare* (‘examinar com respeito’), e *desiderare*, que significa “cessar de ver” e “lamentar a ausência de...” – donde “desejar”. (DIDIER-WEILL, 1997, p.118)

Deixar de ver e *desejar* são, uma vez mais, postos em contiguidade, quando a *perda*, subtração primeira da possibilidade de um sentido pleno instaurada pela própria palavra, tendo uma vez se antecipado à assunção subjetiva, novamente aparece organizando a realidade das representações.

Desse modo, pelas estrelas das quais se abdica, pela constelação dos elementos que, postos em relação, ainda restam possíveis, pelo advento inquestionável da noite, somos reconduzidos a Borges – ao tudo ver que se fecha, tão logo se abriu; à perda de Beatriz Viterbo, início e fim do ato narrativo; à renúncia do significante “Aleph”, no que ele, após fazer girar seu mundo, depois de alçar o herói a um domínio ao qual a linguagem não alcança, não mais serve àquele que narra, e no entanto dá nome ao conto; à escolha formal, *escrita*, pela qual o conto se produz, redobrando a experiência e apagando sua origem ao fazê-lo, momento ulterior quando aquilo que se inscreve pelo gesto narrativo só faz pronunciar uma ausência constitutiva: o que fica pelo caminho para que o conto se produza, secreto em seu manuseio, terá efeito na operação de leitura, quando o que “cai” é, também, posto em jogo pelo vestígio de sua passagem – um resíduo operatório reativado pelo processo de escrita, para ser então reduzido à letra Aleph que nos chega depurada até a quintessência do mistério, processo não sem consequências. Ali, há a recondução de todo saber à forma de um enigma elementar, pelo qual os objetos visíveis, representáveis, perdem seu estatuto ordinário e com ele a possibilidade de produzir um sentido estável, invocando, entranhada no corpo textual, a imanência da noite, buraco negro a tragar a

experiência discursiva, outrora excessivamente luminosa. A um cego, uma nota percorre o deserto, inabalável, não confinada, atemporal – se nela se deixa ressoar, a um homem seria permitido, em uma eternidade tipicamente borgeana, ser todos os homens.²⁷⁸

É nesse pulso de eternidade que nos encontramos – conosco e com a palavra que nos funda. Nesse “espaço gerado pelo tempo” (DIDIER-WEILL, 1997, p.20), átimo prestes a se dissolver, ao sujeito é dada a possibilidade de novamente estar diante da palavra primeira, espantosa, momento quando será possível estabelecer uma outra relação com isso que lhe chega sempre novo, quando ele “(...) cessa de ser limitado pela lei especular (torna-se invisível), cessa de ser limitado pela lei da gravidade (torna-se imaterial), cessa de ser limitado pelo interdito simbólico (torna-se inaudito)” (DIDIER-WEILL, 1997, p.241). Ainda não havia *distância*, o tempo está abolido e, com isso, o mundo estruturado em *antes* e *depois*: por hora, há suspensão, quando, quantas leituras sejam feitas, deparar a face de Borges nos será sempre um limite em pleno ato de transgressão, inescapável, embora também o início de algo radicalmente novo franqueado pela própria experiência narrativa; a interrupção estabelece a circunstância pela qual o todo textual poderá em algum momento emergir – o Aleph será guardado em silêncio, posteriormente rechaçado como falso, mas será, contudo, eleito objeto de um vigoroso gesto de escrita, eternizando o momento no qual será dado, a cada leitor, *ver-se vendo-se*, perto demais. Algo de morte e de leveza é posto em um *continuum*: saltando de uma ordem a outra, do tempo do narrado ao de narração, da escrita à leitura, o leitor, diante do texto, torna-se ele mesmo não mais apenas um ponto integrado à *focalização*, captado pelo *olhar* posto em jogo no conto, *perto demais*, mas subsume-se a um fato do ritmo narrativo no qual ele já se viu lançar-se uma, duas, incontáveis vezes e pelo qual ele, sendo visto mesmo uma única vez, fora os muitos rostos atônitos flagrados pela experiência em curso, fundindo-se a um pulso mais amplo, abolindo a distância, lançado a uma anterioridade instauradora de uma temporalidade e de uma espacialidade específicas, agora claramente ficcionais, na qual ele pode um dia,

²⁷⁸ Ainda de acordo com Didier-Weill: “O grande mistério da música reside nesta *ausência de diacronia* entre o Outro e o sujeito, de forma que o sujeito que dança está numa relação de sincronia absoluta com o Outro” (1997, p.244). E, com Borges: “*En el día de hoy, una de las iglesias de Tlón sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.*” (BORGES, 1994a, p.438) [“Hoje em dia, uma das igrejas de Tlón sustenta, platonicamente, que tal dor, que tal matiz verdoso do amarelo, que tal temperatura, que tal som, são a única realidade. Todos os homens, no vertiginoso instante do coito, são o mesmo homem. Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare.” (BORGES, 1999a, p.483)]

surpreendido pela própria face, acontecer na narrativa – à tal passagem, engendrada por uma *torção*, um truque narrativo criado por uma amarração singularíssima, não há retorno; agora, nossa frágil realidade e a ficção deliberada são contíguas entre si. Assim, nesse momento preciso, leitor e narrador se encontram em um estado de absoluta *suspensão* – acesso ao momento inaugural quando, antes da palavra, antes do mundo que ela funda, o chão sequer nos existia.²⁷⁹

Assim, algo nesse objeto que *constituímos* e pelo qual *nos constituímos* – um “objeto (...) ritmicamente agido” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.79), no que aparece e desaparece e no que ele, sem que o soubéssemos, há muito em nós pulsa –, no vai-e-vem de uma dinâmica mortífera sempre prestes a se desatar, arrisca uma sincronia sublime: se o *significante siderante* é capaz de reconvocar a experiência subjetiva ao instante no qual ela tem início, quando dizemos nosso primeiro “sim” à linguagem e à vida que ela possibilita, ele também produz, pela evidência do mesmo nada que nos habita (esse ponto zero que um dia fomos, ainda somos e que continua a perigosamente nos chamar), um reconhecimento – são feridas distintas, é verdade, e tomam caminhos singulares, mas foram desferidas pelo mesmo e cego golpe. Dele, todo falante guarda a cicatriz como quem zela por seu próprio enigma, cuidando para jamais desfazê-lo, prologando seu fim na diminuição de seus intrincados pontos: pois sua *trama* guarda a *trampa* da qual depende nossa existência; resolvê-la seria, tal como ocorrera a Édipo, anular a configuração que nos constrói o *ponto de vista*, o espaço necessário e o tempo que esse espaço solicita para existir, desfazendo sua frágil urdidura por meio do acesso privilegiado ao seu *ponto cego*, quando seríamos reconduzidos ao nada onde a palavra um dia ecoou sem limite e sem retorno – lá onde não há mais corpo para abrigar seu dom ou para estremecer diante de seu mistério.

A via do *saber*, nos percalços do *tudo ver*, nos está, portanto, barrada – a não ser que ousássemos dar como paga exatamente aquilo que teríamos desejado, uma vez implicados nessa lógica, a todo custo manter: uma narrativa uniforme, uma forma reproduzível pelo espelho, rigorosamente forjada à imagem e semelhança de seu criador e, por isso mesmo, passível de ser trazida ao mundo; um *eu* unívoco a narrar, um *objeto* aquiescendo pacientemente ao seu gesto. Em dado momento, todavia, a narrativa não mais

²⁷⁹ Como traz Didier-Weill: “(...) que não se trate, na verdade, de dois tempos [cronologicamente] distintos, quando o sujeito faria antes de tudo uma experiência de a-gravidade de seu corpo, seguida de uma experiência de retorno à gravidade, remete-nos à essência do que existe de profundamente enigmático no fato de que, quando o dançarino torna a cair na terra, tudo se passa como se a terra deixasse de ser o lugar dessa força centrípeta que rege a queda do corpo, para se tornar o lugar de uma força centrífuga, que pode fazer saltar o sujeito como o faz uma cama elástica.” (DIDIER-WEILL, 1997, p.254)

se presta à manutenção do ordinário. Será necessário, portanto, no que toca essa forma indômita – para nela tomar parte, para dela recolher algo que nos seja próprio, singular –, percorrê-la em um arranjo *outro*, quando, abdicando da imagem, do objeto externalizado no mundo, figurável na linguagem, reapropriável pela representação, o forjaríamos por um outro caminho. Partamos, então, pela via do *desejo* (um “cessar de ver”, um “lamentar a ausência de”): retornar ao chão trazendo conosco não o *tudo*, mas precisamente aquilo a que o *tudo* pode ser reduzido, mesmo que sob a forma de nosso derradeiro enigma; *cessar de ver* para ali colher uma *letra* “cega”, ainda que lhe lamentemos a *mudez* essencial, aspiração que o Aleph grafa na língua hebraica; *de-siderar* para apostar na chance improvável de reinaugurar o mundo, se não com uma completa subversão de suas bases, ao menos em uma repetição diferencial (cf. FELMAN, 1983, p.1035), acolhendo o estatuto do *inviso*, do espanto constante ou da ambiguidade da miopia que já se refecha na noite por vir, como forma de nele transitar; ou *contar*, acolhendo nesse ato o fracasso da inscrição total, para poder, por fim, em algum momento *esquecer*. Da forma de “El aleph”, hermética, cíclica – sempre nos reencaminhando do advento da escrita até seu *antes*, a experiência vivida pelo herói, resiliente em sua insolubilidade –, arriscamos jamais retornar; contudo o fazemos, pois o conto, para se concluir, para ter fim, abandona algo e se fecha, ainda que recolha alguma coisa da experiência maravilhosa, da qual a escrita presta testemunho. Diegeticamente, apenas um elemento poderia, quiçá, servir como sinal de que houve em algum momento um *corte*, e com ele uma queda, *causa* e *efeito* da abrupta aparição que nos desorienta, ou indício de que fora nada menos que necessário abandonar o infinito para seguir vivendo uma vida possível: pois, ao fim, há *esquecimento*. Em outras palavras, a possibilidade de uma *cronologia*, do passado ao tempo presente, tal como nos chega o relato, é inaugurada apenas com o advento da *memória* e de um trabalho mais ou menos resolvido por parte daquele que, ao se por a narrar, à *distância* pode aquiescer à *perda* inerente a tal ato. Essa *perda*, garantida a todos aqueles que se põem a falar, presentifica, assim que se consolida pela linguagem em operação, seu inquietante objeto – esse que surge do amor ordinário, patético em seu prolongado luto, sem o qual não se produziria a experiência sublime e aterradora posta em cena pelo conto; assim, a perda é *causa* e *efeito*, porque será apenas na relação com esse irrepresentável que a escrita poderá advir. Desse modo, o estabelecimento do “mito”, sucessão (topológica) de ações,²⁸⁰ passa

²⁸⁰ Diz Lacan, invocando a topologia na ação trágica: “Essa topologia, que no caso é a topologia trágica, mostrei-lhes seu avesso e sua derrisão, pois ela é ilusória, como esse pobre Lear que não entende nada, e faz

pela *ficcionalização*, ou por um processo de *elaboração a posteriori*, de algo que foi cortado do relato, e volta, assombroso, para reclamar seu lugar; aquiescendo a tal imperativo diante do extraordinário, o gesto do narrador, que enfim *fala* (e o faz *escrevendo*), advém a possibilidade da ficção que chega até nós, seus leitores. A instância narrativa de “El aleph”, então, antes de falar, resta ainda sem “forma” até que se reorganizem, na recente realidade textual, pela *voz* do texto, o *ponto de vista*, lugar do qual se olha, e seu objeto, trazendo uma vez mais a *focalização* até novamente esgarçá-la.²⁸¹ Em um *gesto para* um mundo ainda inexistente, universo ficcional a ser erigido, o narrador que surge de todo esse processo virá a se tornar, tendo outrora perdido suas dimensões, o escritor de seu próprio mundo, que ainda carece de reconstrução, “puro doador de forma” e resposta eternamente vacilante a um chamado longínquo, bem como prova viva de que um leitor, ainda indistinto, ainda inexistente, pôde de algum lugar no tempo e no espaço ouvi-lo.²⁸²

Dessa *eternidade* à qual de repente nos alçamos, atingindo uma consistência muito próxima a nada, nada levamos, a não ser a capacidade surpreendente de atingir o ponto miraculoso da criação, feito linguagem: a única coisa que trazemos conosco é precisamente aquilo que nos permitira flutuar, por um átimo ou quiçá sem retorno; nesse grau zero, temos conosco o precioso dom que nos permite fazer *do zero* – o que você faz, fez ou fará da palavra que está, aqui, agora, lhe sendo dada? Borges faz objetos; ou melhor, Borges faz narradores que fazem objetos; ou, ainda em tempo: Borges, conjugando um inquietante espelho e uma enciclopédia inventada, no crepúsculo implacável das formas indistintas e dos vultos sem face, faz narradores que fazem personagens que fazem objetos – pois o que seriam os *hrönir*,²⁸³ aparições repentinas que, no universo fantasmático de Tlön, mundo

retumbar o oceano e o mundo por ter, ele, querido entrar nessa mesma região de maneira benéfica, com o acordo de todos.” (2008a, p.363)

²⁸¹ Como traz Erik Porge: “(...) o ponto em que o sujeito se olha é o ponto a partir do qual ele fala e faz de seu grito apelo” (2014, p.103)

²⁸² O termo vem de Trocoli, colhido em sua análise acerca de *The Waves*, de Virginia Woolf. No artigo “Retrato do artista como perda”, a autora afirma: “Após ter retornado do país dos mortos, o espectro de Benhard pergunta como descrever um mundo visto sem self. Esse esvaziamento faz dele, o artista, um puro doador de forma. Dessubjetivado, ele se lança contra a morte tornando-a escrita (...); porém não é somente o ‘receptor passivo do choque’ é também o escritor, o ‘puro doador de forma’.” (TROCOLI, 2011, p.293); análise revisitada em seu livro *A inútil paixão do ser*: “Assim, o artista perde a perspectiva pessoal, que era proveniente do Registro-sólido, e se torna, no entrelaçamento entre o Registro-vazio e o estilhaçado, um puro doador de forma” (TROCOLI, 2015, p.96). Não se arrisca, aqui, fazer desse visceral esvaziamento produzido por Woolf um modelo à leitura de “El aleph” – pois Borges não vai tão longe. Pretendo, contudo, apontar para os *efeitos de leitura* produzidos por um instante no qual as referências subitamente colapsam.

²⁸³ Como os descreve Borges, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “*Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un*

duas vezes ficcional, alteravam a cada irrupção as teses arqueológicas pelo simples desejo de que existissem como forma no mundo?²⁸⁴ Mesmo com assombro diante da realidade, já tão rarefeita, não podemos nos esquecer da beleza dada pela extrema *fragilidade* de nossos objetos, tão únicos e tão transitórios, e das precárias possibilidades de representação que a perda inaugura – pois se o mundo tal como o conhecemos está sempre prestes a ruir, se objetos surgem do nada e alteram a cadência da realidade, pelas mãos de Borges será também o olhar de um pássaro, de um cavalo, de um mendigo capaz de salvar monumentos e ruínas de sua completa desapareição.²⁸⁵

3.2. Cegueira

A forma borgeana não nos tece um universo ordinário. Com o advento da cegueira, seu mundo não nos é mais *linear*, tampouco *previsível*: ao nos fazer passar da narrativa ao ato de escrita e, a um só golpe espelhado *ad infinitum*, da escrita ao gesto narrativo, na composição de seu campo se anuncia uma *torção*, pela qual estamos sempre, ainda que deslocados, em um *continuum* – palmilhando uma espécie de avesso em relação ao ponto matricial do relato. Será preciso, portanto, *duas voltas* para nos encontrarmos: fiando-nos

segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman hrönir y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los hrönir fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. (...) Más extraño y más puro que todo hrön es a veces el ur: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. La gran máscara de oro que he mencionado es un ilustre ejemplo.” (p.439) [“Séculos e séculos de idealismo não deixaram de influir na realidade. Não é infreqüente, nas regiões mais antigas de Tlön, a duplicação de objetos perdidos. Duas pessoas procuram um lápis; a primeira o encontra e não diz nada; a segunda encontra um segundo lápis não menos real, contudo mais ajustado a sua expectativa. Esses objetos secundários se chamam *hrönir* e são, embora de forma desairosa, um pouco mais longos. Até há pouco os *hrönir* eram filhos fortuitos da distração e do esquecimento. (...) Mais estranho e mais puro que todo *hrön* é, às vezes, o *ur*: a coisa produzida por sugestão, o objeto eduzido pela esperança. A grande máscara de ouro que mencionei é um ilustre exemplo.” (BORGES, 1999a, pp.484-486)]

²⁸⁴ Tlön, como Borges descreve, é o mundo fantástico onde se passam parte das narrativas de Uqbar, uma região cujo anúncio da existência consta em apenas uma das versões da Enciclopédia Britânica e, portanto, não pode ser confirmada no relato. Uma análise mais detida ao conto encontra-se em minha dissertação de mestrado (LEME, 2013).

²⁸⁵ Traz o narrador, vislumbrando a iminência do desaparecimento: “*Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro*” (BORGES, 1994a, p.440.) [“As coisas duplicam-se em Tlön; propendem simultaneamente a apagar-se e a perder os detalhes, quando as pessoas os esquecem. É clássico o exemplo de um umbral que perdurou enquanto o visitava um mendigo e que se perdeu de vista com sua morte. Às vezes, alguns pássaros, um cavalo, salvaram as ruínas de um anfiteatro.” (BORGES, 1999^a, p.486)]

pelo *significante*, deparamos a *letra*, enigma primordial instaurado na palavra; cedendo ao seu chamado, enveredamos rumo ao cerne de um invólucro para logo sermos dele alheados – quando, sem que o soubéssemos, nos é feito retornar, em silêncio, “de mãos pensas” (ANDRADE, 2001, p.113).

O circuito de seus acontecimentos não se apazigua com o fim: seu fechamento não conclui a experiência posta em cena no conto, apenas dela afasta o olhar, retirando-nos do tudo diante do qual o narrar se resigna e retirando-nos o tudo que um dia nos fora dado tocar – permanece conosco apenas a impressão dessa forma *estranha*, concluída e não, percorrida integralmente e não, pois, submetidos à superfície em revés, jamais passaremos pelo mesmo lugar ainda que esgotemos seu espaço; a volta faz *outro* do *mesmo* ponto de outrora. Esse inquietante objeto ao qual a forma se reduz proverá, portanto, o *modus operandi* pelo qual ela poderá ser *esquecida* e simultaneamente *inesquecível*: apenas o contar do *tempo*, do passado ao presente e novamente ao passado, que insiste quantas vezes se der o presente, no espaço de dois movimentos opositivos e sincrônicos (*capturar e abandonar*, por exemplo, ou *relatar e silenciar*, *aceitar e negar*, *sucedder* ou [ao] *fracassar*), lhe escreverá alguma margem. Davi Arriguci Júnior propusera o círculo para pensar a forma borgeana, e talvez tal imagem não deixe de lhe fazer jus;²⁸⁶ porém, ainda que se desenvolva ciclicamente, encaixando-se nos limites da cronologia, Borges maneja alterar o encadeamento das coisas, a medição comum dos eventos, alçando própria a narrativa ao estatuto de *objeto topológico* (cf. LEME, 2013) – e, sabemos com Lacan, “Não há topologia sem escrita” (2009, p.96), pois é preciso fazer o impensável *surgir* na realidade.²⁸⁷

O “espaço geometral” pelo qual o “cego vê” depende disso:²⁸⁸ contar o tempo da menor distância entre si e os objetos do mundo no qual transita – tempo do encontro,

²⁸⁶ Em *O escorpião enalacrado* (1995) Arrigucci Junior sugere duas imagens para considerar as particularidades de Julio Cortázar, escritor a quem a obra é dedicada, e de Borges: a espiral e o círculo. Para o crítico, o texto espiralado permite a Cortázar um desenvolvimento que, embora circular, se esquia ao ponto central, ao qual o conto borgeano sempre retorna com a estrutura perfeitamente fechada do círculo.

²⁸⁷ Para elaborar o estatuto do objeto *a* como o efeito de sua presença/ausência na realidade subjetiva, Lacan lança mão da *topologia* para pensar a experiência do sujeito a partir de uma espacialidade não-euclidiana, torcendo para tal a planificação convencional – desse tipo de escrita, encontrada, por exemplo, na notação matemática, depende a formalização de um pensamento para além do imaginário, reino do sentido; ou seja, da topologia depende, também, a escrita de uma experiência incomum com a própria imagem, uma superfície não linear, o que permitirá produzir no *eu* um objeto *duplicado*, *torcido* e, portanto, não-especular (cf. LACAN, 2005, p.109).

²⁸⁸ Retomando a citação de Lacan, levando em conta a dimensão do *tempo presente* no qual vive o cego: “(...) o espaço geometral da visão (...) é perfeitamente reconstrutível, imaginável, pelo cego. / O que se trata na perspectiva geometral é apenas *demarcação do espaço*, e não da *visão*. O cego pode muito bem conceber que o campo do espaço que ele conhece, e que ele conhece como real, possa ser percebido à distância e como que

tempo do anúncio da queda, quando se a pode prever (cf. DERRIDA, 1991, pp.12; 25) – feito fio esticado no espaço ou, como traz Lacan, “o caminho mais curto”, tão pouco natural aos seres do mundo:

A arquitetura japonesa consiste essencialmente num bater de asas de pássaro. Isso me ajudou a compreender, a *ver de repente*, que *o caminho mais curto de um ponto a outro nunca seria mostrado a ninguém*, se não existisse a nuvem que assume claramente o aspecto de uma estrada. Ninguém no mundo jamais segue a linha reta, nem o homem, nem a ameba, nem a mosca, nem o ramo, nada. Segundo as últimas notícias, sabemos que o facho de luz também não a segue, totalmente solidário com a curva universal.

A *reta*, no entanto, *inscreve alguma coisa*. Ela inscreve a distância, mas a distância, segundo a lei de Newton, não é absolutamente nada senão um fator efetivo de uma dinâmica que chamaremos de cascata, aquela que faz com que *tudo que cai descreva uma parábola*.

