



PATRÍCIA DE OLIVEIRA LEME

BORGES, UM *ESTRANHO*:  
LITORAIS ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE

CAMPINAS,  
2013





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

PATRÍCIA DE OLIVEIRA LEME

BORGES, UM *ESTRANHO*:  
LITORAIS ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE

Orientadora: Profa Dra Nina Virgínia de Araújo Leite

*Fabio Durão*  
Prof. Dr. FABIO AKCELRUD DURÃO  
Coordenador Geral de Pós-Graduação  
IEL / UNICAMP  
Matr.: 2.90448-6

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Linguística.

Este exemplar é a redação final da  
tese / dissertação e aprovada pela  
Comissão Julgadora em:

07/04/2013

*[Handwritten signature]*

CAMPINAS,  
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

L542b Leme, Patrícia de Oliveira, 1986-  
Borges, um estranho: litorais entre a literatura e a  
psicanálise / Patrícia de Oliveira Leme. -- Campinas, SP :  
[s.n.], 2013.

Orientador : Nina Virgínia de Araújo Leite.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e  
interpretação. 2. Freud, Sigmund, 1856-1939. O estranho.  
3. Lacan, Jacques, 1901-1981. Angústia. 4. Psicanálise e  
literatura. I. Leite, Nina Virgínia de Araújo, 1950-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos  
da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** The uncanny Borges: littorals between literature and  
psychoanalysis.

**Palavras-chave em inglês:**

Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Criticism and interpretation

Freud, Sigmund, 1856-1939. Uncanny

Lacan, Jacques, 1901-1981. Angoisse

Psychoanalysis and literature

**Área de concentração:** Linguística.

**Titulação:** Mestra em Linguística.

**Banca examinadora:**

Nina Virgínia de Araújo Leite [Orientador]

Flavia Trocoli Xavier da Silva

Ana Maria Vicentini