Portanto, *não há reta senão pela escrita*, não há agrimensura senão vinda do céu. (2009, p.115, grifos meus)

Será observando o cume de uma construção – fruto da escrita de um arquiteto – tocando, retilínea, uma nuvem – resultado, quiçá, da escrita de um deus (cf. BORGES, 1994a, pp.596-599) – que Lacan pode vislumbrar, habitante do discurso, a notação matemática que edifica o livro do mundo: pois, como lembra Genette, em Borges “*tudo é Escrito*” (1972, p.124).²⁸⁹ Para além da imagem que se dispõe na travessia, o analista mira o mapa invisível, escrita de tudo que tão pouco se presta a esgotar-se nessa função. Evocar a cegueira borgeana será, aqui, seguir Tateando, manuseando o espaço de sua escrita de modo a perseguir isso que não se estabiliza em seu texto, mas segue, feito corpo sem imagem, desde o túmulo impalpável que nos será a última palavra de Édipo, para a possibilidade de constantemente renascer até a eternidade da memória desenhada na retina, nos confins do último olho morto:

E como acontece sempre nos grandes cegos, a consciência da eleição trespassa a palavra. Faz tremer a origem de cada palavra, dá força de reinventar a língua no seu *verdictum* inaudito. Uma ben/maldição elege para a genialidade esta grande estirpe de poetas proféticos que eu me cansava outrora a perseguir à risca, através do olho, do luto e do antepassado

simultaneamente. Trata-se para ele de apenas apreender uma função temporal, *a instantaneidade*.” (LACAN, 2008b, p.89, grifos meus)

²⁸⁹ Traz Genette, em “A utopia literária”: (...) a idéia *excessiva* da literatura a que Borges gosta às vezes de nos arrastar designa talvez uma tendência profunda da coisa escrita, que é a de atrair ficticiamente em sua esfera a integralidade das coisas existentes (e inexistentes) como se a literatura só pudesse manter-se e justificar-se a seus próprios olhos como essa utopia literária. O mundo existe, dizia Mallarmé, para terminar num livro. O mito de Borges reúne esse moderno *tudo está para ser escrito* e o clássico *tudo está escrito* numa fórmula ainda mais ambiciosa, que seria aproximadamente: *tudo é Escrito*. (1972, p.124)

das *Mémoires d'Aveugle*: Homero, Milton, Nietzsche, Joyce, Borges. (DERRIDA, 2001, p.46)

3.2.1. Formas de narrar: do significante à letra

O acaso de um *corte*, uma *queda*, um *enigma*, uma *interpretação* – por vezes, e com espanto, um encadeamento de palavras, em um esforço demasiadamente humano para fazer algum sentido no qual o ser se possa ancorar, é reduzido à *letra*, esquivando ao sentido à qual a linguagem em operação se nos impõe.²⁹⁰ E não por acaso, a profecia inaugural desse destino do significante talvez esteja, ele mesmo, inscrito no texto fundador da psicanálise, quando Freud, diante da garganta aberta de Irma, da face então feita vísceras, inflamadas, doloridas, vislumbra a fórmula da *trimetilamina*, cerne do relato onírico feito em *A interpretação dos sonhos* (1900[2013], pp.128-142).²⁹¹ A esse ponto limítrofe, diante do qual o saber, então em derrocada, se esfacela, Lacan atribui um caráter radicalmente ininterpretável: “Tal qual um oráculo, a fórmula não fornece resposta alguma ao que quer que seja. Mas a própria maneira pela qual ela se enuncia, seu caráter enigmático, hermético, é justamente a resposta à questão do sentido do sonho”, e conclui, “Pode-se calcá-la na fórmula islâmica – *Não há outro Deus senão Deus*. Não há outra palavra, outra solução ao problema de vocês, senão a palavra” (1995, p.202). Oráculo do sonho, enigma do inconsciente, a fórmula diante da qual Freud tropeça parece querer esgotar em si sua própria interpretação, inscrevendo-lhe um limite. É necessário, contudo, ao passar pela *letra* – no que ela se avessa e reconduz ao não-sentido, alterando o mundo ordinário, e nos mostra, Medusa, sua face para sempre *invisível* – continuar.

Entre o *recordo* e a *letra* articula-se, também, um dos mais famosos casos freudianos, ao qual fora reservado uma certa ironia: Freud, enquanto se empenhava para constituir um saber estruturado no campo da ciência, recebera o Prêmio Goethe pela publicação de “História de uma neurose infantil” (1914[2010]), honra normalmente

²⁹⁰ Como elabora Lacan, sobre a *alienação* do sujeito: “Escolhemos o ser, o sujeito desaparece, ele nos escapa, cai no não-senso – escolhemos o sentido, e o sentido só subsiste decepado dessa parte de não-senso que é, falando propriamente, o que constitui na realização do sujeito, o inconsciente” (LACAN, 2008b, p.206).

²⁹¹ Em *A interpretação dos sonhos*, Freud relata aquele hoje conhecido como “Sonho da injeção de Irma”: após tratar uma paciente e saber por seu amigo Otto Rank que seu caso não progredira como o esperado, Freud sonha que a encontra com uma séria infecção na garganta, originada por uma injeção administrada por Rank de forma leviana e pouco higiênica, cuja fórmula, Freud relata, lhe aparecia vividamente escrita, embora ele não se recorde de imediato o nome do composto aplicado. Freud, então, analisa longamente esse sonho, até se deter, recusando-se a prosseguir na interpretação.

reservada a grandes nomes da literatura. E, tal como ocorre no menor conto de Borges, o humano ali se imiscui para ser reencontrado no passo da palavra e de suas representações (cf. PASSOS, 2014, p.133): tendo uma *vespa*, “*Wespe*” em alemão, lhe surgido em sonho, o analisante, estrangeiro à língua na qual tece seu relato, lhe nomeia “Espe”, deixando cair o W e, com ele, sua interpretação anterior. Pois, ali, em seção relatada pelo psicanalista, Freud lhe corta o enunciado, produzindo *retorno pela enunciação*; e do inseto, bem como dos arabestos das associações pregressas, restam apenas duas letras, “Espe” torna-se, para ele, S e P. Diante desse resíduo opaco, impondo-se no equívoco de um ato falho, toda a narrativa se ilumina no que um sujeito, apropriando-se do mistério a si mesmo endereçado, ascende, “sou eu, S.P.”, mostrando que o interesse literário nos dispositivos pelo qual se estrutura a narrativa de Freud, hoje consolidada como “O homem dos lobos”, não é nem simples, nem ocasional.²⁹² Também não o é a articulação entre os dois campos em questão ali produzida, seja ela entre a *literatura* e a *psicanálise* ou, em outro recorte, do qual participam, cada qual a seu modo, ambas as áreas, entre o *significante* e a *letra*: no relato freudiano do caso, “gênero” que solicita algo da ficção, a tessitura de uma “história secreta” (cf. PIGLIA, 2004, p.89), latente e ainda não dada a ver, perfaz-se ao longo da confecção do próprio registro discursivo, que, embora nos seja aparentemente mais acessível, não faz senão velar; se e quando desvela, será apenas para deflagrar o *não-sabido* nele entranhado. Assim, de uma *letra apagada* emerge um sujeito capaz de se reconhecer como o enigma de sua história, com sendo seu próprio *ponto cego*: o W, asas decepadas de um pungente inseto, nos reconduz por vias associativas às da borboleta, imagem sutil à delicada beleza que habita a existência das coisas frágeis e fugazes – pois desfeitas, tão logo é chegada a hora do lobo.²⁹³ A letra cortada, ausência essencial ao

²⁹² Eis o relato de Freud: “Ele disse: ‘Sonhei que um homem arrancava as asas de uma ‘Espe’’. ‘Espe’?’, perguntei, ‘o que você quer dizer com isso?’ — ‘Ora, o inseto com listras amarelas no corpo, que pode picar. Deve ser uma alusão à Grucha, a pera de listras amarelas.’ — ‘‘Wespe’ [vespa], você quer dizer’, corriji. — ‘O nome é ‘Wespe’? Pensei que era ‘Espe’.’ (...) ‘Mas ‘Espe’ sou eu, S. P. (as iniciais de seu nome).’ A ‘Espe’ é naturalmente uma ‘Wespe’ mutilada. O sonho diz claramente que ele se vingava de Grucha [primeira babá, que lhe ameaçara arrancar o pênis por urinar no chão, cujo nome remete a uma pera de listras amarelas] pela ameaça de castração.” (FREUD, 1914[2010], p.126)

²⁹³ De acordo com Freud: “Num contexto bem diferente, alguns meses depois, o paciente fez a observação de que o abrir e fechar das asas da borboleta, quando ela estava pousada, havia produzido nele a impressão inquietante. Tinha sido como uma mulher ao abrir as pernas, disse ele, as pernas fazendo a figura de um v romano, a hora em que, como sabemos, já no seu tempo de menino, mas ainda então, costumava sobrevir um entristecimento de seu ânimo” (FREUD, 1914[2010], p.79); e, posteriormente: “Todos os objetos amorosos posteriores eram pessoas substitutas dela, que havia se tornado o primeiro substituto da mãe pelo acaso da situação. O primeiro pensamento que ocorreu ao paciente, sobre o problema da angústia ante a borboleta, pode ser facilmente reconhecido, a posteriori, como alusão remota à cena primária ([presenciada pelo garoto n] a quinta hora)” (FREUD, 1914[2010], p.83)

arranjo da história (velada) do paciente, é também, com sendo nada além de ela mesma – um símbolo gráfico e um suporte de um tipo de formalização que a área da psicanálise chamará de escrita – *outra* coisa: também pernas, também fêmea, também figura de toda a dimensão estranha e aterradora da diferença sexual; é também reencontrada, no gesto de um deslocamento, no bater de asas de outro animal – a borboleta, para nós, começa a perder-se na iminência de um pássaro profundamente borgeano (quicá o rouxinol de Keats, visitando também Stevenson), fazendo eco ao mistério do desaparecimento do sujeito, naquela espécie de sonho à qual Borges chamara “pesadelo”.²⁹⁴ Nessa abertura ao desconhecido, iminente, sempre presente, será, então, no amanhecer de um “um bicho sem bicho” (DERRIDA, 2001, p.54), sem corpo delimitado, sem início, fim, face ou nome, que nos reencontraremos.

O acontecimento desse W, ou melhor, a eficácia de sua *falta* na palavra, cumpre tal função: tendo caído do significante para deixar ouvir outras duas letras até então não pronunciadas, cifradas em corpo de inseto, ele escreverá para nós duas vezes o V, sinal a ser aqui, nesta trama tecida sob efeito de uma letra, revisitado –²⁹⁵ abrir e fechar de asas; abrir e fechar de pernas; o enigma do (outro) sexo e de seu hiato em nós, ponto de inflexão da fantasia e do desejo em torno do qual ela se tece; a escrita de um tempo no qual se deu, noturno, um “horror não audível, não visível” (SÓFOCLES, 2004, v.1312), real intolerável que a letra, quando escreve, ao mesmo tempo *rasura* (cf. LACAN, 2003, p.21; 2009, p.113). Assim, aqui convidada a operar, essa letra, formalizada pela área psicanalítica, segue *escrevendo* um percurso de leitura, no que essa escrita implica um *apagamento*: cada manifestação de seu traço reelabora a anterior, a qual passa a existir apenas como resíduo de um outro tempo, inacessível a não ser pelo que dele se *presentifica*, ainda que como

²⁹⁴ Em “Historias de la eternidad”: “Keats, ajeno de error, puede pensar que el ruiseñor que lo encanta es aquel mismo que oyó Ruth en los trigales de Belén de Judá; Stevenson erige un solo pájaro que consume los siglos: el ruiseñor devorador del tiempo; Schopenhauer, el apasionado y lúcido Schopenhauer, aporta una razón: la pura actualidad corporal en que viven los animales, su desconocimiento de la muerte y de los recuerdos.” (BORGES, 1994a, pp.356-357) [“Sem erro, Keats pode pensar que o rouxinol que o encanta é o mesmo que Rute ouviu nos trigais de Belém de Judá; Stevenson erige um só pássaro que consome os séculos: o rouxinol devorador do tempo. Schopenhauer, o apaixonado e lúcido Schopenhauer, contribui com uma razão: a pura atualidade corporal em que vivem os animais, seu desconhecimento da morte e das lembranças.” (BORGES, 1999a, p.391)]

²⁹⁵ Como explicam Assadi e Dunker, visando algumas interpretações que, embora dadas como esdrúxulas, não deixam de considerar a letra V: “Igualmente a letra ‘W’, elidida pelo ato falho, é bastante sugestiva, e deu margem a comentários bizarros entre alguns autores que se dedicaram ao caso clínico em questão. Por exemplo: o ‘W’ é composto pela duplicação do ‘V’, hora suposta da cena primária (cinco horas da tarde); o ‘V’ invertido torna-se ‘>’, ou seja ‘maior que’, mas também o perfil gráfico da boca do lobo devorador; ‘W’ pronuncia-se ‘Weh’, que em alemão significa ‘dor’, e no dialeto austríaco ‘desgosto’ (Mahony, 1992, p. 86). Se as associações seguissem esses caminhos, provavelmente não se teria alterado a posição subjetiva, e o processo interpretativo deveria ser considerado sob outro ângulo.” (2004, p.95)

ausência. Desse modo, a esse mesmo V – em si *vazio* de sentido, redobrado no W cortado por Freud, destacado de seu mais literário caso – Lacan o retoma, o mesmo e já um outro, fazendo eco a todos os vazios anteriormente escritos por essa mesma letra, ao ser por ela afetado a partir de sua posição de *leitor*: o arrebatado que homenageia Marguerite Duras por *Le ravissement de Lol V. Stein*.²⁹⁶ E, tal como Borges, ele escandirá um nome que o atravessa, prolongando-o enquanto segue o “contorno de sua escrita”: “Lol V. Stein: asas de papel, V tesoura, Stein, a pedra – no jogo do amor tu te perdes” (2003, p.198).²⁹⁷ Do nome da heroína – ele mesmo um jogo de amor e de perda – emerge a parte mais material do significante, novamente como *corte*, *queda*, *enigma* e *interpretação*. Entre o *papel* das asas e a dureza da *pedra*, evocada como peso à leveza do significante já prestes a levantar voo, há uma *cisão*: ali se deflagra, pela inscrição de uma letra a dividir o nome ao meio, a incomunicabilidade entre dois regimes, relação impossível figurada pela *tesoura* que o V, para o leitor Lacan, escreve.

Leitora de Duras, “uma ‘cega’”, como a define (CIXOUS; FOUCAULT, 2015, p.364), Cixous teria tecido, ela mesma, uma obra em torno do V, letra que aqui circula: a homonímia de *voile* em *Saber ver*, “*savoir*” – também “*Ça voir*”, portanto entre o *saber* e o *ver*, e os *véus* e as *velas* – é lembrada por Derrida e feita ressoar na “(...) trança de fonemas [que] não é sempre invisível, mas ela dá-se primeiro a ouvir, *enlaça-se longe da vista*, tornando-se assim coisa da *miopia* ou da *cegueira*” (2001, p.50, grifo meu). A letra acha casa em um lugar para além do mundo representável. Talvez seja nesse sentido, também, que Cixous teria lido na escrita de Duras um “trabalho de perda”; ela segue: “(...) como se a perda fosse inacabável; é muito paradoxal. Como se a perda jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder” (CIXOUS; FOUCAULT, p.358). Esse limiar segue retirando matéria, compondo a perda, aprofundando-a, adornando-a, dando-lhe *forma* de algo, a *própria forma da perda* em território onde nada mais é próprio (cf. CIXOUS, 1995, pp.46-48); do que entrevemos: quando, na área psicanalítica, se *escreve* o objeto indescritível, na tentativa de tomá-lo ou formalizá-lo teoricamente, esse processo de algum modo *corta*, aparta irremediavelmente, porém maneja não desarticular, e assim

²⁹⁶ No romance de Marguerite Duras (2013), Jacques Hold, relata seu envolvimento com a protagonista, Lol V. Stein, que, após assistir o noivo dançar e partir com outra mulher em meio a uma festa – o que lhe ocasionada um profundo sofrimento e mesmo uma espécie de surto – acaba por engendrar novamente, com Hold e com Tatiana, sua antiga amiga, um novo arranjo triádico. Lacan disporá dessa estrutura em sua análise, prestando uma homenagem à escritora.

²⁹⁷ A nota de tradução lembra que “*Jeu de la mourre*”, no original, é uma variação do par-ou-ímpar, aproximando-se da brincadeira “pedra, tesoura ou papel”.

produz, no gesto do *litoral* entre a ordem do discurso e sua escrita, o contínuo retorno – das asas à pedra.²⁹⁸

Assim, a escrita, ao formalizar o vestígio de uma operação que há muito nos habita, ao mesmo tempo que *corta*, de algum modo também *enlaça*, deixando evocar aquilo que não mais se possui: algo *vai* e, disso, contando com o rastro de sua passagem, em nós (faz a) *volta* – *aliena-se* para, uma vez *separado*, reaparecer em eco e pela linguagem, desde um tempo outro no qual o sujeito terá sucedido em apartar-se e, portanto, ter se permitido *perder*. Os Vs – todos eles, aqui, fazendo operar o *estatuto da letra*, enquanto forma do enigma, condutores do mistério de nossa existência na linguagem – produzirão também uma forma de aludir à inscrição de tal objeto, desde sempre e para sempre perdido, no enquadramento da fantasia, quando dois tempos, as duas operações, confluem em torno do *desejo* que ele produz. Dessa forma, e *como* forma, a letra em operação – não na noção corriqueira do “escrever”, mas como um *modo* da linguagem que não se contenta com a superfície do sentido –, assim, *escreve* a perda. A via da interpretação, portanto, é o que nos permite, aqui, *lê-la*: como “*voile*”, *vêu* e *vela*, homonímia que muda diante de nossos olhos conforme o gênero gramatical, também como o V do menino que torturava, nas lagartas, a *borboleta* por vir,²⁹⁹ ainda como *asas*, abrindo e fechando feito *pernas*, ou como *tesoura*, instrumento de cisão da qual ele poderia, na *quinta hora* que lhe pesara na existência, se servir ao decepá-las:³⁰⁰ algo, nesse símbolo gráfico arbitrário que faço aqui transitar, suporte escrito do real, ao convocar à *leitura*, também se encaminha como falta, dor incomunicável, emaranhado da memória, descompasso e desamparo, tornando-se ela mesma, mero risco no papel, uma cicatriz cuja origem não mais podemos resgatar. Ela será, para nós, no litoral entre a literatura e a psicanálise, algo entre cegueira e infinita luz – se é que ainda se as distingue.

A coincidência que, uma vez interpretada, acaba por receber aura de golpe do destino, destacou uma letra – dentre as vinte e três possíveis, com as quais se escreve todo o

²⁹⁸ Assim Lacan conclui sua homenagem, articulando, pela escrita de Duras, a noite, o vazio e o objeto: “Decerto você não poderia auxiliar suas criações, nova Marguerite, com o mito da alma pessoal. Mas a caridade sem grandes esperanças com que as anima parece ser obra da fé que você tem para dar e vender, quando celebra as taciturnas noites vazias com o objeto indescritível.” (2003, p.205)

²⁹⁹ De acordo com Derrida: “(...) esta homonímia [*voile*] com que se pode brincar com a diferença dos gêneros, ou do sexo na gramática (...)” (DERRIDA, 2001, p.52). Em francês, *voile* constitui uma homonímia, e sua significação, *vêu* ou *vela*, depende da flexão de gênero ao qual o vocábulo se submete.

³⁰⁰ Como traz Freud: “Um dia ele falou que ‘borboleta’, em sua língua, é ‘bábuchka’, ‘velha mãezinha’; as borboletas lhe pareciam mulheres e meninas, e os besouros e lagartas, meninos.” (FREUD, 1914[2010], p.120)

universo (cf. BORGES, 1994a, p.466) – e nos faz retornar a “El aleph”, ainda que por meio de uma distorção. “Viterbo” será o nome que singulariza uma tal Beatriz, amada morta e reencontrada; porém não mais a musa de Dante, não mais a cantada pelos leitores da *Divina Comédia* por séculos de tradição, mas a de Borges, na qual ainda ecoará, dentro do jogo de *diferir*, a outra, mulher redentora que, desviando o rosto, desaparecera sorrindo sem mais vestígios. E, se como trouxera Piglia, no conto “(...) o universo inteiro é um pretexto para ler as cartas obscenas de Beatriz Viterbo” (2006, p.21), aqui a inicial de seu sobrenome será também subterfúgio para ouvi-la ressoar em todos os outros Vs há pouco encadeados.

Viterbo – Beatriz Elena Viterbo – torna-se, então, um último fio na trama que nos encaminha à *letra*, para a psicanálise, uma forma de escrita do objeto, formalização de um real cada vez mais paradoxal: foi pela *repetição* de seu nome ao longo da narrativa que se dera, na voragem do desejo então descarrilhado pela hipótese do Aleph, posta em cena no mundo organizado em torno da sua ausência, o desvelamento da forma enquanto processo de *passagem à escrita*. E por meio desse processo Beatriz ressurgue como *objeto*: não mais um objeto comum, representável, a ser tranquilamente enquadrado pelo relato, mas aquele que, do fundo do espelho, do fundo da palavra, do fundo de seu nome que ressoa por todo o texto, nos olha, entra na cena da representação como o *ponto cego* e, ao fazê-lo, nos extrai todas as imagens das quais se lançara mão até então; novamente, o *nome* traz o paradoxo: repetido à exaustão para ecoar um vazio. Para aportar seu relançamento – como *objeto* e, portanto, de um negativo escrito como *letra* –, o puro olhar que o Aleph se tornara, tendo o agente focalizador cedido ao chamado do desejo e ingressado na realidade através de sua fenda, será completo, refechado, pois também *olhado* pelo próprio dispositivo de enunciação pelo qual ele terá sido composto. Tal percurso é textual: Aleph, nome de uma letra, da primeira letra, à qual se resume toda a criação, também é um “ponto” fragilmente enquadrado pairando em um mundo perfeitamente ordenado, pelo qual se logra atravessar; assim a realidade do conto se configura em um processo ao avesso – *produzindo o e produzindo-se no avesso*. O trânsito não cessa, tendendo ao infinito (cf. LACAN, 2009, p.113).

Chamo a atenção para a seguinte questão: se fôssemos resumir o plano discursivo de “El Aleph”, ou, se quisermos, explicar a história ou mesmo algo da ordem do enredo, não teríamos grandes dificuldades. Talvez produzíssemos algo como: um narrador em primeira pessoa conta que, anos após a morte da mulher amada, sofrera uma experiência

maravilhosa no porão de sua casa, cuja veracidade, até o presente narrativo, ele não pudera atestar, embora tenha se colocado a escrever sobre o acontecimento. Porém, ainda que a separação não seja tão nítida ou até mesmo artificial, é outra coisa que faz do conto algo excepcional, e é aí que podemos vislumbrar o que se conhece, a partir da teorização lacaniana, por *escrita*. A *passagem* de uma ordem a outra se dá nitidamente, até que a percamos de vista e até que sejamos nós mesmos por nós vistos, quando, no ápice da travessia dessa estranha arquitetura textual, somos convocados a tomar parte no *ponto de vista* total que, em dado momento, passa a operar no conto. Nesse sentido, adentrá-la, desde a *espacialidade prevista* pela elaboração até certo ponto realista do relato, solicita a percepção de que, se assim o fazemos, é justamente porque já estávamos inescapavelmente *dentro* – o passo já se deu em algum momento, quando, desavisados, seguimos com a leitura, e a composição do conto já depende *estruturalmente* de nossa presença no arranjo pelo qual se estabelece sua amarração torcida. Ela começa com a mistura de dois tempos: *passado* e *presente*, embora discursivamente apartados, são feitos jogar de um ao outro o tombo, a virada, o truque de prestidigitação ao qual a forma é tributária. Do que derivo: talvez nós, leitores, sejamos tão desavisados quanto o narrador que desce os degraus do porão, crente de que esse tal “Aleph” não passava de um produto de uma mente delirante; nós, por outro lado, acreditávamos estar diante de uma ficção construída segundo estratégias de representação realistas, portanto, tranquilamente apartada de nossa realidade. Ledo engano.

O herói, sustentando desde uma anterioridade o futuro exercício do narrador, descende ao sótão – território (ainda) adequado a um homem medido e comedido (cf. BLANCHOT, 2005, p.136-137); há portanto, na própria *topografia* do conto, um lugar e um momento a partir do qual, ao longo de seu andamento, é possível distinguir a alteração responsável pelo que virá a ser sua natureza, cerne da forma enquanto tal. Tendo perdido Beatriz, tendo, de algum modo, estancado sua falta, alimentando-a por meio das visitas a sua casa, e tendo, ainda, ingressado em uma desagradável relação com Carlos Argentino e lhe dedicando, com certa satisfação, longos parágrafos à ridicularização de seu poema, Borges desce *duas vezes* ao sótão: como herói e como narrador, o segundo sendo o agente da escrita do conto que estamos lendo. E ali, em *dois tempos*, ocorre *uma, a mesma, virada*: nesse lugar obscuro, onde os objetos se acumulam feito esquecimento, onde os degraus carecem de luz e o narrador perde a certeza de seu procedimento, se produz a transição que traz o até então *obsceno* ao primeiro plano (cf. AZEVEDO, 2001, pp.75-81),

fora e dentro da representação: fora de cena, fora dos limites enquadráveis por uma narrativa tranquilamente afeita à tendência dos eventos ordinários, somos reconduzidos ao estabelecimento *escrito* disso que não se comporta bem, não se adequa, não se resigna ao relato comum – algo fica de fora quando tentamos abarcá-lo em sua totalidade, e é precisamente para pensar isso que *cai* que convoco, aqui, a dimensão da *letra*.³⁰¹

Não terá sido à toa que Lacan colocara a função da letra no domínio do inconsciente (cf. 2009, p.110): ali, onde o *sujeito* não mais pode se apoiar no *signo*, como esperança de equivalência entre significante e significado, para edificar seu ser, e ali onde ele crê, por *nada ver, não mais ter* precisamente aquilo que o constitui, é que, talvez, ele poderá encontrar a potência para trazer, do nada, seu traço mais elementar ao mundo – no limite, a redução de *tudo* aquilo que ele é:

(...) [a letra] é promovida à função de um referente tão essencial quanto qualquer outra coisa, e é isso que *modifica o estatuto do sujeito*. É por aí que ele se apoia num *céu estrelado*, e não apenas no *traço unário* [a inauguração da linguagem em nós], para sua identificação fundamental. Pois bem, justamente, *há um excesso*, um excesso de apoios, o que é o mesmo que não ter nenhum. (LACAN, 2009, p.117, grifos meus)³⁰²

3.2.2. Formas de escrever: da letra ao significante

Talvez seja este o relato secreto de “El Aleph”: a história de *como*, tendo uma vez perdido sua referência central (Beatriz Viterbo, no plano imediato do herói e de sua trajetória, e a própria possibilidade de *representá-la*, bem como a aterradora realidade que se abre quando a narração a revisita), o narrador pode, de um modo que se nos omite, colocar-se *a partir* dessa perda, dela se apropriando, para, *só depois*, narrar – e fazê-lo até se apartar do que enuncia, cruzando o limite entre o relato da experiência e o pós-escrito, quando a rechaça para seguir rumo ao *esquecimento*. Não se poderá afirmar ao certo de que se trata, afinal, tal operação: uma recusa, processo alienante de alguém que nada quer saber sobre o desejo de Beatriz, ou uma separação necessária em relação ao vórtice aberto pela

³⁰¹ Como traz Lacan, no início de seu décimo oitavo seminário, no qual nasce “Lituraterra”: “Não se trata apenas de que o discurso, a partir daí, já não possa ser julgado senão à luz de sua instância inconsciente: é que ele já não pode ser enunciado como outra coisa senão aquilo que se articula a partir de uma estrutura [escrita], em alguma parte da qual ele se acha alienado de maneira irredutível.” (LACAN, 2009, p.10)

³⁰² O analista ainda explica: “É a letra, e não o signo, que aqui serve de apoio ao significante, mas como qualquer outra coisa que siga a lei da metáfora, que, nestes últimos tempos, lembrei constituir a essência da linguagem.” (LACAN, 2009, p.117)

letra Aleph, início e fim da criação, ou, em termos textuais, de uma proliferação radical a ponto de se pretender criadora, finalmente subjetivado e, portanto, passível de ser deixado para trás. A *dúvida*, porém, é o que resta ao fim, selando a dupla face do acontecimento pela via da *escrita* e apontando, quantas vezes por ali passarmos, para o fechamento do discurso, perfeito e circular, e para o empuxo à sua reabertura, consolidando a forma refratária à constituição de um saber:³⁰³ "*¿Existe ese aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?*" (BORGES, 1994, p.628).³⁰⁴

Verídico ou não, verdadeiro e não, não se pode negar o caráter *real* da experiência pela qual passa Borges: o horror de perder-se na visão resiste, como efeito, no relato, retomado então de outro lugar – pois em meio a esse processo, o apagamento total do ser no esvaziamento do sentido (cf. LACAN, 2009, p.116), dá notícias de que, embora na “mesma” posição de outrora, o narrador passa a estar implicado de outro modo em relação às coisas do mundo e sua representação –³⁰⁵ o que não deixa de ser, também, um efeito do *passar pela escrita*:

É preciso um embalo diferente, que só consegue *quem se desliga de seja lá o que for que o traça [raye]*.

Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral, que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem *tomar-se pelo agente que a sustenta*. (LACAN, 2009, p.113, grifos meus)

A dimensão da letra, em “Lição sobre *Lituraterra*”, Lacan a deriva da produção do traço na escrita japonesa, no que ele permite atestar a existência da escrita *dissociada* do sujeito que

³⁰³ Chamo a atenção para o fato de que, se afirmo que o conto se *abre* em duas vias, elas não seriam linearmente divididas entre a do *discurso* e a da *escrita* – isso, por si só, seria uma abordagem “fechada” e, portanto, incoerente com a leitura aqui produzida. Pelo contrário: meu esforço se dá no sentido de elaborar que, sim, o discurso é uma via, embora apenas ilusoriamente acessível e pavimentada pelo imaginário, que garante a produção de sentido e a crença em sua estabilidade; mas a escrita, a contrapelo da lógica binária que ensaia se estabelecer, opera como *aquilo que trama a abertura em si*, impedindo o sentido de se estabilizar.

³⁰⁴ “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci?” (BORGES, 1999a, p.698)

³⁰⁵ Sobre o *semblante*, ou seja, a posição do agente do discurso (que pode ou não vir a ser ocupado pelo sujeito), sempre tendo como causa a verdade inconsciente, explica Lacan: “E nessa medida que não há semblante de discurso. Tudo que é discurso só pode dar-se como semblante, e nele não se edifica nada que não esteja na base do que é chamado de significante. Sob a luz do que hoje o produzo para vocês, o significante é idêntico ao status como tal do semblante. / *De um discurso que não fosse semblante*. Para que isso seja enunciado, portanto, é preciso que esse semblante não possa ser completado, de maneira alguma, pela referência de *discurso*. É de outra coisa que se trata, do referente, sem dúvida. Quanto a isso, conttenham-se um pouquinho. Esse referente não é, de imediato, provavelmente, o objeto, pois o que isso significa é justamente que o referente é aquele que passeia. O semblante dentro do qual o discurso é idêntico a si mesmo, é um nível do termo *semblante*, é o semblante na natureza.” (LACAN, 2009, pp.15-16)

a produz: produzir o traço, nesse sentido, seria arriscar encontrar-se em sincronia com o momento de instauração do sujeito, que emerge *só depois* – como efeito da perda que a própria letra, e também depois, escreve. Tal *desligamento* de si, *de quem quer que tenha traçado o traço que tracei*, eu só o tomo na volta – quando, rendido ao litoral, ao seu movimento de incessante contraste, eu posso, desligado do que sou, ou seja, de qualquer suporte *na linguagem* que possa dizer de mim, me *apagar* naquilo que produzo (cf. LACAN, 2009, p.113); mais, ainda: será necessário um descolamento tal que o sujeito é senão seu próprio por vir *no* traço, como seu agente (embora mais “agido” do que propulsor da ação), e o texto, resto do processo de escrita, testemunha o fato de que ele é efeito do que *terá escrito* – ao escrever, portanto, ele terá deixado, na linguagem, o mesmo atravessamento que a linguagem um dia nele produziu.³⁰⁶ Correr o risco de *anular-se*, para, sabe-se a que preço, acolher seu nada diante da coisa ininscritível, terá sido, quiçá, a própria posição do narrador de “El Aleph”, tão brevemente, e ainda assim infinitamente, por ele sustentada: é nesse sentido também que poderei eu sustentar, junto ao discurso psicanalítico, a *escrita* do conto, a produção dessa letra à qual chamamos “aleph”, como uma *operação de perda* – embora não se saiba, ou não se ouse nomear, exatamente *do quê*.³⁰⁷

Assim, se a experiência coloca o herói em estado de desaparecimento, operação que, ao fazer irromper na vida subjetiva o infigurável, tende a retornar, a *escrita*, engajando-se nessa volta – tanto temporal quanto topologicamente, se é que ainda é possível separá-las –, conclama ao narrador sustentá-la *com* o seu apagamento: uma *perda* mais profunda, para além dos objetos, colocando o “eu” em jogo ao apontar, certa, para o sujeito, esse que não existe senão desaparecendo.³⁰⁸ Uma perda, enfim, com a qual se

³⁰⁶ Barthes, no crucial “A morte do Autor”, afirmara que, ao contrário do que ocorre com o Autor, função garantidora do sentido e da verdade do texto, para o *scriptor* “(...) a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem” (BARTHES, 2004, pp.61-62), gesto que diz de um apagamento pela escrita. Anos depois, em *O império dos signos* – obra de inspiração a Lacan, que chegara a lhe sugerir o nome de “o império dos semblantes” (cf. 2009, p.118) –, o pensador retoma algo desse apagamento analisando a sociedade japonesa: “(...) a escrita se move através de um luxo de superfícies e ignora o borrão, a impregnação metonímica do avesso e do direito (ela se traça por cima de um vazio): o palimpsesto, o rasto apagado que assim se torna um segredo, é impossível. (...) o pincel pode deslizar, torcer-se, e o traçado se cumpre, por assim dizer, no volume do ar, tem a flexibilidade carnal, lubrificada, da mão.” (BARTHES, 2007, p.118)

³⁰⁷ Alguns aspectos dessa perda “redobrada”, dessa perda que perde a própria perda (a de Beatriz), serão trabalhados no próximo e último capítulo.

³⁰⁸ Em *O espaço literário* (1987), Blanchot tratará da relação entre escrita e desaparecimento. Para o autor, “Escrever é o interminável, o incessante. (...) Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer ‘Eu’.” (1987, p.17). E, ainda: “(...) em última instância,

pode fazer – assim Lacan, lançando mão desse impossível que a literatura põe em jogo, articula o *ato de escrita* ao momento mítico de nossa *ascensão à existência simbólica*:

(...) é pelo apagamento do traço [unário] que o sujeito é designado. Isso é marcado em *dois tempos*. É preciso, portanto, que se distinga aí a *rasura*. *Litura, lituraterra*. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. Litura pura é o literal. *Produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste*. (LACAN, 2009, p.113, grifos meus)

Sai de cena o *eu*, bem como a crença de que sua imagem é real e comporta alguma verdade na qual se pode ancorar; entra em cena o *sujeito* que, pela via do desejo, traz à luz nada mais do que sua existência como a própria barra que o fende, hiância entre ele e o Outro, entre significante e significado, a marca fulcral da incidência da linguagem sobre si a produzir o *litoral* entre o saber discursivo, ao qual tanto nos custa abdicar, e uma substância que o excede – arrastão ao inconsciente, para além dos limites da linguagem, mas que, por meio dela, “(...) convoca o litoral para o literal” (LACAN, 2009, p.110). Um sujeito pela metade, dividido entre dois tempos, eis o que o funcionamento da *rasura* escreve: a linguagem operando seu próprio apagamento, eterno devir do que terei sido. “Sou eu”.

A temporalidade da *rasura* reinstaura, aqui, uma outra lógica na relação entre o passado e o presente. Seu funcionamento não deixa de ecoar uma dimensão oracular, tal como a vive Édipo: existe um *dito* que, recobrando a verdade do ser, há muito ignorada, pois alocada sob um *ponto cego*, acaba por fiar o curso de seu destino, levando-o a revolver os passos de sua história para, ao fim, encontrá-la inscrita em si – uma marca no corpo sinalizando o resíduo de uma linhagem, o nome, retomado *só depois*; o traço apagado recoloca o advento de seu próprio apagamento por vir. Eis o enigma, o que Lacan definirá por “uma enunciação da qual não se acha o enunciado” (2007, p.65), um *dizer* que mantém silêncio sobre o *dito*, fazendo do estatuto do segredo o próprio circuito que o vela, mantendo-o longe dos olhos – diante dele, somos cegos Tateando rumo ao derradeiro desaparecimento, carregando conosco apenas o impulso de uma história deslocada no tempo, antecipada no que toca a questão da qual ela seria resposta e, por conseguinte, da qual tomamos conhecimento em um momento que só poderia se configurar como um *tarde demais*.

[a obra] ignora [o escritor], encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais” (1987, p.13) – operação que ecoa, de alguma forma, o que Lacan denomina *afânise* do sujeito (cf. 2008b, p.213).

Tomada em sua dimensão de *dizer*, o tempo da rasura – *rasura de traço algum que seja anterior* – é bastante singular: advento de uma escrita que, uma vez que *apaga*, só pode se dar como *reinscrição*, processo que, ao assim se produzir, emancipa o fato do apagamento, antecipando-se desde o tempo presente a um primeiro escrito até então inexistente – a *anterioridade* só vem à luz enquanto *apagada* e uma vez que o processo de seu apagamento, em um segundo momento, *cria* aquilo que lhe terá sido anterior. A *rasura pura*, desatacada de sua metade primária – a inscrição primeira, traço a ser prontamente dividido entre dois, fazendo-se significativa – estabelece, com sua natureza “manca”, porém duplamente orientada, uma “pré-história” (cf. CIXOUS, 2001, p.14), um *antes* passível de ser estabelecido apenas *em retroação*.³⁰⁹ Tal jogo descola o referente da verdade, o relato de sua configuração escrita (causa e efeito, anterior e posterior), bem como o *objeto* de *si mesmo*: o Aleph é sempre dois, passado e presente, vivido e escrito, visível e audível, aquele que, depois de ser considerado falso, poderia ele, dentro de sua falsidade, por meio da manutenção da dúvida, ter sido a porta para que encontrássemos um supostamente verdadeiro (cf. LACAN, 2005, p.75) – o segundo tempo acontece, apaga o primeiro, mas sem anular seus efeitos.³¹⁰

Se aceitarmos tal leitura – e se com ela reconhecerno-nos, leitores e desejantes, também às raias da morte – será possível tomar a *passagem* aqui soerguida como o ato de um *sobrevivente*. Atravessar novamente o próprio desaparecimento ou, no caso especular do leitor, seu súbito aparecimento imiscuído à *ficção*, fora um gesto necessário para escapar do efeito aterrador e congelante de uma experiência *fora* da linguagem – essa sobre a qual, até se por a escrever, o narrador pudera apenas guardar silêncio; mas o *real*, como o fato de sua escrita nos comprova, insiste. Face a esse irrepresentável, o percurso de *volta* – tempo do retorno que configura, ele mesmo, o episódio da *partida* – será uma ruptura com a *mudez* da letra que tanto atormentara Borges, no que, pela via da escrita, o narrador se põe a tecer uma cena capaz de abrigar o *olhar medusante* ao qual ele foi um dia submetido sem baratear seu efeito, um *narrar às cegas* até o limite da linguagem; à linguagem,

³⁰⁹ Talvez seja apenas assim que os participantes da “tribo dos videntes” (na qual eu, embora um pouco míope, me incluo) possa acessar sua cegueira constitutiva: como nos mostra o conto de Borges, ela nos é reestabelecida *só depois*; ela é, portanto, desde sempre perdida.

³¹⁰ Nesse sentido, Beatriz Viterbo é, também, duas vezes Beatriz: duas vezes morta, ela se relança como o *objeto literário* que faz o espaço de “El Aleph” curvar-se *para vê-la*, depois para “*desvê-la*” e, dado o impossível de tal operação, produzir ou apropriar-se de uma forma que permitirá, por fim, o esquecimento – deixando operar o *apagamento* que, no limite, só faz pronunciar o primarismo do objeto em causa. Beatriz não é senão muda, tal como a letra que a escreve, e seu próprio não-retorno – e, em o sendo, ela acaba por sustentar a face mais mortífera do desejo. Esse aspecto será discutido no próximo capítulo.

portanto, solicitou-se forjar, com seu mais inescrutável recurso, uma forma de *enunciar o inaudito*. A atividade da escrita que compões o narrador será aquela que *a posteriori* se apropria de um impossível para *produzir a forma*, toma-a com o seu não ser e, ao fazê-lo, a emancipa das amarras pregressas de um sentido previamente orientado pela configuração de um profundo amor (pelo) *imaginário*, e a torce, com ser a própria torção, na recondução da *letra* em *discurso*: ao *escrever*, ao lançar mão da coisa escrita, ele permite ao narrador *falar*, ainda que algo se perca, ainda que falar seja reconhecer o limite do que pode ser dito. Percorrendo “El aleph” e, com o narrador, desligados do *eu*, da *imagem*, do *sentido*, para sermos então presentificados na escrita, será possível atestar: teremos sobrevivido ao esfacelamento do que outrora atendia por “eu”, por “minha imagem”, por “minha verdade”, ainda que sobre isso um dia pouse o esquecimento; pois esquecer é, também, uma forma de continuar.

Se Édipo narra sem retornar, fazendo-o desde o deserto de seu lugar nenhum, será apenas para por fim desaparecer ao fazer de si, de sua história e com seu próprio corpo, pura enunciação; ao sujeito moderno, contudo, já inscrito no tempo de uma tradição literária, filho do emblema trágico que Édipo sela, não será dada nem a grandiloquência de fundá-la, nem a dádiva do desaparecimento total – pois algo sempre resta, ainda que como *furo*.³¹¹ Estava *previsto*: Édipo pede que olhem o rosto, que não ignorem sua história; mas Borges, por fim, esquece (o rosto, a história). O esquecimento, contudo, não é simplesmente *deixar desaparecer* – é, de algum modo, escapar do eterno retorno disso que, não representável, continua exigindo, como paga ao dom da linguagem, que sustentemos seu direito mortífero de ser nada; pois Édipo *sofre*, por vias linguísticas, a tragédia que o narrador de “El Aleph” logra produzir às voltas *com* a linguagem: *esquecer*, como *efeito da escrita*, será fazer desse vórtice intratável um objeto (de linguagem) ao qual se pode abandonar; será *produzir uma forma* por meio da qual e à qual se pode, a ela mesma, “deixar cair”.³¹² Invocar em si um escritor será, portanto, implicar-se, investir-se e inventar-se artesão das próprias contingências, pois “O artista não é o redentor (...)”, como dirá Lacan, “(...) é o próprio Deus, como fazedor” (2007, p.78). No caso de Borges, um

³¹¹ Nesse ponto ao qual fomos levados, tal como Édipo cruzando o limite da humanidade, defrontamos o ponto de inscrição da inflexão trágica da existência: caberá ao sujeito arcar, sem garantias e com os poucos recursos à mão, com uma existência à deriva dos insondáveis desígnios da linguagem, lugar do Outro. Édipo não cede: ao não abdicar do sentido, em um primeiro tempo, ele adianta-se e decifra, constituindo para si uma configuração na qual ele de nada abre mão, nem de sua posição, nem do poder, nem do saber, escolha pela qual *tudo se perde*.

³¹² Agradeço ao Prof Dr Wilson Alves-Bezerra, que me abriu esta questão quase uma década atrás: o objeto que cai, em Borges, é o próprio livro.

“auto-deus” irônico, preconizador de dons ambíguos, os livros e a noite, com os quais se faz a obra possível. O fim quiçá seja o mesmo – estamos sempre a ponto de abdicar:

Mas o porvir aqui prometido, não o prevejo, predigo-o. E predizendo-o, não descrevo um amanhã que terá lugar, como se antecipadamente se levantasse um véu para dar a constatar o futuro predizível, um ser porvir que se veria vir. Não, o penhor da minha predição *destina*. Apela a fazer vir, destina-se aqui diferentemente: para além de toda a verdade como revelação ontológica. Destina-se àqueles ou àquelas que saberão ler, claro está. Mas saber ler aqui, eis o círculo, aprende-se apenas a partir do penhor dado, e dado em primeiro lugar do que se trata de *finalmente ler*, à altura do que *deveis ler*: este *corpus* que vos é dado (...). (DERRIDA, 2001, p.69)

Quiçá a falha de Édipo tenha se dado na confusão das duas ordens, crendo-as simétricas na aposta de tradução pela qual se lança de uma a outra: tentar *prever* o que fora na verdade *pré-dito*, ou ainda, obstinar-se em enxergar já antes o que o dizer, do presente, terá desde sempre lançado ao mundo – ao fazê-lo, ao ser ouvida, em qualquer tempo a enunciação *encaminha*. Talvez o erro do herói se resuma em tomar o *dito*, que *destina*, pelo *visto*, *destino* antecipado por olhos que veem o adiante apresentado, na pressa típica de quem o toma por seu:³¹³ troca-se tragicamente o *interpretável* pelo *incontornável*, a *implicação* pela *explicação*, ou a *legibilidade* pela *verdade*, quando, feito última palavra, o sentido vem do Outro – lição à qual Borges, leitor de Sófocles, recebendo no discurso corpo nenhum para velar, herda de seu inconstante irmão.

3.2.3. Formas de ler: o passadouro

“Os gregos”, diz Lacan, “parecem ter tido um *manejo muito astucioso da escrita*. Parecem ter procedido a uma redução sutil [com a lógica, por exemplo] do que já corria mundo sob a forma da escrita” (2009, p.97, grifo meu). Se a hipótese estiver correta, não terá sido à toa que Piglia, elegendo “El aleph”, esse “objeto mágico do míope” (2006, p.19), reencontrará por um breve momento o herói trágico, agora pela via da *leitura*, “arte da distância e da escala” (2006, p.20). Pois se a escrita literária, enquanto forma de elaborar o que no mundo ainda resiste como “visível” nas representações, contém em si uma injunção à leitura, para o crítico “a tragédia tem muito a ver com ler mal” (2006, p.21)

³¹³ Devo essa formulação às discussões ocorridas nas reuniões do Centro Outrarte, nas quais, ao longo de 2017 e 2018, nos dedicamos a pensar o *destino*.

– sua dimensão de escrita, uma vez reduzido o discurso à sua fórmula mínima, nos cederia apenas as coordenadas desse *desvio*; erro de mira, falha trágica. Ao herói trágico o caminho mais curto se perde de vista (lembramos que a reta só existe enquanto formalização escrita), e de seu cálculo enganado resta o desencadeamento trágico para o qual ruma, sempre em descompasso, no que o ato vem, por uma torção que faz cruzar duas leis, duas ordens, sempre *antecipado* ou *tarde demais*. Como, à distância e em outra escala, aqui circula com Cixous e Derrida, a *temporalidade* também se manifesta com algo da ordem da visão: passa-se a ver extraindo-se do território dos “não-videntes”, no qual o míope habita, fronteiro, até que um dia se torne “definitivamente cego” ou lhe ocorra, por uma graça inesperada, partilhar do mundo dos objetos e dos rostos —³¹⁴ quando “a presença sai da ausência”, “emergindo do apagamento”, e quando acontece, repentina, “A continuidade de sua carne e da carne do mundo” (CIXOUS, 2001, pp.13, 14). Tal presença, tal continuidade, só a reencontra aquele que sabe não tomá-la por dada desde sempre: o *antes* do ver – do *a tudo ver* –, a pré-história que se forma com a assunção à esfera da visibilidade (cf. CIXOUS, 2001, p.14), só se possibilita com a *passagem*. Borges, narrador de “El Aleph”, tece seu relato *em linha reta*: ele segue, com paciência cronológica, do antes ao depois, da morte de Beatriz ao seu esquecimento, cumprindo, entre um ponto e outro, tudo o que faz de sua narrativa um *objeto extraordinário*.

A linha reta, como outrora nos trouxera Lacan, é tributária à *escrita*: para as ciências ocidentais, a medição exata da menor distância entre dois pontos no espaço só existe, ou é discernível apenas, em uma notação matemática;³¹⁵ por isso, não haveria “(...) o menor empirismo (...) sem o suporte da escrita” (LACAN, 2009, p.97): ela convoca – torna material, *legível* –, o *real*, excesso ao qual não comporta o registro simbólico, localizando-o como interrupção ao simbólico e mantendo, portanto, seu caráter de enigma. Nas mãos de Borges, porém, a existência invisível dessa linha reta não é suficiente para que possamos *prever*, no espaço literário, sua sequência essencialmente linear: pois há,

³¹⁴ Deixo ouvir o *ato falho*: a formulação “definitivamente cego”, que eu há pouco apontava (para depois apagar) como enunciada por Borges fora, na verdade, escrita por Bataille em *História do olho* (2003) – esse estranho objeto, por bem excluído deste escrito, mas que manejara retornar. Dirá o narrador, ao fim de seu sôfrego relato (desdobrado, no último capítulo, em uma narrativa autobiográfica), sobre figura de seu pai no leito de morte, cego e abandonado: “Hoje, sei que sou definitivamente ‘cego’, sou um homem abandonado sobre o globo como meu pai em R. Ninguém, na face da terra ou no céu, se preocupou com a angústia de meu pai agonizante. No entanto, creio que ele a encarou, como sempre. Que ‘horrível orgulho’, por instantes, no sorriso cego de papai!” (2003, p.94).

³¹⁵ Não serão todas as culturas que organizarão sua cosmologia em torno da linearidade e de suas medições: muitas culturas africanas, por exemplo, pensam o mundo e seus ciclos a partir da *circularidade* – algo que pude experienciar durante meus anos de convivência e formação no Grupo Nzinga de Capoeira Angola, de tradição bantu e, portanto, em um meio no qual a transmissão dos saberes é, sobretudo, *oral* e *coletiva*.

nisso que a reta escreve, uma ideia de infinito, à qual não se pode garantir qualquer conclusão; o percurso, embora dado, não se oferece ao desvelamento.³¹⁶ Ele se configurará, sim, em uma espécie de “linha reta”, mas naquela exclusivamente alocada em um espaço que se produz, por meio de uma *ruptura*, com *passagem e continuidade*; de tal forma, quando se perde a distância e a escala, não é mais possível defini-la em termos de começo ou fim, pois ela existe apenas como experiência de travessia.

Em seu décimo seminário, estabelecendo esse resíduo irrepresentável notado por uma letra, o objeto *a*, Lacan lança mão de uma forma inexistente para dar conta do impossível. Contando com a topologia, o analista destaca uma superfície dual, passível e não de ser tomada no registro do olhar: trata-se da banda de Moebius, uma forma que, derivada da redução de um espaço imprevisto pela ordem corriqueira, um plano não-euclidiano, resulta de um *corte* e de uma *torção*, procedimento pelo qual a faixa já não tem dois lados, dentro e fora, sendo possível percorrê-la integralmente *sem saltar* de um lado a outro – pois não os há. A ruptura, então, gera uma continuidade cuja espacialidade tende ao infinito: sua forma, sendo uma trampa aos olhos, no que omite em seu único lado um outro, simultaneamente visível e oculto, pelas mãos se fia sem fim, imperceptível em sua passagem – e talvez apenas um cego possa transitá-la, contando com os passos do tempo as voltas dadas em seu ciclo (cf. LACAN, 2005, pp.49-50).

O cego, então, de fato vê: não com o auxílio da luz, que, como sabemos após descobertas recentes da física, não mais pode nos fornecer o paradigma da linha reta, mas com o suporte da escrita: como “(...) a necessidade de uma topologia para com ela também *dar conta do sujeito*, única forma de *não nos tornarmos nós mesmos loucos*, por uma outra volta” (PORGE, 2014, p.42, grifos meus).³¹⁷ Na tentativa de suprir lá onde a representação falha, precisamente a *passagem* do significante pelo real, ele seguirá, pela voz, por onde nós adentramos com uma *topologia do toque*: para não enlouquecermos lá onde o sentido

³¹⁶ Erik Lonröt, protagonista de “La muerte y la brújula”, obedecendo à tradição (edipiana e detetivesca) e encurralado na triangulação do crime arquitetado por sua própria leitura dos fatos, teria dito a seu algoz: “*Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective*” (BORGES, 1994a, p.507.). [“Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha se perderam tantos filósofos que bem pode perder-se um mero detetive.” (BORGES, 1999a, p.566)]

³¹⁷ Saliento que Lacan inicia “Lição sobre *lituraterra*” em uma alusão a James Joyce, cuja obra fora revisitada pelo analista n’ *O seminário – livro 23: o sinthoma* (2007). Ali Lacan se dedicará à amarração borromeana entre os três registros (real, simbólico e imaginário), cogitando um “quarto elo” de modo a, em caso de um fracasso nesse enodamento, compor seu enlace: Joyce, dado como psicótico, teria na *escrita* um recurso excepcional para manter os três registros enlaçados, fazendo suplência a isso que falhou em mantê-los operando contigualmente e sucedendo, portanto, em configurar uma versão da realidade na qual o sujeito pode se sustentar sem tanto sofrimento.

se extrai com a radicalidade de um relâmpago, será necessário orientarmo-nos por “um teatro ou por uma teoria das mãos” (DERRIDA, 1991, p.129, tradução nossa); pois, enquanto cegos, tudo se passa entre a palavra e as mãos (cf. DERRIDA, 1991, p.100). Esse jogo de trocas, portanto, nós o cumprimos, também, *quedando cegos* em algum momento: se o herói, sem jamais perder de vista Beatriz, ingressara numa jornada rumo à visão total que lhe engasta os olhos, emudecendo-o, o narrador, pela via da escrita, a recorre cegamente, às voltas com os próprios passos, cumprindo-os uma segunda vez – tempo que engloba uma terceira, ou quarta, as muitas até que todas as hesitações se articulem em sincronia e a conclusão de seu relato se efetive por fim.³¹⁸ Pois será necessário, quando se arrisca *não findar*, produzir uma *diferença*, bem como sustentá-la, conferindo-lhe uma dimensão de *corte*; como coloca Nina Leite:

Diferenciar no ciclo completo o que vem a ser da ordem do infinito. Diferenciar final indeterminado de conclusão sem fim. (...) diferenciar a falta decorrente de não ter percorrido várias vezes o mesmo ciclo (o segundo corte) da falta inerente ao término. Diferenciar carência / fracasso / insuficiência / impotência de impossibilidade estrutural (infinitude). Mas, para realizar tal tarefa impõe-se considerar com cautela os restos e furos. (LEITE, 2015, p.248)

Quiçá nos seja necessário, para escaparmos de seu efeito *siderante*, ou para romper com a perigosa repetição que se anuncia, arcar com o *vazio*: deixar *perder* aquele elemento que, a cada volta, cremos poder capturar. Até que esse tempo chegue, e jamais seguros, pois nunca do lado que teríamos almejado estar, nós, leitores, percorremos o texto borgeano; será também por meio dessa forma circular, porém torcida, fazendo-nos oscilar entre suas duas faces, que poderemos perceber o alcance de sua narrativa: a leitura se dará, também, em uma lógica de reenvios pela qual cumpriremos, sob efeito de sua *letra*, o reencontro com *inviso* – nosso próprio rosto, no momento de nossa própria derrocada; e, como nos lembra Derrida, os cegos são os seres da *queda* (DERRIDA, 1991, p.28). Assim, talvez a própria forma seja produtora do *corte*.

³¹⁸ Traz Lacan, no texto sobre o *tempo lógico*: “Mostrar que a instância do tempo se apresenta de um *modo* diferente em casa um desses momentos é preservar-lhes a hierarquia, revelando neles uma descontinuidade tonal, essencial para seu valor. Mas, captar na *modulação* do tempo a própria função pela qual cada um desses momentos, na passagem para o seguinte, é reabsorvido, substituindo apenas o último que os absorve, é restabelecer a sucessão real deles e compreender verdadeiramente sua gênese no movimento lógico.” (1998, p.204)

Se, em meio a todo tumulto, nós logramos atravessar “El Aleph” – linearmente, da primeira à última página –, e, se nessa passagem, nós fomos trazidos ao seu interior, *aparecendo* em seu espaço e submetidos, portanto, à sua furiosa maquinaria, não seria exagero cogitar que tal operação, no que ela se fecha, enlutada na mínima letra que nada diz e mais nada vê, também produz um *resto*: quiçá seu próprio *leitor*, aquele que, no ato de sua consagração, resistindo ou não à estranha hipótese que logo tomará corpo, terá sido forjado para tomar nas mãos a forma *singular* que o produziu. Para além de todos os efeitos de sentido possíveis, algo infinitamente mais particular emerge do outro lado, na *outra cena*, cavando mais fundo que a multiplicação das interpretações, volantes diante do segredo, e chamando em nós, desde muito antes, tudo aquilo que é necessário para que nos aproximemos desse objeto ímpar, enigmático, quase sagrado – ainda que tal condição, *efeito* do corte, nos surja *tarde demais*.

Narrador e leitor, ambos *sujeito* e *objeto*, operadores do ponto de vista e isca que anima a desorientação de seu foco: se o narrador ali *desaparece*, nós *emergimos*, destacados – objeto entre objetos (cf. TROCOLI, 2012, p.211) – do turbilhão de imagens pela qual o puro olhar se envereda, sob o novelo do narrar que o desenrolaria *ad infinitum* se tempo houvesse na forma conto. Porém, esse objeto que logo somos pode, como propõe a psicanálise desde Freud, tão logo surge, desaparecer: pois esse deus irônico, maquinador do texto, reduzido à primeira *letra*, ao sopro vital que faz de qualquer enunciação sua derivação secundária, redistribui conforme sua vontade seus duplos dons – tão logo se fecha o Aleph, nada mais saberemos de nosso destino, ali lançado a um só golpe no bater de asas rumo à vertigem. Em alguma de suas voltas, ainda submetidos à lei da gravidade em um mundo torcido, nós “caímos”, tão cegos quanto entramos, porém agora todo o percurso nos distancia de nossa posição inicial, medida e comedida (cf. BLANCHOT, 2005, pp.136-137) – nesse segundo tempo, retornamos apenas como uma *face estarecida*, escrita enquanto tal e, portanto, assim eternizada. Nosso espanto não mais poderá ser desfeito; nossa visão, igualmente, jamais será restituída – a única imagem possível está aprisionada no átimo de uma imagem impossível, o que só faz recompor o enigma: em que momento vinga em nós, nessa face assombrada e assombrosa à qual fomos reduzidos, o leitor cuja forma de transitar pelo escrito é capaz de se guiar, solitário, por um labirinto de planos inumanos, articulados em linha reta para que, outrora, ali nos perdêssemos? Em outras palavras, como *ler* um texto de Borges senão *como* Borges, *rumo à cegueira total*, essa que nos apaga o referente e nos lança a outras formas de seguir em frente?

Isso que Borges, pelo artifício da *forma* – que esconde no seu único lado um outro, para onde o mistério escorrega e, pelas costas, nos antecipa –, conjura ao mundo das representações não nos cabe: tudo o que, tragado ao seu campo de atuação, passa por essa coisa insidiosa, substância entranhada, incômoda, silenciosa em sua urdidura, se altera; esse *tudo* também, de alguma forma, acaba por se *torcer* para dar corpo à causa de sua torção, para reproduzi-la ou para funcionar como ela funciona, tornando-se precisamente *efeito* disso nos forjou leitores em primeiro lugar. Não há imagem para tal processo: feito um cego diante do espelho, a “vã superfície das coisas” se alinha de tal modo que a simples evidência do não ver, de todo o sentido mitigado até a ausência absoluta, todo um espaço que os olhos não percorrem, busca abrigo na experiência maravilhosa da criação: pois aquele que “perde a vista não perde os olhos” – não está exilado do *olhar* em operação –, mas, sim, encontra-se em uma posição a partir da qual se pode *pensá-los* (cf. DERRIDA, 1991, p.129, tradução nossa)

Se o próprio conto é um efeito da passagem pela *escrita* – do *significante* à *letra* e da *letra* outra vez ao *significante*, nesse avessamento radical pelo qual encontramos a Terra no Aleph e no Aleph outra vez a Terra e a Terra ou vez no Aleph –, nós também nos encontramos transitando nessa estranha especularidade pela qual, desaparecidos do texto que nos comportará, nele ressurgimos apenas para novamente desaparecer, dança cósmica pela qual leitor e narrador, feito eclipse na noite, impedido ao olho nu, se encontram, se sobrepõem e se apagam mutuamente para, em um lance da sorte ou do destino, ressurgirem. Isso que foi feito cair, tornando-se ele mesmo forma produtora da queda – o próprio conto, diríamos – nós o colhemos e, cegos, sem tomar os olhos por guia, percorremos sua estranha contiguidade com os dedos, ainda que ela arrisque não ter fim; isso que em primeiro lugar “caíra” da ordem do discurso pede que nós, tal como o narrador, a entreguemos novamente à queda livre e aceitemos o hesitante decreto de seu fim, de modo a continuar para além de seu ciclo: vertigem, queda dentro da queda, “El Aleph” é um universo em corrosão e, portanto, em constante recriação do estatuto de sua própria singularidade. Pois, como traz Lacan, chegará o tempo em que a pressa em concluir se impõe, gesto concomitante à elaboração, da qual a própria antecipação é sinal: “(...) é na urgência do movimento lógico que o sujeito *precipita* simultaneamente seu juízo e sua saída, (...) dando a modulação em que a tensão do tempo inverte-se na tendência ao

ato que evidencia aos outros que o sujeito o concluiu” (LACAN, 1998, p.206).³¹⁹ Tal movimento coloca em sincronia o *ver* e o *compreender* no que, sem ver que compreendia, o sujeito por fim *conclui* – lendo, tomamos nas mãos o próprio circuito do qual caímos e, ao fazê-lo, lemos como alguém que outrora, cegamente, nos escrevia:

O que acontece quando escrevemos sem ver? Uma mão de cego se aventura solitária ou dissociada, em um espaço mal delimitado ela tateia, ela apalpa, ela acaricia enquanto ela se fia à memória dos signos e supre a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos (...). Ele dirige o traçado, é uma lâmpada de minerador na ponta da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente ele mesmo invisível. Do movimento das letras, disso que inscreve assim aquele olho no dedo, a imagem sem dúvida se esboça em mim. Depois o retrato absoluto de um centro de comando invisível, um porvir oculto assegura à distância uma espécie de sinergia. E de ouvir, porque são já palavras de cego que eu desenho aqui. (DERRIDA, 1991, p.11, tradução nossa)

3.3. Milagre

“– Depressa, milagre! gritava. Olá! Docemente milagre! gritava” terá exclamado Cixous, espantada, saudando a apoteose da visão (2001, p.15). Esse dom, restabelecido em uma “operação manual”, um “prodígio do olho produzido pela tecnociência” (cf. DERRIDA, 2001, p.46), chega como a vida nova. Eis o gesto de um milagre: devolver a visão ao cego, fazendo-a retornar, inclusive, a quem nunca a perdera; pois, no momento repentino da dádiva, terão sido cegos mesmo aqueles que ingenuamente criam ver. Profunda será essa cegueira tramada para além dos olhos, *invisível aos olhos*, produzida em uma volta imperceptível pela qual, em uma escansão temporal, feito labirinto escondido na linha reta, se tecerá contra todas as expectativas uma extensão transitável – quando o cego vê, o que opera é a escrita; quando nada se perde, não há o que esquecer. Por isso, quiçá, *não se esquece*.

Um tal espaço – a elaboração por vezes reduzida a um átimo –, adquirido com o hábito da noite, nem sempre se deflagra no mundo exterior, mas, *interno*, maneja ser precisamente o necessário à sua própria constituição. Será assim que um *milagre* também ganhará forma pelas mãos de Borges: quando, no eco de um sonho sonhado por um

³¹⁹ Tal elaboração é retirada do texto intitulado “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” (1998), no qual Lacan traz, a partir de um problema lógico, o ponto cego do sujeito e a dimensão da *precipitação*: passando pelo *instante do olhar* e o *tempo para compreender*, o sujeito terá que precipitar-se na resolução do problema para, assim, ainda que incerto, escapar de sua prisão, quando advém o *momento de concluir*.

condenado, o *irrepresentável* expande o tempo, avessa o passo da morte e cria, no prolongar infinitesimal de um instante, todo o espaço da criação. Assim nos é narrado “O milagre secreto”:

Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: ¿Qué busca? Hladík le replicó: Busco a Dios. El bibliotecario le dijo: Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego, buscándola. Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. Este atlas es inútil, dijo, y se lo dio a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: El tiempo de tu labor ha sido otorgado. Aquí Hladík se despertó. (BORGES, 1994a, p.511)³²⁰

Como em cada um dos grandes parágrafos borgeanos, nele se encontra uma síntese: a atmosfera onírica; a biblioteca; Deus; o nome de Deus; Deus como letra ou o objeto perdido; a encarnação, na falta, da própria divindade; o advento da cegueira nessa busca; um leitor carregando displicentemente todo o universo; um Atlas “inútil”; o comum na fronteira de um “vago horror sagrado” (cf. BORGES, 1994b, p.188); a contingência insondável em sua trama misteriosa; a voz que emana de uma das letras de um dos livros de uma dentre todas as bibliotecas reais e fictícias; o tempo do ingresso vertiginoso na criação, agora análoga a toda uma vida. Para Hladik, diante da tropa de fuzilamento, quase sem mundo para habitar, o segundo de sua morte prolongou-se até a conclusão de sua obra – precisamente na letra *tocada*, encontrada com os dedos, lida com as mãos. *Secreta* no atlas – ele inútil, como um mapa medido e comedido aos grandes cegos da literatura –, essa letra enlaçara o tempo da vida ao da escrita.³²¹

Um “congelamento da imagem”, um “instante eterno”, uma “visão, aparição, tocar no intocável” para Derrida, o *milagre* dirá, também, de uma “interrupção do morrer” (cf. 2015, pp.84-85), “morrer sem morrer” (2015, p.66) – momento no qual diante do fim nos é

³²⁰ “Perto do amanhecer, sonhou que se ocultara numa das naves da biblioteca do Clementinum. Um bibliotecário de óculos pretos perguntou-lhe: ‘Que procura?’ Hladik respondeu-lhe: ‘Procuro Deus’. O bibliotecário disse-lhe: ‘Deus está em uma das letras de uma das páginas de um dos quatrocentos mil tomos do Clementinum. Meus pais e os pais de meus pais procuraram essa letra; eu me tornei cego procurando-a’. Tirou os óculos e Hladik viu os olhos, que estavam mortos. Um leitor entrou para devolver um atlas. ‘Este atlas é inútil’, disse, e deu-o a Hladik. Este o abriu ao acaso. Viu um mapa da Índia, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocou uma das mínimas letras. Uma voz ubíqua disse-lhe: ‘O tempo de teu trabalho foi outorgado’. Aqui Hladik despertou.” (BORGES, 1999^a, pp.570-571)

³²¹ Será uma bela coincidência que uma de suas últimas obras, publicada em 1984, chama-se “Atlas”; trata-se de memórias literárias das viagens realizadas por um Borges já cego, em companhia de Maria Kodama, sua companheira.

dado, de um modo que nos escapa em absoluto, prosseguir, deixando para trás quiçá uma vida toda que não mais nos concerne. Lembro de Édipo e de sua entrada nessa “zona-limite da relação com o desejo” (LACAN, 2008a, p.359), “esponsais com o aniquilamento”, pela qual ele “se arranca do mundo pelo ato que consiste em cegar-se” (cf. LACAN, 2008a, pp.362; 363), e de tudo o que ali se abandona, fazendo de seu próprio desaparecimento um ato de linguagem e fazendo de seu corpo, ao qual não caberá, absurdo, um túmulo, o dom que por ela nos chega – “simbolizar”, afinal, “é incorporar a morte na linguagem, de modo a sobreviver” (FELMAN, 1983, p.1029), fenômeno que, de certo modo, nos lança, a todos nós, falantes, à beira do acontecimento extraordinário, diante do qual a miopia, nossa irmã secreta e fronteira, ainda solicita: “Não me esqueças. Guarda para sempre o mundo suspenso, desejável, recusado, este encantado que te tinha dado (...)” (CIXOUS, 2001, p.16). Lembro, também de Antígona, filha, aquela que, não esquecendo, ousara estar *entre duas mortes*, encarnado a “(...) pura e simples relação do ser humano com aquilo que ocorre de ele ser *miraculosamente portador*, ou seja, do *corte significante*, que lhe confere o poder intransponível de ser o que é, contra tudo e contra todos” (LACAN, 2008a, p.333).

Sob efeito de Antígona, de seu brilho em um mundo tão opaco, Lacan traduz *hímeros enarges* por “(...) o desejo tornado visível” (2008a, p.317),³²² deixando ver que, para além dos confins aos quais os olhos alçam o desejo, um milagre, singelo que seja, se tece sobretudo na língua, na fratura incontornável da palavra, no estilhaço de poesia capaz de abrir novamente os raios do dia: “Em hebreu (...)”, dirá Derrida, “(...) língua diz-se lábio. E esta cura da cega é um milagre dos lábios.” (2001, p.51). *Secreta*, a forma desse milagre se tece, interna, nos moldes de uma obra:³²³ se escrever é “desfazer o trabalho da morte” (CIXOUS, 1995, p.47, tradução nossa), viver, a partir desse impossível, será a

³²² Como traz Lacan: “*Hímeros enarges*, é aí que está a imagem central que, ao mesmo tempo, indica o lugar do desejo na medida em que é desejo de nada, relação do homem com sua falta a ser, e impede de ver esse lugar” (2008a, p.349). *Hímeros*, nas palavras do Coro, é “[um] querer que cintila / entre os cílios belos da virgem” (cf. SÓFOCLES, 2009, p.70, v.795-796); já *enárgeia*, conforme Azevedo, nos leva de volta à linguagem e suas possibilidades de representação; pois: “Representar é tornar algo presente, vivo. Porém, ao se presentificar algo, se dá notícia de seu passado, de sua ausência passada (e presente)” (AZEVEDO, s/d).

³²³ Derrida, lendo Cixous, também se pusera a sonhar, entremeando a um recorde de infância à miopia da amiga; assim ele dirá do bicho-da-seda, imagem central à sua leitura, feita anti-imagem: “Ele secretava. Intransitivamente. Babava-se. Secretava absolutamente, secretava uma coisa que nunca seria um objecto [sic] dele, um objecto para ele, um objecto diante do qual ele estaria face-a-face. Ele não se separava da sua obra. O bicho-da-seda produzia fora dele, diante dele, o que nunca o abandonaria, uma coisa que não era outra coisa senão ele, uma coisa que não era uma coisa, uma coisa que lhe pertencia e lhe voltava como própria. Ele projectava para fora o que provinha dele e permanecia no fundo dele: fora de si em si junto a si, em vista de em breve o envolver completamente. A sua obra e o seu ser para a morte.” (DERRIDA, 2001, pp.75-76)

graça de em vida ter passado pela morte e disso restar como seu testemunho, feito linguagem.

Depressa, milagre! Olá! Docemente milagre!

Capítulo 4 – Das perdas...

“Ya la acompañé a morir una vez
 (...)
 y solté rápido mi mano de la mano de ella
 de la mano que mi madre había soltado de su hijo
 y me dispuse a empezar la tarea
 porque desde adentro al fondo de mi infancia
 la muerte había cortado un libro.”
 (Tamara Kamenszain)

“El Aleph” encerra, em sua própria forma, a forma de um *luto* – eis a hipótese que aqui ganha *corpo*. Retorno, então, ao seu início para, retrazendo a questão que nos coloca Borges, tatear aquele que se tornara um dos textos centrais na área psicanalítica na abordagem da *perda*: “Luto e melancolia”, concebido em 1915 e publicado em 1917, escrito, portanto, sob efeito da *guerra*, do sentido já à míngua e minguando, da vida que, frágil, cedia a olhos vistos.³²⁴ Desde o início deste escrito, este momento já se encenava, prolongado na espera – as tantas páginas foram necessárias para que, *com* Borges, se engendrasses uma forma de recolher esse “pequeno pedaço” que Freud pôde deixar, já não dele, tampouco nosso, pois seu texto talvez ainda permaneça, tal como seu *objeto*, não incorporável (cf. ALLOUCH, 2004, p.12).

“Desta vez, ainda, os poetas terão precedido”, dirá Jean Allouch; “Que o luto seja elevado a seu *estatuto de ato*. A psicanálise tende a reduzir o luto a um trabalho; mas há um abismo entre trabalho e *subjetivação de uma perda*” (ALLOUCH, 2004, p.12, grifos meus): se levarmos tal acepção a cabo, será necessário, então, pensar o luto no gesto certo, para além de qualquer hesitação – pois, ali, algo se lançaria, a ser recolhido *só depois* (cf. LEITE, 2011, pp.35-36). Não se sabe, contudo, como sustentar tal afirmação à luz de “El aleph”, de cujo processo narrativo restará *dúvida*, pela qual passam a *ruína* e o *esquecimento* final; pode-se, contudo, tomar o próprio conto como evidência de que ali, no percurso de escrita, resta um texto *cortado* – do narrador, dos leitores, de alguém que um dia o escrevera entre a realidade e a ficção –, uma forma perfeita, pois efetiva, milimetricamente encerrada na ambiguidade, concluída em uma volta a mais a recobrir o

³²⁴ Para a composição desta seção, saliento que as discussões ocorridas no âmbito do grupo “Crítica Literária e Psicanálise” ao longo de 2018 foram de crucial importância – motivo pelo qual registro meus agradecimentos às e aos colegas, bem como às professoras Yudith Rosenbaum e Cleusa Rios P. Passos, orientadora desta pesquisa.

fato de que não há nada mais a se *velar*, ou seja, nem a *esconder*, nem em torno do que *guardar luto*.

Uma perda *obscena*. Sob esse termo, Beatriz talvez tenha se tornado, para o narrador, um objeto a se abandonar: a palavra mostra e esconde suas cartas, colocando sua *letra* em primeiro plano e excluindo seu *conteúdo* da *cena* narrativa; o adjetivo vem, também, a desnudar e recobrir, em um único gesto, a própria *obscenidade*, no que o significante se presta, ele mesmo, a mostrar que algo, ao se nomear enquanto tal, ao mesmo tempo (se) vela – as cartas obscenas nos mostram, portanto, que algo permanece secreto no desejo de Beatriz, cujo testemunho Borges, ao mesmo tempo em que o presta, não se dispõe a mostrar. Se Derrida estava certo ao afirmar o cego como um *nu* – exposto aos olhares, indiferente à nudez em si e à sua própria, corpo então *menos e mais* nu do que qualquer outro (cf. 1991, p.109) – a clivagem se desfaz: o conto está dado, de sua obscenidade se sabe, mas não se a sonda, sua dúvida se mantém. Percorrendo a *forma*, quem produz o desenlace, qual seja ele, somos nós.

1. A cadente manhã

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. (BORGES, 1994, p.617, grifos meus)³²⁵

Volto ao lugar de início. A citação se repete. A cena, congelada no tempo de uma espera, também: após errarmos pelo fim e pelo advento da noite aberta, somos reconduzidos à “cadente manhã” que nos localizara, no espaço literário que mal começa a se esboçar, um certo narrador, em uma certa posição; o narrador é Borges, a posição fora por ele definida

³²⁵ “Na cadente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que não cedeu um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo, observei que os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros vermelhos; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita. Mudará o universo mas eu não, pensei com melancólica vaidade; sei que, alguma vez, minha vã devoção a exasperara; morta, eu podia consagrar-me a sua memória, sem esperança mas também sem humilhação.” (BORGES, 1999a, p.686)

por “melancólica vaidade”. Abrindo o relato, o parágrafo trata de emoldurar – de constituir um lugar ao acontecimento a ser contado – algo que existirá apenas como uma fratura, ponto de hiância do sentido e de articulação, pelo avesso, do mais profundo desejo, cuja sustentação se calcara, nas sombrias núpcias nas qual por vezes ingressa Eros, em um episódio de morte. De início, questionei: se, desde o primeiro momento, havia por parte daquele que narra uma convicção acerca de sua impossibilidade, por que lhe dera cabo? O que o fizera rumar ao *mesmo lugar* de outrora, marcado pelo tumulto, pelo espanto, pela confusão, pela vertigem, chegando novamente às lágrimas até o súbito emudecimento, silêncio rompido pela expressa renúncia da experiência no pós-escrito? Minha hipótese, que caminhará toda uma jornada até o capítulo anterior, é a de que se trata *e não* da mesma posição (eu me repito): uma torção, produzida no redobramento do relato em escrita, em uma ordem duplicada e contínua, faz com que jamais estejamos no lugar no qual cremos estar; apagando o marco da partida se produz, ao passo que impossibilita, o retorno.³²⁶

Esse fenômeno é um efeito da *forma*; a forma, por sua vez, é engendrada na *escrita*: percorrendo “El aleph” às cegas, fiando com as mãos sua linearidade infinita e enganosa, vislumbramos o que de outro modo não acessaríamos – vemos, nesse resto do processo de escrita, o efeito de um objeto, constituído em um duplo movimento (a escrita e seu apagamento, viver e narrar, escrita e leitura), sobre seu narrador, então cindido entre dois tempos (a experiência e sua elaboração); vemos, também, no que cruzam os olhares, o sinal de nossa presença no texto, resíduo outrora invisível então dado a ver, anulando a separação entre dentro e fora em um evento intrincado, em si mesmo envelopado, quando a ordem da leitura, até então silenciosa, ascende ao primeiro plano do relato. Dele, no que nosso olhar é feito voltar-se a nós, leitores –*nosso ponto cego* no texto –, restamos essa forma igualmente torcida, já sem interior intacto, já em *extimidade*, imagem impossível *feita figurar no relato*, visível-invisível forjado na passagem pela *escrita*. O objeto Aleph – nesse caso, como *olhar*, objeto da pulsão escópica, objeto escrito como letra –, sempre no limiar entre a ausência e a presença, sua natureza radicalmente negativa é responsável por tragar a realidade e, feiticeiro, modificá-la, *retorcê-la*, exercendo sobre a linguagem uma força incontornável para fazê-la abrigar sua consistência ambígua, sinistra, infinitamente sedutora – lugar do deserto, do desterro, lugar do desejo mortífero e da passagem à repetição; lugar do ameaçador e do fronteiro. A *escrita* – nesse caso, um finíssimo

³²⁶ Disso deriva-se: o narrador lança-se a um tempo que não mais existe, mas cuja experiência, não incorporada na linguagem, não subjetivada, não cessa de produzir efeitos atuais, presentes; esse tempo não pode ser, então, nem passado, nem presente, e talvez ele funcione como uma espécie de suspensão do tempo.

exercício literário – terá sido a *forma* de borrar, expandir, reconfigurar os limites da linguagem, quando então ela é posta em contato com o objeto irreconhecível, encarnado, íntimo, inscrição primeira e resultado de tudo o que em nós se chama “humano”. Seu início é singelo (tal como esta leitura): o *luto* por uma mulher morta, resistente ao tempo e suas alterações, agonia pela separação que o mundo, indiferente, no momento imediatamente posterior já ensaiava, a irredutibilidade de um sujeito frente a tal perda, o zelo por essa posição e pela imagem da ausente, pelos seus objetos, seus retratos, seu nome; a “melancólica vaidade”, por fim, ostentada pelo narrador como uma honra à qual ninguém senão ele, o injustiçado pelo amor, seria capaz de dar o devido valor.

Na cena que se monta, no mundo mitigado em favor da sustentação de uma *perda*, Julia Kristeva encarará o melancólico como um cativo do *afeto*. Em sua leitura de “Luto e melancolia”, texto que aqui circundamos, a autora esboça o desenho de uma relação anterior, profunda e emblemática, que insiste em irromper na subjetividade, cuidando para que a ferida, sinal de tudo o que importa, não se feche:

Supusemos que o depressivo era ateu – privado de sentidos, privado de valor. Ele se depreciaria por temer ou ignorar o Além. Entretanto, por mais ateu que seja, o desesperado é um místico: ele adere ao seu pré-objeto, não crendo em Ti, mas adepto mudo e inabalável do seu próprio “continente” indizível. A esta orla da estranheza, ele consagra suas lágrimas e seu gozo. Na tensão de seus afetos, de seus músculos, de suas mucosas e de sua pele, ele sente, ao mesmo tempo, o seu pertencimento e a sua distância em relação a um outro arcaico que ainda escapa à representação e à nomeação, mas do qual suas descargas corporais e seu automatismo guardam a marca. *Incrédulo quanto à linguagem*, o depressivo é um afetuoso, certamente ferido, mas *prisioneiro do afeto*. O afeto é a sua coisa. (1989, p.21)

Kristeva se debruça sobre o processo depressivo, do qual ela aproxima a disposição melancólica: o “ateu”, ali retratado como aquele sobre o qual não vinga uma narrativa de estima, de filho amado em um mundo cujo propósito é a sua felicidade, é também aquele que sente a sua ausência e dedica a ela todos os aspectos de sua subjetividade. Aquilo que não lhe cabe, não lhe serve, todo o enredo glorioso do qual ele não participa, se coloca como “*pré*”: algo dele não ascendera ao lugar ao qual fora chamado, no qual haveria algum resíduo de felicidade, lá onde haveria amor e salvação; pelo contrário, o sujeito melancólico se dedica a imiscuir-se nesse *outro arcaico*, a quem ele de fato pertence, de quem ele não *deseja* se desprender. Borges ama profundamente Beatriz; e ama, sobretudo, aquilo que nele ama profundamente – *mise en abyme* do ser, ser sem fim na escuridão, a melancolia não pretende abandonar-se. “Sol negro” lhe seria, quiçá, um justíssimo epíteto.

Assim Freud a define: quando “A sombra do objeto caiu sobre o Eu (...)” (1917[2016], p.107). Em contraposição ao luto, uma reação considerada adequada à perda de um objeto amado,³²⁷ a melancolia, para o analista, se caracteriza como “Uma ferida aberta, atraindo para si, de todos os lados, energias de investimento (...) e esvaziando o Eu até o total empobrecimento (...)” (1917[2016], pp.111-112). Nessa complexa distinção, e partindo da *perda* como elemento comum, Freud rumará à elaboração de um objeto muito particular, anterior à constituição do narcisismo secundário e, portanto, anterior à organização subjetiva que possibilita ao sujeito tomar-se como objeto no mundo: essa mancha obscura remete algo tão entranhado na carne, no corpo, no *antes* da imagem, que deverá ter implicações cruciais nos termos da montagem da narrativa de sua subjetividade; lá, onde o sujeito ainda não se capta, ou ainda, lá quando não há um *eu* constituído para que lhe possamos fazer ingressar na representação, essa relação particular se constitui – o objeto da melancolia “Corresponde, naturalmente, à *regressão* de um tipo de escolha de objeto ao narcisismo originário” (1917[2016], p.108). Muita tinta correu e ainda corre sobre a escolha freudiana de aproximar, por via analógica, luto e melancolia (1917[2016], p.104);³²⁸ muito se debate, também, acerca de certa incomunicabilidade entre as duas resoluções frente à perda, tal como Freud postula. Neste exercício de leitura, no entanto, interessa perceber, a partir de uma diferença essencial quanto à configuração do objeto, sendo ele efeito de duas posições subjetivas distintas, uma espécie de *passagem* que as torna, entre si, articuladas e não, sendo possível, quiçá, pensá-las também nos termos de uma *topologia*: em torno da perda o sujeito perigosamente desliza, arriscando deparar o momento em que, às voltas em um mundo furioso, não há sequer um *eu* a quem se possa resgatar. “No luto (...)”, Freud trará, “(...) o mundo se tornou pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu” (1917[2016], p.102) – distinção de ordem teórica que, em um primeiro momento, singulariza o tipo de relação estabelecida entre o sujeito e o objeto perdido. Ao contrário do que ocorre no luto, processo no qual o objeto então ausente é dado como “exterior”, representado na realidade e, ele mesmo, ligado a uma série de elementos libidinalmente investidos – coisas, hábitos, recordações, palavras –, na melancolia se sabe

³²⁷ Como define Freud: “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como a pátria, a liberdade, um ideal, etc.” (1917[2016], p.100), quando “(...) a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e decreta a exigência de que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (1917[2016], p.101).

quem perdeu, mas não *o que* fora irremediavelmente perdido (cf. FREUD, 1917[2016], p.102).

Dessa cisma (teórica, contando com suas suposições e artifícios), recolhe-se o ponto nodal do processo de perda: a relação com esse objeto, por vezes “visível”, localizável e familiar e, em outros momentos, oculto, deslocado, recolhido à anterioridade do ser, sem forma própria ou representação no mundo, repetindo o eterno jogo de presença e ausência que tanto nos angustia; pois, se a partir dele se ensaia estar em uma narrativa, feito objeto visto pelos olhos de outrem, tal montagem se duplica e ameaça, nessa oscilação, produzir retorno ao momento em que se fora nada.³²⁹ Perigoso, esse resíduo não incorporado na imagem, não incorporável pela linguagem, arrisca sempre aparecer subitamente no mais comum dos objetos – ele parte daquele que *olha*, ameaçando deixar aparecer lá onde os olhos se lançam o objeto suspenso, ausente, *morto*, porém mais forte que o próprio Eu (cf. FREUD, 1917[2016], p.111). Eis o perigo que se manifesta quando esse objeto vem a *tragar* a narrativa, conjurando a representação ao puro olhar, desfazendo, assim, o frágil arranjo pelo qual o ponto de vista manejara sustentar o amor, o relato: Borges, o narrador-escritor, vê Beatriz ver Borges, o “herói” a quem ela um dia conhecera; mas, com o surgimento do Aleph, Borges, narrando-escrevendo, vê, passando suas impressões a limpo pela *escrita*, como o vira Beatriz – muito pouco, *quase nada* (cf. BORGES, 1994c, p.371). Em meio ao desencontro imaginariamente suturado, o eco da “*irrecuperável voz de Beatriz*” (BORGES, 1994a, p.622) não mais a chama ao mundo;³³⁰ toca o telefone e, *no lugar* de sua voz, o ato de *nomeação* desse objeto que, contando com a mediação de um poeta medíocre, coloca defronte do narrador precisamente o elemento que logo refletirá o tamanho de seu nada.

³²⁸ Allouch dedicará, inclusive, a primeira parte da sua obra às discussões em torno do texto freudiano (cf. 2004, pp.43-170)

³²⁹ Não será à toa que, em seu décimo seminário, intitulado justamente “A angústia”, Lacan a alocará nesse lugar preciso onde algo, devendo permanecer ausente, arrisca aparecer – um objeto anterior à constituição do objeto comum (cf. 2005, p.103), portanto, fora da representação na linguagem. Segundo o analista: “Nesse lugar da falta onde algo pode aparecer, coloquei pela última vez, e entre parênteses, o sinal (-φ). Ele lhes indica que aqui se perfila uma relação com a reserva libidinal, ou seja, com esse *algo que não se projeta*, não se investe no nível da imagem especular, que é irreduzível a ela, em razão de *permanecer profundamente investido no nível próprio do corpo, do narcisismo primário (...)*” (LACAN, 2005, p.55, grifos meus); e ainda: “Esse objeto *a* é a rocha de que fala Freud, a reserva derradeira e irreduzível da libido (...).” (LACAN, 2005, p.121)

³³⁰ “(...) a irrecuperável voz de Beatriz (...)”(BORGES, 1999a, p.692)

Se, de alguma forma, a concepção de melancolia se descompassa com a “vaidade” que o narrador *a posteriori* lê no herói, tal imagem de si nos permite entrever que o objeto em jogo não é mais uma simples representação de algo exterior, amado e outrora perdido, mas passa a se desenrolar no seu heroico prolongamento no mundo, ao qual Borges dedicara tantos anos de sua vida.³³¹ A vaidade lhe caberia, então, como recurso possível nessa frágil sustentação de sua imagem prestes a despencar até o insondável abismo que lhe aguarda; pois, como consolidara Freud, “(...) o homem não abandona de bom grado uma posição libidinal (...)” (1917[2016], p.101). Se podemos cogitar que um luto insistente progredia no que toca o herói, não se sabe *como* o narrador o vivera; sabe-se, sim, que entre uma insistente posição lutuosa e o esquecimento final, há o acontecimento do conto em si. Qualquer *analogia* (contando com suas suposições e artifícios) entre Borges e Freud que possa aqui estar se desenhando, deverá ter esse hiato, bem como os mecanismos de sua tradução, como ponto nodal.

Algo, no entanto, se altera radicalmente quando esse objeto, então *neutralizado pela morte* irreversível (eis a dobra do enigma, por onde passa meu desespero de escritora), é reencontrado, feito atravessar o Aleph, com ele constituindo uma estranha contiguidade: o herói abdicara das imagens de Beatriz, da galeria cuidadosamente construída com objetos que lhe tinham um valor incalculável – objetos que não eram seus para velar, mas solicitavam uma rotineira visita à casa da rua Garay –, para revê-la, feito *letra*, no ponto denominado Aleph. O objeto-Beatriz, e tudo o que ele encarna – objeto de um amor apaziguado na morte, bem como o *eu*, feito também objeto consistentemente rendido à sombra desse amor – não mais existe enquanto tal; sua morte não mais se submete a honrar esse cavalheiresco *eu* com sua aquiescência silenciosa, de bom-grado refém de todas as imagens com as quais se a adornara. Tal *passagem*, para nós, perfaz o intricado laço que, no conto, logra articular as duas posições que Freud dedicara-se a apartar: pois se o herói fora contingencialmente levado ao Aleph por meio da perda de Beatriz, o narrador, já sem saber ao certo o que perdera – uma posição segura de desejante frente ao desejo morto, a possibilidade de representação, à própria imagem e a tudo o que lhe outorgara seu frágil *eu*, ponto de vista possível, somados a todo o imaginário que lhe sustentara até então, em um “sem-número de batalhas isoladas pelo objeto” (FREUD, 1917[2016], p.116) – segue

³³¹ Para Freud, a prova de realidade pela qual se dá o trabalho do luto “(...) é cumprida pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento [*Besetzungenergie*], ao mesmo tempo que a *existência do objeto é psiquicamente prolongada*” (1917[2016], p.101, grifos meus)

se perdendo; não há mais objeto a ser focalizado, nada mais lhe traga o olhar. *Incrédulo quanto à linguagem*, como trouxera Kristeva, abismado, *sem objeto*, a Borges restara o trabalho da escrita.

Se o conto em sua organicidade – pela resistência da matéria narrada em verter-se em narração, pela configuração do narrador como escritor, fazendo do fracasso a única saída possível – já nos prenuncia a importância dessa transição, há um indício menor, mais discreto, sinalizando o esforço de Borges diante da árdua tarefa de *concluir*. Ao fim da primeira parte do relato – um primeiro fim, se assim quisermos –, o narrador nos conta:

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.(BORGES, 1994a, p.626)³³²

A estranha familiaridade, pois expandida a tudo e em tudo deslocada; a excitação acachapada, desfeita qualquer possibilidade de irrupção ou surpresa; o sentimento de retorno incessante; finalmente, a noite, a insônia e a ação do *esquecimento*. Todavia, nada disso cessa; algo insiste, e insiste porque, ao menos uma vez mais, Borges lembra: para escrever seu primeiro relato e, sobretudo, para redobrar o olvido na indiferença do pós-escrito; ele procura não se sabe o quê para perder uma e mais outra vez; para poder, enfim, *abandonar*.

A *repetição*, redobramento do ato de encerrar, nos deixa sem garantias: a dúvida do narrador se projeta, se reimprime sob efeito da forma e nos afeta. Porém, triste será a percepção anunciada com tal oscilação, pela qual se ensaia um ato de ruptura que acaba por se anular, desfazendo-se antes de se realizar enquanto tal (aqui, creio eu, opera a escrita enquanto *rasura*: gesto suspenso no fim impalpável, convite da letra ao narrar sem fim, e o *corte* produtor de um resto; *aleph* será a forma de sua escrita). A forma conto, contudo, urge: pois “Se não nos precipitarmos em concluir, não sabemos mais o que concluir” (PORGE, 2014, p.75) – é preciso, contando com a escrita daquilo que não finda, de algum modo dar-lhe fim sob o risco de, efetuando ou não o gesto da saída, desfazer o objeto até então cuidadosamente tecido. Pois, sim, ele tecia um pequeno tesouro, recolhendo e organizando, para fazê-lo, cada um dos objetos colecionados – é preciso, então, engendrará-

³³² “Na rua, nas escadarias de Constitución, no metrô, pareceram-me familiares todos os rostos. Tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão de voltar. Felizmente, depois de algumas noites de insônia, agiu outra vez sobre mim o esquecimento.” (BORGES, 1999a, p.697)

los em *um objeto ao qual se possa abandonar*; é preciso dar fim.³³³ O tempo da escrita, anelado ao limite da narrativa curta, dão o seu compasso. O tempo dessa conclusão fora sintetizado; duas vezes: um passo em falso, uma retroação e, enfim, um incerto lançar-se, sem garantias. Não se saberá quantas vezes Borges ensaiara sua própria extração dessa realidade agora tão absurda, nem quantas vezes desistira, retrocedera ou falhara; não se saberá sequer se, com o fim do conto, o suposto trabalho de luto fora concluído, nem se ele pudera seguir finalmente, sem *olhar para trás*. Sabe-se, contudo, que por fim ao menos um *objeto* se desprende – o próprio conto

2. O pássaro e a ruína

Sobre o fim do trabalho de luto, Freud escreve:

Assim como o luto leva o Eu a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo-lhe o prêmio de continuar a viver, também cada uma das *batalhas de ambivalência* afrouxa a fixação da libido no objeto, desvalorizando-o, rebaixando-o e, por assim dizer, *matando-o*. Existe a possibilidade de o processo terminar no *Ics* [sistema inconsciente], quer seja depois que a fúria se aplacou, quer seja depois que o objeto foi abandonado como *destituído de valor*. (1917[2016], p.117, grifos meus)

Nessa perspectiva, o caso da vida ou da morte do objeto estaria se equilibrando na oscilação constitutiva do sujeito: diante da prova de realidade, que atesta ao sujeito a ausência do objeto amado, lhe resta arcar com tudo o que sua existência lhe significara; extraído do mundo, sem mais tomar parte na cena, cabe ao sujeito balançar sozinho até que seu laço se desgaste, até que o fio se rompa – ou até que, afirmando sua superioridade, sua vitória e sua vida, o lutuoso acabe por se desligar do outrora tão querido ser. Caso a caso, contudo, essa tese nem sempre se mostra de tão simples comprovação – o objeto dá voltas; o sujeito, em seu percalço, também. Por vezes, longe da vista.³³⁴

³³³ Como traz Allouch: “(...) há luto efetuado quando o enlutado, longe de receber sabe-se lá o que do morto, longe de retirar o que quer que seja do morto, suplementa sua perda sofrida com outra perda, a de um de seus tesouros.” (ALLOUCH, 2004, p.16)

³³⁴ Como traz Kristeva: “Ao colocar que o inconsciente é regido pelo princípio do prazer Freud postula, com muita lógica, que não há representação da morte no inconsciente. Como ignora a negação, o inconsciente ignora a morte. Sinônimo do não-gozo. equivalente imaginário da desposse fálica, a morte não poderia se ver. Talvez seja por isto mesmo que ela abra caminho para a especulação. / Entretanto, quando a experiência clínica conduz Freud ao narcisismo para chegar à descoberta da pulsão de morte e à segunda tópica [eu / isso / supereu], ele impõe uma visão do aparelho psíquico em que Eros está ameaçado de ser dominado por

Amor e morte se enlaçam na extensão de “El aleph”, e, como não poderia deixar de sê-lo, não o fazem de uma forma ordinária. Pois se a morte outorgara a Borges, o narrador, o direito de amar, o amor, com todos os seus véus, o conduzira a um momento de suspensão: entre a interrupção do decesso e o tempo solitário do enamorado, pode-se apenas cogitar o objeto que perambula nesse campo sem fim que o sujeito forjara para si. Ele é também focalizado, pois através dele se chega ao Aleph e, por meio do Aleph, a Beatriz: e ele, um Borges do passado, é feito respirar, andar novamente pelas ruas de Buenos Aires, tomar os tantos livros e escrever os tantos textos; ele é feito visitar a casa do amor e da morte, na expectativa de manter, à sombra de Beatriz, aquilo que jamais tivera. Com o acontecimento do Aleph, no entanto, o silêncio da amada fora rompido; seu nicho, em torno do qual se podia organizar uma vida de hábitos e lembranças, fora esgarçado até os limites de uma linguagem que não mais se satisfazia em enunciar seu nome em vão – ele, o objeto que então forjara para si, também parece desaparecer na escansão do significante que a representava, que logo convocará sua própria imagem àquele olhar sonhado e, uma vez submetido à prova de realidade, inexistente: “– *Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.*” (BORGES, 1994, pp.623-624).³³⁵ Sua *perda*, na operação da escrita, com o advento do Aleph, ganha *outra* forma: o íntimo é levado para fora, representado diante dos seus olhos; por outro lado, o exterior passa a habitar o narrador, de modo que sequer um rosto lhe fora desconhecido; morre, atravessado pela visão e pelo *olhar* então trazido à cena, o incompreendido e tão digno amante imaginário que nele habitava – lhe retorna, provavelmente, o patético apaixonado que tanto exasperara uma mulher com suas inconvenientes procuras e declarações. Nem um único véu lhe sobra, nenhum traço de fantasia o vela para si.

Dada à natureza do objeto que (metonimicamente) ocupa o lugar de Beatriz – não um objeto comum, substitutivo na ausência, ou sequer o resíduo irrepresentável, entranhado a si, melancólico –, a forma que essa perda adquire ganha contornos sublimes: o Aleph *mostra*, ao tudo revelar e ao se fechar no conto, ao se fechar *em um conto*, sua escrita em um funcionamento *moebiano* – a forma impossível do objeto, pela qual ele se produz e se traduz; é também, em si, avatar da dinâmica do desejo do qual ele é causa, o

Tanatos e onde, por consequência, a possibilidade de uma representação da morte coloca-se em outros termos.” (1989, pp.30-31)

³³⁵ “– Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges.” (BORGES, 1999a, p.694)

qual se equilibra no jogo de aparecer e desaparecer. O ingresso nessa mancha mortífera, fratura de realidade pairando no mundo fielmente organizado à imagem e semelhança do narrador, apresenta a totalidade do mundo ao herói, posteriormente ao narrador, no que o ingresso no *ponto cego* implica, paradoxalmente, um excesso imagético, a intolerável concretização do saber total; logo, perdê-lo de vista é perder também *tudo aquilo que jamais se teve* – seja “tudo” o mundo inteiro ou a posição sustentada diante (da ausência) de Beatriz. Ao fazer perfilar *todos os objetos possíveis*, o Aleph parece, antes de mais nada, *invalidar* a complexa satisfação produzida com a morte do objeto eleito para a manutenção de uma certa posição, colocando em questão o frágil arranjo tecido pelo narrador; mas, nesse trânsito – de um *objeto impossível a todos os possíveis* – se periga solapar o *vazio*, lugar do desejo por excelência.

Nesse sentido, outorgar tal experiência na realidade seria, paradoxalmente, admitir sua *perda* e, com isso, abdicar da moldura ficcional pela qual ela fora sustentada – essa que, no contato com o Aleph, se desfaz –, assim arriscando *tudo*, o pequeno tudo que o sujeito toma para si no processo de luto, a partir do qual se poderia, em um exercício de resiliência, produzir um sentido por fim. Até lá, uma perda sem recursos ou qualquer compensação (cf. ALLOUCH, 2004, p.60-62; 142-160).³³⁶ O objeto em torno do qual ela se dá, irreversivelmente mais *forte que o eu*, nos fala Freud, arrisca mitigar-nos até o fim; há, então, que se tirar, também, para que resistamos, qualquer energia dessa *fraqueza*, para com ela *constituir* uma trama à sua composição. Como coloca Allouch:

Em boa lógica, o fechamento verdadeiro só pode ser obtido de um ato cujo teor não é muito difícil de precisar, já que deve estar de acordo com o acontecimento que teve lugar; só pode, portanto, *ser o ato pelo qual o fraco daria ao forte o que o forte lhe tomou*. Ora, é precisamente o que se realiza com a frase declarativa: *ele lho cede, mas para sua morte*. Só essa morte outorga *estatuto de dom ao objeto que lhe foi arrancado*. Só ela transforma num objeto de sacrifício. (ALLOUCH, 2004, p.15, grifos meus)

Esse gesto de mitigar e de extrair disso a matéria de um dom é colocada em cena por Allouch, incidindo frontalmente contra a ideia de que, como reza na hipótese freudiana, haveria qualquer possibilidade de substituição ao objeto perdido; o que estaria em jogo, no caso, é o que de nós será enterrado com ele – processo, no limite, de compreensão do objeto perdido como um elemento que não tem outro fim que não a evidência de que ele

³³⁶ “O ato, este, é suscetível de efetuar no sujeito uma perda sem qualquer compensação, uma perda seca.” (ALLOUCH, 2004, p.12)

jamais existira senão pelo desejo de que assim o fosse; elaborar sua ausência será, portanto, uma vez em jogo esse pequeno *tudo*, produzir um novo objeto a partir do absoluto negativo deixado por sua extração, processo que encontra na literatura uma matéria sublime.

O que fazer diante da privação de um *olhar*, esse “objeto primário” que lhe fora Beatriz, ao qual, em um ataque à lógica e à referencialidade, o narrador paradoxalmente protegia com a morte da amada? Morta, eternizada no retrato, congelados seus olhos a uma determinada (exata!) angulação, ao narrador ainda era dado – ainda que por uma trampa assumidamente ficcional – colocar-se *como* o objeto desejado: aquele digno de ser enquadrado pelos olhos de Beatriz, recebendo seu sorriso “mais atemporal do que anacrônico” – esse último um adjetivo que, posteriormente, com a visão do Aleph, com a demolição da casa, com seu esquecimento, por fim lhe caberá. O que entra em cena, talvez, com a privação do olhar (imaginário) de Beatriz, terá sido o *olhar* em sua face mais real: pura perda, pois sem configuração na qual se possa sustentá-la, sob seu signo assumimos, com a narração e como o narrador, uma posição impossível, *sem lugar* na tríade enunciativa, *eu / tu / ele* – já cegos, já encarnando as consequências do puro olhar, e a ele pagando com nossa carne, no espanto do rosto feito irromper, somos, por meio do desejo já prestes a cruzar a fronteira do universo simbólico, alçados para fora de seu escopo. Sem agência diante do empuxo desse objeto secreto e conjectural, é tarde demais para que fechemos os olhos; ao narrador, porém, resta a triste resposta, pois, ao tudo ver, a trampa do desejo, e sua perda inerente, se torna clara:

(...) não há de modo algum coincidência, mas fundamentalmente logro. Quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado, é que – *Jamais me olhas lá de onde te vejo*. Inversamente, *o que olho não é jamais o que quero ver*. (LACAN, 2008b, p.104)

Assim, entre escrita e leitura, se reencena também a forma do desencontro atuado pelo conto: não se quer ver o que é dado, não é dado o que se quer ver; de um jeito ou de outro, a *perda* se produz, incontornável – e o narrador, pela via da dúvida, de alguma forma maneja restituir sua burla, quiçá não de um modo ingênuo, mas necessário. Pois desejar é preciso.

O tema não é gratuito: pois esse olhar, na obra borgeana, tem poder redentor; ele produz vida, ainda que pela via da ficção, e dá ao objeto, qual seja ele, a dignidade de continuar existindo pelo simples desejo de que assim o seja, sem exigir contraparte à realidade referencial – pela linguagem, pela memória e pelo estatuto que um laço de afeto

lhe outorga. De alguma forma, a existência simbólica, diante de uma perda real, deve bastar. Lembro novamente de Antígona, indomável diante do “valor de ser” pelo qual Polinices a ela se manifestara, já morto, quando a heroína reage não contra sua morte *real*, mas *simbólica* (cf. LACAN, 2008, p.330), lançando-se à morte certa para, desdizendo a maldição paterna (cf. DIDIER-WEILL, 1997, p.101), prestar ao irmão os ritos fúnebres. Em algum momento, também, eu lembrava que um suposto Borges, narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se espantava com a dinâmica dos objetos nesse mundo subvertido então lhe revelado pelo escrito; lembrava, também, da força do mínimo olhar, o mais esquecível, o mais fugaz:

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro. (1994a, p.440).³³⁷

Giorgio Agamben, em *Estâncias* (2007), uma belíssima obra em torno da história da melancolia no mundo ocidental, nos oferece uma instigante formulação acerca da disposição melancólica. Ele dirá:

Se a libido se comporta *como se* tivesse acontecido uma perda, embora *nada* tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito *o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido*, e aquilo que não podia ser apropriado enquanto objeto perdido. (...) Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia *abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário* em que o eu pode entrar em relação com ele, *tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar*. (AGAMBEN, 2007, p.45, grifos meus)

Entre *prolongar o tempo do objeto* no mundo e *fazer um mundo* no qual esse objeto perdura, entre *matá-lo* ou, com ele, deixar ir *algo de si* – aqui se delineia uma questão de *forma*: algo cruza o espaço da representação para manifestar-se como falta, alterando-o com o seu trânsito a ordem “natural” do mundo. Agora, nele há uma passagem aberta, um vazio dentro da palavra, um objeto estranho dentro do objeto comum, trazido à luz somente

³³⁷ “As coisas duplicam-se em Tlön; propendem simultaneamente a apagar-se e a perder os detalhes, quando as pessoas os esquecem. É clássico o exemplo de um umbral que perdurou enquanto o visitava um mendigo e que se perdeu de vista com sua morte. Às vezes, alguns pássaros, um cavalo, salvaram as ruínas de um anfiteatro.” (BORGES, 1999^a, p.486)

para contaminar o universo com sua sombria substância; felizmente, aqui, já não se teme a sombra como outrora: esta leitura dispõe uma via de acesso entre o elemento no mundo, cuja perda pode ser constatada, e algo, em si, sem forma, nunca encontrado a não ser sob o invólucro da própria perda. Lançado ao mundo, *fora e dentro* do regime da representação, portanto, a esse “irreal” é dada existência, hiância que não cansa de tragar para si todo o esforço que nos liga à realidade;³³⁸ *anterior*, essa “coisa” não descansa de lá não estar, fazendo do melancólico “(...) o *cúmplice-testemunha da fragilidade do significante*, da precariedade do ser vivo” (cf. KRISTEVA, 1989, p.26) – cúmplice, pois realiza o fracasso da linguagem frente ao irrepresentável; testemunha porque, ao fazê-lo, desconhece-se como tributário daquilo que ele mesmo põe em cena.³³⁹ Assim, a perda à qual reage o melancólico produz uma *dobra*, pela qual o objeto é, simultaneamente, *apropriado e perdido* (cf. AGAMBEN, 2004, p.46), incapturável a qualquer tentativa de formalização – e, se haveria aqui alguma possibilidade de aproximação com a obra de Borges, ela se dá por vias *formais*.

Venho atentando para a possível relação que “El aleph” estabelece com esse inquietante objeto: ela vem se construindo, inicialmente, pela via do olhar em seu ponto limite, ao qual, dada à cegueira e à sua posição irreconciliável, o mito de Édipo aparecera de modo a recortar um *lugar* possível à presente leitura; posteriormente, ela aparece com a dimensão da *letra*, na psicanálise, suporte escrito do objeto, por meio da qual aqui se delineara a complexa realização da escrita do conto. Assim sendo, se o conto se produz em tal *passagem* pelo real, ele também testemunha que é possível travar contato com esse estranho objeto sem definhir até o fim; desse modo, o literário surge não como redenção, mas como a última baliza à sobrevivência diante da morte anunciada a cada palavra, a cada circuito, a cada vã repetição – derrisão, ela mesma, aberta no âmbito indomesticável da literatura. Pois ela não se esquivava desse objeto, vazio inelutável, mas, em seu âmago, algo é feito com ele. Nesse sentido, a *dúvida* final do conto não engana (cf. LACAN, 2005): se Borges, o narrador, oscila ao fim da escrita do conto, é porque a escrita borgeana *oscila até*

³³⁸ Como traz Freud, em sua empreitada sobre a melancolia: “Uma ferida aberta, atraindo para si, de todos os lados, energias de investimento (...) e esvaziando o Eu até o total empobrecimento (...)” (1917[2016], pp.111-112)

³³⁹ Como traz Kristeva: “O depressivo não se defende contra a morte, mas contra a angústia que o objeto erótico provoca. O depressivo não suporta Eros, ele se prefere com a Coisa até o limite do narcisismo negativo que o conduz a Tanatos. Defendido pelo seu pesar contra Eros, mas sem defesa contra Tanatos, porque é partidário incondicional da Coisa. Mensageiro de Tanatos, o melancólico é o cúmplice-testemunha da fragilidade do significante, da precariedade do ser vivo.” (1989, p.26)

o fim, manejando, no que sua verdade claudica, concluir por meio de um arranjo ambíguo (que certamente voltará para lhe cobrar o risco assumido) uma questão que só pode seguir aberta.³⁴⁰

No auge de sua fraqueza, no despontar mais puro de uma fragilidade ímpar, nua, original, o narrador borgeano se *retira* ao tocar o fim, porém sem nunca deixar de se afetar pelo que ali resiste ao permanecer intangível – o conto é, ele mesmo, o sacrifício da forma diante desse núcleo de real (razão de desespero ao escritor), pelo qual se retorce para dar corpo a tão intenso contato com o objeto, desde sempre perdido; pois se o Aleph se apossa de toda a narrativa até então configurada, será necessário, a partir de seu vácuo, criar uma nova maneira de modular tal experiência, uma que se permita *afetar*: na capacidade da *fraqueza* de ser tão infinita quanto o objeto que a causara está a forja de um saber que não se quer intacto, mas tem na *dúvida final* sua mais perfeita consolidação (cf. GOMES, 2014).³⁴¹ Assim, se o *olhar salva*, prolonga, dá vida, ao narrador, após o acesso vertiginoso à mais íntima face de seu desejo e depois de, com tudo o que se é, fazer disso uma *obra*, só lhe restaria, para *perder definitivamente* e para dar a essa perda, tão árdua e tão preciosa, o estatuto de um *dom*, assumir ele mesmo, aqui e agora, a tarefa de *abandoná-la*:

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz. (BORGES, 1994a, p.628)³⁴²

Ao fim, o narrador, passando pela escrita, concluindo o conto, pôde produzir um *corte*, esse do qual a *forma é efeito*: rompendo com o amor imaginário, pelo qual ele atravessa o *real*, visceral e angustiante amorfia, a experiência finalmente resta *simbolizada*, guardando, em seu corpo, as marcas dessa travessia – tocada pelo afeto, pela dor e pelo debilitado, porém presente, empuxo à vida. Retirando desse objeto seu *olhar*, terá sido possível, quiçá, *esquecê-lo* – e assim creríamos se, em outra escala, em outros lugares e sob outros *nomes*, isso não retornasse. Mas retorna.

³⁴⁰ Como novamente pontua Kristeva: “Além das representações figuradas da pulsão de morte, forçosamente deslocadas, pois erotizadas, o trabalho, exatamente como o da morte, no grau zero do psiquismo, é localizável precisamente na *dissociação* da própria *forma*, quando a forma se de-forma, se abstrai, se des-figura, vaza: últimos liminares do deslocamento e do gozo inscritíveis...” (1989, p.32-33)

³⁴¹ Agradeço a João Gomes pela formulação lapidar, “fraqueza infinita” que, de Blanchot, nos leva a Borges.

³⁴² “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz” (BORGES, 1999a, p.698)

A dúvida impede a conclusão; ou, em outras palavras, por meio dela o conto se encerra sem fechar sua absurda questão – articulação-desarticulação que põe em jogo a verdade, o sentido, a arquitetura textual em si.³⁴³ Outrora abandonado, então desprovido do olhar que lhe garantia localizar-se na dinâmica do desejo, agora, com a *escrita*, o narrador de “El aleph” *é aquele que abandona – afasta os olhos, desvia o rosto e segue rumo a não se sabe o quê; talvez ao espaço apático até a morte certa, ou, em uma visada mais solar, a uma vida permeada das singelas alegrias entre os livros e a noite.*

Resistente, o gesto se repete na reticente conjectura ao fim de “El Zahir”:

Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?

En las horas desiertas de la noche aún puedo caminar por las calles. El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del Asrar Nama, donde se dice que Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. Vinculo ese dictamen a esa noticia: Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo, quizá detrás de la moneda esté Dios. (BORGES, 1994^a, p.595, grifo meu)³⁴⁴

E outra vez se instaura, abrupto, em “Funes el memorioso”:

Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.

Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar. (BORGES, 1994a, p.490, grifo meu)³⁴⁵

³⁴³ Cabe lembrar que, na sustentação (escrita) dessa *dúvida*, o narrador cruzou o “falso” Aleph e o supostamente verdadeiro, levantando a hipótese de o segundo ter sido por ele acessado através do primeiro, fato que poderia ter sido por ele *esquecido*. Assim, fica anulada qualquer hierarquia entre esses Alephs possíveis, ou ainda: cria-se, com isso, uma (outra) espécie de *curto-circuito* entre a verdade e o ficcional, favorecendo a hipótese de que, em qualquer aspecto pelo qual se tome o conto, ele nos informará uma espécie de *duplicação contígua* (a forma *moebiana*).

³⁴⁴ “Outros sonharão que estou louco, e eu com o Zahir. Quando todos os homens da terra pensarem, dia e noite, no Zahir, qual será um sonho e qual uma realidade, a terra ou o Zahir?”

Nas horas desertas da noite ainda posso caminhar pelas ruas. A aurora costuma surpreender-me num banco da praça Garay, pensando (procurando pensar) naquela passagem do *Asrar Nama*, na qual se diz que o Zahir é a sombra da Rosa e a rasgadura do Véu. Vinculo essa opinião a esta notícia: para perder-se em Deus, os sufis repetem seu próprio nome ou os noventa e nove nomes divinos até que eles já nada querem dizer. Eu desejo percorrer esse caminho. Talvez acabe por gastar o Zahir à força de pensar e repensar nele; talvez, por trás da moeda, esteja Deus.” (BORGES, 1999a, p.662)

³⁴⁵ “Então vi o rosto da voz que toda a noite falara. Ireneo tinha dezenove anos; nascera em 1868; pareceu-me monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides. Pensei que cada

Uma vez mais, desenganado, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

*Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne. (BORGES, 1994a, p.443, grifo meu)³⁴⁶*

Ad infinitum, talvez; ou, também, em “La Biblioteca de Babel”, que ecoa ampla e tão tristemente:

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana – la única – está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. (...) Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (BORGES, 1994^a, pp.470-471, grifo meu)³⁴⁷

O gesto de *virar o rosto* se congela no tempo infinito da repetição, essa uma grande impressão borgeana: revivida conto após conto, ficção após ficção, esse *desvio* é reencenado, preso nesse breve movimento de, diante da dúvida insolúvel, voltar o olhar a *outra coisa*, reinscrevendo assim a perda sem jamais exauri-la, diminuí-la, ou mesmo concluí-la. Insistentemente, porém não toda elaborada, eis a ausência constitutiva da obra

uma de minhas palavras (que cada um de meus gestos) perduraria em sua implacável memória; entorpecer-me o temor de multiplicar gestos inúteis. / Irene Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar.” (BORGES, 1999a, pp.545-546)

³⁴⁶ “Uma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo. Sua tarefa prossegue. Se nossas previsões não errarem, daqui a cem anos alguém descobrirá os cem volumes da Segunda Enciclopédia de Tlön. / Então desaparecerão do planeta o inglês e o francês e o simples espanhol. O mundo será Tlön. / Não me importo, continuo revisando, nos plácidos dias do hotel de Adrogué, uma indecisa tradução quevediana (que não tenciono publicar) do *Urn Burial*, de Browne.” (BORGES, 1999a, p.489)

³⁴⁷ “Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta. / Acabo de escrever *infinita*. Não interpolei esse adjetivo por cortume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. (...) Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: *A Biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmo volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.” (BORGES, 1999a, pp.522-523)

borgueana: a infinita atualização do espanto frente à palavra, o constante assombro diante da tradição, o infundável ato do escritor diante da sua matéria derradeira, sempre por vir – uma vez mais, ao menos, quando lhe restará apenas *deixar-se perder*. Se Borges não nos lança ao abismo, com ele chegamos a um passo daquela zona onde o desejo faz fronteira com a morte e, já quase desatando o fio que nos prende, nos faz retornar à vida que segue; quiçá, por isso, ousamos revisitá-la, ou, ainda, podemos esquecê-la.

3. O desvio eterno do rosto

Face à morte, com que força seguir? De tantas as formas que o desejo assume, como sobreviver ao constante esquivar-se, à insistente e brutal ruptura que configura o *não ser visto*, condição diante da qual o narrador de “El aleph” até certo ponto conseguira se esquivar, mudando-o na ação voluntária e não ingênua do *não mais ver*? Essa é uma fórmula que a escrita borgueana persegue: já ao fim da vida, o autor dedicara uma palestra sobre seus temas tão caros, e dentre eles está a cena do último olhar de Beatriz Portinari a Dante – os olhos se cruzaram, ela sorri e volve o rosto à Deus:

Assim orei, e ela, tão distante
quão parecia, sorriu e olhou pra mim
e à Eterna Fonte volveu seu semblante.
(ALIGHIERI, Paraíso, XXX, 91-93)

A cena se reinstaura a Borges, a cada leitura, e tanto lhe insiste que passa a habitar sua literatura – feito um *ato* congelado no tempo, o *corte* é fadado a se repetir sem ceder ou se desgastar; assim o autor o retrata. Sigo repetindo-me, recuperando a cena que destaquei no início deste escrito:

Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo: la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro. (BORGES, 1989, p.374, grifo meu).³⁴⁸

³⁴⁸ “Daí as circunstâncias atrozes, tanto mais infernais, claro está, por ocorrerem no empíreo: o desaparecimento de Beatriz, o ancião que toma seu lugar, a brusca ascensão à Rosa, a fugacidade do sorriso e do olhar, o desvio eterno do rosto” (BORGES, 1999c, p.421).

A eternidade recai sob o tempo inconcluso da perda, pela qual Dante se inscreve a Borges, quando ele fala de um outro como se falasse de si. E ele também imagina a cena de um encontro imaginário, de uma visão deformada, e ele produz, para si, para manifestar o enorme amor que a coisa literária lhe provoca, um narrador enredado nessa eterna repetição. Agora, os retratos de Beatriz não mais lhe ficam imóveis: neles ela sorri e displicentemente volta o semblante, como quem sequer vê a busca daquele que a olha: Beatriz Viterbo, de perfil, em cores, *virando o rosto*; Beatriz, com máscara, no carnaval de 1921, *virando o rosto*; a primeira comunhão de Beatriz *virando o rosto*; Beatriz, no dia de seu casamento com Roberto Alessandri, *virando o rosto*; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico, *virando o rosto*; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino, *virando o rosto*; Beatriz, com o pequinês dado por Villegas Haedo, *virando o rosto*; Beatriz, de frente e em três quartos de perfil, sorrindo, com a mão no queixo... *virando o rosto* (cf. BORGES, 1994, p.617; 1999a, pp.686-687) – todas elas, quantas vezes e para quantos exista Beatriz, distraídas em meio a uma alegria que em nada se relaciona com o amante solitário (aquele que a *retrata*, portador do ponto de vista).

Será diante desse objeto que, mesmo perdido, insiste em continuar perdendo-se *en abyme* que Borges, atravessado pelas diversas formas que a ausência assume, tecerá uma obra sempre *em ato de esquecimento*; porquanto do amor, dirá Allouch, não se guarda recordação, mas se *repete* (cf. 2004, p.164). E teria sido, para Allouch, talvez esse o *ponto cego* de Freud em “Luto e melancolia”; pois, na leitura que o psicanalista faz de suas cartas, nem mesmo o pai da psicanálise estaria protegido dos efeitos indiscrimináveis da perda. Ao seu leitor, de algum modo Freud, cuidando da ideia de que há uma vida para além da morte do objeto, também *retira o olhar* de um nó de ordem teórica – que tornará a visitá-lo – para “concluir” seu pensamento, deixando um pequeno *tudo* pelo caminho, rumo a sua “conquista da melancolia” (ALLOUCH, 2004, p.163). E continuo destacando “tudo”, porque a isso quiçá se resume o objeto de uma perda, coisa que Allouch, ao endereçar o problema do *objeto substitutivo*, nos brinda com o pungente enredo subjacente a essa escolha freudiana;³⁴⁹ traça, com fazê-lo, uma *segunda história* imiscuída a uma das pedras de toque da teorização psicanalítica sobre a perda – pessoal, afetiva, quase trágica, construída pelo leitor com a delicadeza de quem sabe estar diante de uma ferida. Nos

³⁴⁹ Como afirma Allouch sobre o cientista Freud: “(...) uma segunda vida é possível (...) pela separação de tudo isso. A nova vida assume, em Freud, a forma do objeto substitutivo.” (ALLOUCH, 2004, p.158)

interessa aqui, como aos narradores borgeanos, não a confirmação ou a veracidade dessa leitura; pois possível ou não, diria Borges em uma de suas ficções, é necessário que a realidade seja sobretudo, mais que possível, interessante. E Allouch a perfaz com interesse e investimento, selecionando um enunciado *oculto* para contar-nos que, contradizendo o postulado em “Luto e melancolia”, Freud, em uma carta “semiconfidencial” (*secreta* a olhares curiosos, portanto), teria afirmado: “É sabido que o luto agudo causado por tal perda *encontrará um fim*, mas que ficaremos inconsoláveis, *sem jamais encontrar um substituto*” (apud ALLOUCH, 2004, p.161).

O teórico contextualiza tal afirmação: Freud a teria escrito em resposta ao amigo Binswanger, contando ter quase lhe devolvido uma de suas cartas por sua *letra* de difícil leitura, solicitando-lhe que a copiasse novamente; “a mão de Binswanger”, contudo, “tinha alguma razão para tremer”: o amigo lhe escrevia para noticiar a morte do filho, e, coincidentemente – dessas coincidências que nos leva a cogitar a existência de um deus irônico traçando nosso destino –, a carta chegara a Freud no aniversário de sua filha Sofia, então morta há nove anos. Allouch lê, nessa “formidável mancada” (que não se concretizara apenas graças à intervenção da cunhada), um aceno à revisão da noção de *objeto substitutivo*, tão logo desfeita, no que se reinstala na carta de Freud, já no comentário seguinte, o então chamado “romantismo” frente à perda presente em “Luto e melancolia” (cf. ALLOUCH, 2004, pp.160-162). Para *sobreviver* à morte, essa da qual não se escapa, o pai, já sem filha, recorre aos mais humanos subterfúgios: ele teria se desdido, ignorado sua importância teórica, desautorizado o reclame de seu poder no resto de sua vida, a desmentido e acabado por relançá-la – arriscando, para tal, uma fronteira com a *ficção*.³⁵⁰ Em outra carta, agora a Ferenczi, Freud teria chegado a rogar-lhe: “Não se preocupe comigo, continuo o mesmo”. E, tal como Édipo, mito que lhe fora tão precioso, Freud, sendo *o mesmo*, teria se *desconhecido*; pois, como trará Allouch, “(...) já não é o caso, já que saiba ele ou não, decida-se a isso ou não, Freud está *mudado pela morte de Sofia* (...)” (2004, p.164).³⁵¹

³⁵⁰ Sobre a dúvida, bem como a ação de *desmentir*, deve-se considerar o trabalho de Octave Manonni, intitulado “Eu sei, mas mesmo assim...”. Ali o autor articulará a dimensão da crença a partir de uma espécie de *pacto*, que não deixa de manter relação com a ficção. Como traz o autor: “(...) não há crença inconsciente; a crença supõe que outro a sustente” (1973, p.34), e ainda, “(...) é preciso que a crença sobreviva ao desmentido, embora ela se torne inapreensível, e que dela se veja apenas os efeitos paradoxais.” (1973, p.24).

³⁵¹ Prova disso seria, como aponta o autor, o fato de em seguida Freud ter escrito *Além do princípio de prazer*, obra visceral sobre a *pulsão de morte*, percebida na compulsão à repetição. E Freud não a resolvera, cabendo “(...) a Lacan situar essa compulsão à repetição em seu justo lugar, a saber, ligada ao simbólico e à

Do outro lado desse diálogo, Borges, em sonho, se espanta diante de um amigo muito mudado: ele, que nunca lhe havia visto o rosto, sabia ser aquela a face de uma dor; o amigo teria a mão no coração, oculta na roupa do cotidiano que a ignora, despercebendo qualquer pesar; Borges o acolhe (que coisa terrível teria lhe ocorrido, e se compadece e se angustia), abraçando-o. “*Pero, mi pobre Fulano, ¿qué te ha pasado? ¿Qué cambiado estás!*” – a pergunta só pode ser respondida em sonho, ou em um relato, reino da ficção onde as imagens surgem da palavra, mancomunadas com o inenarrável, atravessadas por sua parte de real: “*Sí, estoy muy cambiado*” (1989, p.227).³⁵² Borges, então, se extrai a tempo de não ver o horrendo fim em curso; ele interrompe – talvez tenha acordado, ou talvez, para a obtenção do efeito almejado, ele tenha definido um umbigo ao pesadelo tal como estabelecera ao início de sua cegueira um “momento patético” (BORGES, 1994c, p.227) –, afastando-se da dor após dela ter feito *uma forma*, seu menor conto (cf. PIGLIA, 2004; PASSOS, 2014). Da cena, então, o autor resta como o “portador do objeto maravilhoso”, ainda que, até produzi-lo, “Não soubesse que era” (cf. ALLOUCH, 2004, p.14); porém, embora lhe decrete um fim, Borges não retrocede frente ao inenarrável: ao fazê-lo, ele traz ao mundo “real” esse pedaço de não-sentido, sinal derradeiro de que, organizado em torno de um impossível, o narrar, se *quase* chega a *tocá-lo*, de algum modo entalha, na própria configuração, à sobra sua silhueta – e com isso a transmite, e nos toca. Último enigma, a *garra de pássaro*, núcleo do menor conto de Borges, “(...) desestrutura qualquer possibilidade de ajuda ao amigo, marcado pelo horror de uma transformação contínua (...)”, mas, também, reafirma o “(...) laço afetivo e identificação com a destruição inevitável da figura humana” (PASSOS, 2014, p.132). Diante dos efeitos incontornáveis da *perda*, Borges, nos parece, ao acordar, momento de interromper o relato, uma vez mais *desvia o rosto* – deixando-nos frente ao abismo de suas palavras.

Kristeva, em seu *Sol negro – depressão e melancolia*, seguirá atestando uma fragilidade do sujeito, capturado por esse objeto que, no que toca a *representação*, jamais chega a se constituir no mundo. Ela dirá:

No melancólico, a identificação primária revela-se frágil e insuficiente para assegurar as outras identificações, estas simbólicas, a partir das quais a *Coisa erótica* estaria apta a se tornar um *Objeto de desejo* cativante e que

morte; em outras palavras, identificada à repetição segundo Kierkegaard, logo, dissociada de qualquer exigência tipo *relembrar*.” (ALLOUCH, 2004, p.164, grifo meu)

³⁵² ““Mas, meu pobre Fulano, o que aconteceu? Como você está mudado!”. (...) ‘É, sim, estou muito mudado’ (...)” (BORGES, 1999c, pp.249-250)

assegurasse a continuidade de uma metonímia do prazer. A Coisa melancólica interrompe a metonímia desejante, assim como ela se opõe à elaboração intrapsíquica da perda. Como se aproximar desse lugar? (KRISTEVA, 1989, p.20)

Para além da *linguagem*, o objeto operante na melancolia se prenderia a si, recolhendo o sujeito ao seu estado amorfo, anterior à história; com isso, interrompe o desejo, em seu funcionamento *metonímico* – pois algo, ali, não vinga no simbólico, mantendo-se *fora* do registro pelo qual nascemos para a linguagem, território da literatura. Ao manter *fixo* o sujeito, sempre em relação a um objeto *fora do tempo* (e, se aceitamos a equivalência borgeana, da consecução linguística, por consequência), o estado melancólico impediria um funcionamento inerente à linguagem – o deslizamento significante, a produção de novos sentidos, a proliferação de representações, a criação, *ad nihilo*, daquilo que pela linguagem se presentifica – oferecendo *resistência* à operação de *substituição*. E se consideramos, ainda, que o subterfúgio do *objeto substitutivo* obscurece a real dimensão da perda, deveremos cogitar que qualquer saída possível deva se estabelecer por uma operação de linguagem que não ignore, mas *sobreviva* à travessia da “perda seca”, trazendo consigo um pedaço desse nada ao âmbito simbólico e deixando, nesse processo, perecer algo de si. Sob tal assunção, faz-se necessária uma *passagem* – no que a palavra também faz um eco antitético, referindo-se à morte e à vida –³⁵³ à linguagem por uma via imprevista, única, de modo que, diante da perda, possamos de fato seguir, para além da repetição.

Pois se Freud, na leitura de Allouch, cujos efeitos, reais ou ficcionais, aqui tomamos, não pudera levar às últimas consequências as implicações desse objeto perdido – encarnado na tão íntima morte de sua filha – no escopo do discurso psicanalítico, *atuando* sua impossibilidade no desenrolar da concepção da *pulsão de morte*, ela mesma uma *repetição* (diferencial?) do problema não solucionado em “Luto e melancolia”, Borges, pelas vias abertas pela escrita literária, lograra concluí-lo pelo caminho inverso: para levar isso que nos é profundamente *interior* para *fora*, realizando-se no âmbito da linguagem, ele convoca o que até então estivera *fora* de sua ordem para *dentro* dela, brindando-nos com a possibilidade de *tradução* – sua (d)obra nos mostra antes a operação, o método, os

³⁵³ Penso, por exemplo, na expressão “abrir passagem”, celebrando algo novo, em contraposição a “fazer a passagem”, uma forma eufemística ou mesmo ritual de falar da morte.

dispositivos que, desde o discurso, recolhemos para olhar *para além* dele.³⁵⁴ Estranha simetria essa que se estabelece, cuja amarração (*topológica* por excelência) se dá pela via do *desejo*.³⁵⁵ A esse encerramento móvel, circunscrição de uma hiância, a essa *forma* na qual atua um vazio, deixando ainda circular a cadeia significante, talvez não possamos dar outro nome que não *metáfora*.

Dar ao *nada* alguma consistência, uma forma à qual nós podemos nos ancorar – eis a dinâmica do desejo: ele é, antes, instabilidade e movimento, busca incessante e força impulsora. Uma vez que o objeto não existe – ou não está *à frente*, mas anterior, *em causa* – será necessário toda uma vida para que estranhemos nosso desejo no objeto que então lhe dá corpo; pois o desejo é, ele mesmo, sua própria *forma*:

Na definição de sublimação como satisfação sem recalque há, implícito ou explícito, passagem do não-saber ao saber, reconhecimento disto, que *o desejo* nada mais é do que a *metonímia* do discurso da demanda. É a *mudança como tal*. Insisto – essa relação propriamente metonímica de um significante ao outro que chamamos de desejo *não é o novo objeto*, nem o objeto anterior, *é a própria mudança de objeto em si*. (LACAN, 2008a, p.344, grifos meus)

Quantas voltas se dá até que a *repetição* se abra em *mudança*, quantas vezes diante do oráculo para que a (mesma) resposta seja a certa? Se o desejo implica *constante mudança*, movimento em si, talvez estejamos na trilha certa.

Lacan trará à cena um *saber* acerca da constituição dos objetos que amamos – ele é um saber sobre a passagem, sobre seu funcionamento metonímico, sua instabilidade, sua natureza negativa; um saber sobre a natureza do desejo. Do mesmo modo, neste exercício de leitura, dediquei-me a não estabilizar o Aleph: ele não será simplesmente o “ponto de vista”, mas a própria montagem, em ato, pela qual o ponto de vista se produz; formulado a partir da montagem do *olhar*, ele será sobretudo o dispositivo que permite, por suas alterações singulares no que toca ao jogo de focalização – entre objeto focalizado e lugar onde o focalizador se coloca para vê-lo – o vislumbre dos efeitos de um objeto que se espalha por onde o olho toca, como mancha, ponto cego, interrupção e, em suas trocas abruptas, proliferação; até, ao menos, que reencontre uma outra Beatriz, vertida em cartas

³⁵⁴ Agradeço às colegas Dora Tognolli e Camila Rehrem que, em momentos e por vias distintas, me ajudaram a pensar a dimensão dessa passagem.

³⁵⁵ Nota-se que esse “fora” da linguagem diz respeito sempre ao *real*, seja ele “interno” (o conteúdo inconsciente) ou “externo” (o “mundo referencial”); nota-se, ainda, que mesmo esta distinção segue ficando cada vez mais rarefeita...

direcionadas a outro.³⁵⁶ A substituição do objeto focalizado pelo conto – de Beatriz ao Aleph – oferecera, desde o início, grandes dificuldades a esta leitura: e não foi possível, até o presente momento, estabelecer se houve de fato algo da ordem da “substituição” imediata, fechada; talvez por sorte, talvez pelo engajamento da análise nesse sentido, essa distinção se tornara tão obsoleta quanto ineficaz. Entre *Beatriz* e o *Aleph*, configura-se uma *passagem* análoga àquela que faz o conto em si: por meio de um *deslizamento*, é possível estabelecer uma *substituição*, porém aberta, não-toda, sempre não completamente equivalente, deixando no texto um “espaço onde o pensamento possa girar” (GENETTE, 1972, p.204). Pois o Aleph, para além de um objeto, é também um dispositivo ótico, objeto-mecanismo que evidencia, na transição entre Beatriz e o Aleph, a passagem – crucial ao conto – do relato à sua forma escrita. Borges logra fazer, dessa substituição inexistente (pois não se substitui o objeto da perda), uma *operação metafórica*, produzindo, pela *via do desejo*, *metonímico*, um objeto para se perder. A partir dessa transição, o abandono se torna, se não o único, ao menos um gesto possível: do *desvio eterno do rosto* é feita uma forma consistente diante de uma tarefa que jamais se conclui; a escrita, portanto, se dedica, em todos os níveis, a uma *metáfora* que jamais se fecha, pois em torno de um objeto que, não interessa o nome, jamais será integralmente escrito. Borges, nesse sentido, coloca-nos face a face – a minha e a *sua* – com esse objeto secreto e conjectural. Da experiência fica um *resto*: face ao abismo da palavra, importa que sobrevivamos, ao menos até que não mais possamos fazê-lo. E, com sorte, o façamos com as singelas alegrias de quem, tendo visto a morte, maneje, com a palavra, traçar um gesto de vida. E ele é perfeito, pois irredutível: se a forma de “El aleph” encerra a forma de um luto, e se o luto não tem outra forma que não àquela de uma elaboração a partir de um corte abrupto, de um brilho singular diante da morte, Borges nos provém com a distância do míope, que, abandonando o mundo visto, já pouco vê. Mas mostra: um objeto que cabe em uma forma que já não cabe no mundo.

³⁵⁶ Agradeço ao Prof Dr Roberto Zular que, durante a disciplina “Poéticas e políticas da voz”, dedicara-se à questão do ponto de vista a partir de *A inconstância da alma selvagem*, de Eduardo Viveiros de Castro (2002). De algum modo, esta formulação, bem como o percurso de sua elaboração, fora atravessada por tal leitura.

Para efeito de conclusão, ou o que resta desta leitura...

Não seria demasiadamente irônico que este processo de escrita, tendo por tantas páginas se interessado profundamente por um relato que cessa e recomeça, revive o drama outrora vivido, declara esquecimento após tanto insistir em não fazê-lo, não saiba ao certo *como* concluir: se defendi aqui a *perda* como uma *forma*, um objeto de linguagem produzido para que se possa abandonar, agora se define o gesto performativo pelo qual este escrito se destaca, desfaz seu último laço, se refecha em sua derradeira configuração e é, enfim, deixado aos leitores – não, todavia, sem levar consigo algo daquela que o escreveu. Talvez nada mais que um gesto, quão seja suficiente. Pois aos leitores pregressos e futuros de Jorge Luis Borges cabe se apegar a uma fórmula pouco vaidosa diante de dada grandeza, feito um autor moderno frente a uma pirâmide ancestral, monumento de insondável tradição que, a tal cego, quedará irremediavelmente invisível, eternamente imaginada, desejo vivo na palavra pela qual se manifesta a ética do escritor (cf. LAGOS, 1986, p.258): cada gesto de leitura talvez valha tanto quanto, sentindo escorrer um punhado de areia por entre os dedos, a manutenção da crença de que ali se modifica o Sahara – ato indiferente se comparado à opulência do todo, mas enunciá-lo, por sua vez, é ter vivido toda uma vida para chegar ao momento de assim o fazer (cf. BORGES, 1994c, p.445). A alteração é menor, porém não se abate, nem se falseia: recolhendo nas mãos alguns milhares de grãos de areia apenas para deixá-los cair, imprimimos, no tempo de um ato soprado pelo vento (um gesto e uma enunciação), nossa marca no deserto. Quanto às dimensões, “El aleph” terá dado nossa justa escala.

Tal elemento pouco aparecera nesta leitura: fora antes um chamado para além dos limites, um sinal da errância, a ausência de formas e de configuração simbólica, um epíteto ao desconhecido do mundo e ao irrepresentável na palavra. No que toca um certo *efeito de leitura*, contudo, o deserto terá sido, aqui, aquele ponto vertiginoso para onde Borges nos lança – sua escrita, parece, alavanca o mecanismo que alça seus leitores ao abismo frente ao qual a interpretação nada mais pode, ao passo que o narrar, ele mesmo, se detém ou retroage no exato momento do cruzar da fronteira, deixando-nos sós frente ao mistério e ao desterro de um universo para além da linguagem. Há, porém, um gesto solidário de quem, no hábito da penumbra e da palavra, de algum modo se acostumara a transitar por esse reduto indistinto, a perder as cores e as formas, por vezes a sua própria: seu narrador, tendo ele mesmo ingressado nesse terreno de densa cerração, volta (*escrevendo*) para *contar* (cf.

PIGLIA, 2004, p.101), recolhendo, na plácida conclusão de seus relatos, nosso desamparo diante de uma realidade desfeita sob nossos olhos, nossa errância não culpada, nossa solidão, o erro de mira que nos fizera tão ingenuamente seguir até que nos encontrássemos definitivamente *perdidos*. Com Borges, em algum momento, somos também guiados por mãos gentis, quando, enxergando por sua voz (cf. SÓFOCLES, 2005, v.137, p.30), nos é permitido retornar, ainda que “de mãos pensas” (ANDRADE, 2001, p.113) – e a capacidade de assim estimá-las talvez seja o que ali encontramos de maior valor. Mas, pergunto com Derrida à luz de Lucas (cf. 1991, p.15), aquele que reconta a palavra de vida – tão instável e por vezes subversiva – de seu salvador: “Pode acaso um cego guiar outro cego? Não cairão ambos na cova?” (Lc, 6:39).

E Borges, enfim, me fora – com sendo um leitor de infinita vocação ao espanto, uma figura profundamente investida nas suas singelas paixões de tímido e, quiçá por isso, por vezes ou nas melhores delas, indiferente à própria magnitude – o último dos delicados (cf. CIORAN, 1976).³⁵⁷ E essa sutileza, talvez já perdida (talvez não mais vivamos um tempo de sutilezas, talvez sequer Borges o tenha vivido), *ensina*: nem sempre nos é dado, ou nos cabe, ou nos convém, ser maior que o abismo; do mesmo modo, nem todo abismo requer profundidades extremas, nem toda errância receberá dimensões trágicas, nem toda perda será eternizada n’A *Divina Comédia* – basta que o caminho seja suficientemente insondável, que a dor seja irônica e pungente e comum, que a palavra se faça ouvir, mantendo, contra tudo e todos, uma ética em relação ao desejo (cf. LACAN, 2008), para que as ruas de uma cidade (São Paulo ou Buenos Aires, digamos) se recubram com a dignidade de um deserto tipicamente borgeano. E, por fim (pois já não posso mais), se há algo que aqui faço destacar, que aqui perco e deixo a quem venha a encontrá-lo, seria a tentativa de transmissão do gesto que, lendo Borges, acabei por receber: a intocável delicadeza de nem tudo ver.

³⁵⁷ Agradeço à Profa Dra Ana Cacilia Olmos que, na ocasião da qualificação desta tese, me presenteara com o texto acima citado.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, pp.15-45.
- _____. “Posição no narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, pp.55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, pp.55-63.
- ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- _____. *A divina comédia* (trad. Italo Eugenio Mauro). São Paulo: Editora 34, 2009.
- ALLOUCH, Jean. *A erótica do luto no tempo da morte seca*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- ALVES-BEZERRA, Wilson. “Visão primordial do poeta Borges”. In: *Páginas latino-americanas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel; EdUFSCar, 2016, pp.50-53.
- _____. “À vontade com a palavra falada”. In: *Páginas latino-americanas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel; EdUFSCar, 2016, pp.61-64.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “A máquina do mundo”. In: *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 127-131.
- ANTELO, Raúl. “Zoologias imaginárias e biopolíticas modernas”. In: *Borges no Brasil* (Jorge Schwartz org.). São Paulo: Editora UNESP, 2001, pp.241-259.
- ARISTÓTELES. *Poética (Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.
- _____. *Poética (Edición trilingüe por Valentin Garcia Yebra)*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: companhia das Letras, 1995.
- ASSADI, Tatiana Carvalho; DUNKER, Christian Ingo Lenz. Alienação e separação nos processos interpretativos em psicanálise. *Psyche (Sao Paulo)* [online]. 2004, vol.8, n.13, pp. 85-100. ISSN 1415-1138. [retirado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psyche/v8n13/v8n13a08.pdf>, em 08/01/2019]

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, pp.76.

_____. A cortina da língua: um ponto de encontro entre Lacan e Guimarães Rosa. *Pulsional – Revista de psicanálise*. Ano VVII, n.134, dezembro/2005.

_____. “Poemáthema: Lacan ao encontro de Guimarães Rosa”. In: *De um discurso sem palavras* (LEITE, N.; MILÁN-RAMOS, J. G.; MORAES, M. R. S. orgs). Campinas: Mercados de Letras, 2012, pp.261-273.

_____. Uma enárgeia freudiana: alguns esboços de tradução. s/d. (no prelo)

BAL, Mieke. *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BARCHIESI, María Amalia. *El idioma de Borges*. 2007. (http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/pdfs/2007_Barchiesi%20Idioma.pdf). Acesso em 12/01/2015.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, pp.18-58.

_____. “A morte do Autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.57-64.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresion de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colégio del México, 1957.

BARTHOLOMEW, Roy. “Epílogo”, in: BORGES, Jorge Luis. *Siete Noches*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1980.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Teoria da Religião*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

BENVENISTE, Émile. Problemas de lingüística geral II. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BERNAL, Angeles Ma. Del Rosario Pérez. Intertextualidad en Beatriz Viterbo, un acercamiento a la configuración del personaje borgeano. *Acta lit.* [online]. n.36, pp. 47-60, 2008 [retirado de <http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n36/art04.pdf> em 30/06/2014].

BERNUCCI, Leopoldo. Biografia e visões especulares: Borges e Dante. *Revista USP*, São Paulo, n.48, p. 120-133, dezembro/fevereiro 2000-2001.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

_____. “O infinito literário: o Aleph”. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp.136-140.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Borges – la pasión de una cita sin fin*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

BORGES, Jorge Luis. “Historia de la eternidad”. In: *Historia de la eternidad*, in: *Obras completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.353-367.

_____. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.431-443

_____. “Pierre Menard, autor del Quijote”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.444-450.

_____. “Las ruinas circulares”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.451-455.

_____. “La biblioteca de Babel”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, p. 465-471.

_____. “Prólogo”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, p. 483.

_____. “Funes el memorioso”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.485-490.

_____. “La muerte y la brújula”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.499-507.

_____. “El milagro secreto”. In: *Ficciones*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.508-513.

_____. “Emma Zunz”. In: *El Aleph*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.564-568.

_____. “La casa de Asterión”. In: *El Aleph*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.569-570.

_____. “El zahir”. In: *El Aleph*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.589-595.

- _____. “La escritura del dios”. In: *El Aleph*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp.596-599.
- _____. “El Aleph”. In: *El Aleph*, in: *Obras Completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1994a, pp. 617-628.
- _____. “El idioma analítico de John Wilkins”. In: *Otras inquisiciones*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, pp.84-87
- _____. “Kafka y sus precursores”. In: *Otras inquisiciones*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, pp.88-90.
- _____. “El hacedor”. In: *El hacedor*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, pp.159-160
- _____. “Borges y yo”. In: *El hacedor*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, p.186
- _____. “Poema de los dones”. In: *El hacedor*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, pp.187-188.
- _____. “Sobre el rigor en la ciência” in: *El hacedor*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, p.225.
- _____. “Una rosa y Milton”. In: *El otro, el mismo*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, p.269.
- _____. “Edipo y el enigma”. In: *El otro, el mismo*, in: *Obras Completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, pp.307.
- _____. “Prólogo”. In: *La rosa profunda*, *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, pp.77-78.
- _____. “El ciego”. In: *La rosa profunda*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, p.102.
- _____. “Un ciego”. In: *La rosa profunda*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, p.103.
- _____. “The unending rose”, in: *La rosa profunda*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, p.116.
- _____. “La pesadilla”. In: *Siete noches*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, pp.221-231.
- _____. “La ceguera”. In: *Siete noches*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, pp.276-286.

- _____. “El encuentro en un sueño”, in: *Nueve ensayos dantescos*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, pp.369-371
- _____. “La última sonrisa de Beatriz”, in: *Nueve ensayos dantescos*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, pp.372-374.
- _____. “Eclesiastés, I, 9”. In: *La cifra*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, p.300.
- _____. “On his blindness”. In: *Los conjurados*, in: *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, p.480.
- _____. “El idioma de los argentinos”. In: *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza. 1998. 143-161.
- _____. *Obras completas, volume 1*. São Paulo: Globo, 1999a.
- _____. *Obras completas, volume 2*. São Paulo: Globo, 1999b.
- _____. *Obras completas, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999c.
- _____. “A metáfora”. In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 29-49.
- _____. “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges – edición crítica y facsimilar (ORTEGA, J. e PARRA, E. orgs.). México: El Colegio de Mexico, 2001.
- _____. GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- _____. “Um sonho eterno”. El País Brasil. 2015. [Retirado de: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/09/cultura/1428570964_294931.html, acesso em 10-01-2017].
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poética sincrônica”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975, pp.205-212.
- CAMPRA, Rosalba. “‘Las ruinas circulares’ o los rastros de la ficción”. In: *Borgesíada*. Córdoba: Topografía Proyecto Editorial. 1999, pp.39-49.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O Acontecimento”. In: *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp.174-179.
- _____. “Sobre *A divina comédia*”. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia* (trad. Italo Eugenio Mauro). São Paulo: Editora 34, 2009, pp.07-18.
- CAVARERO, Adriana. “A desvocalização do logos”. In: *Vozes plurais – filosofia da expressão vocal*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011, pp.50-59.

- CHOUVIER, Bernard. *Jorge Luis Borges – l’homme et le labyrinthe*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1994.
- CIORAN, Emil. “El último de los delicados – Ciorán habla de Borges”, disponível em: <http://www.sisabianovenia.com/LoLeido/NoFiccion/Cioran-Borges.htm>, acesso em: 22/03/2019.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa – ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- _____. “Saber ver”. In: CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001, pp.12-17.
- _____.; FOUCAULT, Michel. “Sobre Marguerite Duras”. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Editora Forense Ltda, 2015, pp.360-369.
- DERRIDA, Jacques. *Memoires d’aveugle – l’autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991.
- _____. “Um bicho-da-seda de si”. In: CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001, pp.22-102.
- _____.; DUFOURMANTELE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Editora Escuta Ltda, 2003.
- _____. *Demorar – Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, CD-rom versão 3.0, para Windows.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 2013.
- FELMAN, Shoshana. Beyond Oedipus: The specimen story of psychoanalysis. *MNL*. The Johns Hopkins University Press. Vol.98, n.5, Comparative Literature, p.1021-1053, Dec./1983. [retirado de: <http://www.jstor.org/stable/2906059> em 15/12/2013]
- FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2002, pp.158.
- _____. “O que é um autor?”. In: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp.264-298.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos, volume 1* (1900). (Zwick, R. trad.). Porto Alegre: LP&M, 2012.

_____. *A interpretação dos sonhos, volume 2* (1900). (Zwick, R. trad.). Porto Alegre: LP&M, 2013.

_____. *Obras Completas vol. 12 (1914-1916)*. (Souza, Paulo César de trad.) São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *As pulsões e seus destinos* (1915). (Heliodoro, Pedro trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. “De guerra y muerte. Temas de actualidad” (1915). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, vol. XIV, pp.277-301.

_____. “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” (1915). (Souza, Paulo César de trad.). In: *Obras completas vol 14*. São Paulo: Companhia das letras, 2010, pp.209-246.

_____. “Luto e melancolia” (1917). In: *Neurose, psicose, perversão* (Salzano, Maria Rita trad.). Belo horizonte: Autêntica Editora, 2016, pp.99-118.

_____. “Lo ominoso” (1919). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, vol. 17, pp. 215-251.

_____. *Obras completas vol 14*. (Souza, Paulo César de. trad.). São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. “Más allá del principio de placer” (1920). In: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1989, vol.18, pp.7-62.

_____. *Além do princípio de prazer* (1920). (Zwick, Renato trad.). Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. “Além do princípio do prazer” (1920). In: *Obras completas vol. 14*. (Souza, P. C. trad.). São Paulo: Companhia das letras, 2010, pp.161-239.

_____. *Obras Completas vol. 16 (1914-1916)*. (Souza, Paulo César de trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “A negação” (1925). In: *Neurose, psicose, perversão* (Salzano, Maria Rita trad.). Belo horizonte: Autêntica Editora, 2016, pp.305-310.

GARCÍA-ROZA, Luiz A., *Introdução à metapsicologia freudiana v.3*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GENETTE, Gérard. “Discours du récit”. In: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p.67-279.

_____. “A utopia literária”. In: *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, pp. 121-130.

_____. “Figuras”. In: *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, pp. 197-212.

_____. *Narrative discourse – an essay in method* (Lewin, J. trad.). New York: Cornell University Press, 1995.

_____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega. 1995.

_____. *Fiction et diction*. Lonrai: Editions du Seuil, 2004.

GOMES, João. “Por uma fraqueza infinita: Maurice Blanchot”. Comunicação apresentada na XV Semana de Filosofia do Mackenzie “Filosofia e Literatura”, em 8 de outubro de 2014.

IZABEL, Tomaz Amorim. “Odradek: quimera incapturável”. *Pandaemonium*, São Paulo, v.19, n.28, set.-out. 2016, pp.74-100. [retirado de: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/119174/116551>, em 07/01/2019]

JÁKOBSON, Roman. “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”. In: *Linguística e comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1971, pp.34-62.

JESH, Tatjana; STEIN, Malte. “Perspectivisation and focalization: two concepts – one meaning? An attempt at conceptual differentiation”. In: *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative* (HÜHN, P.; SCHMID, W.; SCHÖNERT, J. eds.). Berlim: Deutsche Nationalbibliothek, 2009, pp.59-77.

JORGE, Marco Antônio Coutinho Jorge. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, vol.1.

KAFKA, Franz. “A preocupação de um pai de família”. In: *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 43-45.

KAMENSZAIN, Tamara. *La novela de la poesía – poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro – depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco Ed., 1989.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, pp.187-204.

_____. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., pp.13-66.

- _____. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, pp.96-103.
- _____. “O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, pp.197-213.
- _____. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, pp.496-533.
- _____. “Subversão do sujeito e dialética do desejo”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, pp.807-842.
- _____. “Lituraterra”. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, pp.15-25.
- _____. “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, pp.198-205.
- _____. *O seminário – livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. *O seminário – livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. *O seminário – livro 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.
- _____. *O seminário – livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.
- _____. *O seminário – livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008c.
- _____. *O seminário – livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008d.
- _____. *O seminário – livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LAGOS, Ramona. *Jorge Luis Borges 1923-1980 – Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*. Barcelona: Edicions de Mall, 1986.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEITE, Nina Virgínia de Araújo; MILÁN-RAMOS, J. Guillermo. “Terra-mar – Apresentação”. In: *Terra-mar: litorais em psicanálise – escrita, cinema, política, educação*. (J. Guillermo Milán-Ramos / Nina V. de Araújo Leite orgs.). Campinas: Mercado de Letras, 2010, pp.7-17.

- LEITE, Nina Virgínia de Araújo. “O poeta e a passagem ao ato”. In: *entreAto: o poético e o analítico* (J. Guillermo Milán-Ramos / Nina V. de Araújo Leite orgs.). Campinas, 2001, pp.33-42)
- _____. “Outra volta – observações sobre re-análise e a volta necessária”. In: *Giros da interpretação: o enigma na literatura e na psicanálise* (LEITE, N. V. A; TROCOLI, F. orgs). Campinas: Mercado de Letras, 2015, pp.235-249.
- LEME, Patrícia de Oliveira. *Borges, um estranho: litorais entre a literatura e a psicanálise*. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/271102>
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “A eficácia simbólica”, in: *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.265-291.
- LIMA, Luis Costa. *A Antiphysis em Jorge Luis Borges*. In Revista Iberoamericana – 40 inquisiciones sobre Borges. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press. 1977, Vol.XLIII (n.100-101), pp.312-335, jul./dez. 1977. (<http://www.pitt.edu/~hispan/iili/RI100-101.pdf>) Acesso em 03/05/2012.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- LUKÁCS, Georg. “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper”. In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MACIEL, Maria Esther. “A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway”. In: *A memória das coisas – ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, pp.13-26.
- MANONNI, Octave. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1973.
- MARGOLIN, Uri. “Focalization: where do we go from here?”. In: *Point of view, perspective and focalization – modeling mediation in narrative*. Berlim: Wlatter de Gruyter GmbH & Co., 2009, pp.41-57.
- MARX, William. *Le tombeau d'Oedipe – pour une tragédie sans tragique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- MILÁN-RAMOS, J. Guillermo. “A escrita da psicanálise não existe”. In: *Terra-mar: litorais em psicanálise – escrita, cinema, política, educação*. (J. Guillermo Milán-Ramos / Nina V. de Araújo Leite orgs.). Campinas: Mercado de Letras, 2010, pp.19-47.
- MCGUIRK, Bernard. “Z/Z”. In: *Borgesíada*. Córdoba: Topografía Proyecto Editorial. 1999, pp.51-71.

MONEGAL, Emir Rodrigues. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1980.

_____. *Borges: una biografía literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Humanitas / Editora UFMG, 2009.

OLMOS, Ana Cecilia. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

ORTEGA, Julio; PARRA, Elena del Río. “Prólogo”. In: *“El Aleph” de Jorge Luis Borges – edición crítica y facsimilar* (ORTEGA, J.; PARRA, E. orgs.). México: El Colegio de Mexico, 2001.

OVÍDIO. *Heroidas* (trad. Francisca Moya del Baño). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

_____. *Metamorfosis* (trad. Antonio Ruiz de Elvira). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, vol.2.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. “O fantástico e as formas do ‘Unheimlich’: Borges e seus duplos”. In: *Interpretações: crítica literária e psicanálise* (PASSOS, C.; ROSENBAUM, Y. orgs.). Cotia: Ateliê Editorial, 2014, pp.121-139.

PEREIRA, Maria Antonieta. *A criação pelo olhar*. Aletria – Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, v.3, pp.177-184, out. de 1995 (<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1123>, acesso em 08/04/2015).

PÉREZ, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges – hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986.

_____. “Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges”. In: *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid: Iberoamericana, 1995, pp.11-26.

PÉREZ, David García. Reverberaciones grecolatinas del mito del Minotauro en Jorge Luis Borges y en Julio Cortázar. *Nova Tellus*, vol.26, n.1 (2008), pp.205-239

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “O que é um leitor?”. In: *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POE, Edgar Allan. “The raven”. In: *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2004, pp. 915-920.

_____. “Phylosophy of composition”. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/55749/55749-h/55749-h.htm>

- POMMIER, Gérard. *Qu'est que ce le "réel"? – Essai psychanalytique*. Toulouse: Éditions érès, 2004.
- PORGE, Erik. *A voz do eco*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- QUINET, Antônio. *Édipo ao pé da letra – Fragmentos de tragédia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015, 182p.
- ROSA, Nicolás. "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual". In: BLÜHER, Karl Alfred; DEL TORO, Alfonso (eds.). *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995, pp.169-176.
- SAID, Edward W. *The world, the text and the critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- _____. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARLO, Beatriz. En el límite. *La biblioteca*. N.13, Primavera 2013, Pp.129-136. (Retirado de: <http://www.bn.gov.ar/revista/la-biblioteca-no-13-cuestion-borges>, acesso em 12/09/2016)
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Escritos de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- _____. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. (Trad. Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Édipo em Colono*. (Trad. Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____; JEBB, Richard C. *OEDIPUS TYRANNUS – Edited with Introduction and notes by Sir Richard C. Jebb*. Londres: Cambridge University Press, 1993, 172p.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a Cabala – A busca do verbo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.
- _____. "Um estilo, um Aleph". In: *Borges no Brasil* (Jorge Schwartz org.). São Paulo: Editora UNESP, 2001, pp.217-226.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorges Zahar ed., 2004.
- TROCOLI, Flávia. "Retrato do artista como perda". In: *entreAto – o poético e o analítico*. (Nina Virgínia de Araújo Leite / J. Guillermo Milán-Ramos orgs.) Campinas: Mercado de Letras, 2011, pp.289-295.

_____. Ver Antígone em (quase) toda mulher: Ruth Klüger e Emma Zunz. *Terceira Margem (online)*. Ano XVII, n.27, jan.-jul.2013, pp.194-212. (retirado de: <http://www.revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/45>, em 18/12/2015)

_____. “Proust em dois tempos: a não resposta e as rasuras”. In: *De um discurso sem palavras* (LEITE, N.; MILÁN-RAMOS, J. G.; MORAES, M. R. S. orgs). Campinas: Mercados de Letras, 2012, pp.205-216.

_____. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. “O momento histórico da tragédia grega: algumas condições sociais e psicológicas”. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp.01-05.

_____. “Tensões e ambiguidades na tragédia grega”. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp.07-24.

_____. “Édipo sem complexo”. In: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp.53-71.

_____. “Ambigüidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de *Édipo-Rei*”. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp.73-99.

_____. “O sujeito trágico: historicidade e transitoriedade”. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp.211-219.

VIDAL-NAQUET, Pierre. “Édipo entre duas cidades – Ensaio sobre *Édipo em Colono*”. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 288-315.

VIEIRA, Trajano. “Entre a razão e o *daímon*”. In: SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp.17-36.

WILSON, Jason. “The late poetry (1960-1985)”. In: *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge: The University Printing House, 2013, pp.186-200.

YANKELEVICH, Héctor. “Borges, o leitor”. In: *Do pai à letra – na clínica, na literatura e na metapsicologia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004, pp.165-218.

ZULAR, Roberto. “O ouvido da serpente: algumas considerações a partir de duas estrofes de ‘Esboço de uma serpente’ de Paul Valéry”. In: *Interpretações: crítica literária e psicanálise* (PASSOS, C.; ROSENBAUM, Y. orgs.). Cotia: Ateliê Editorial, 2014, pp.213-229.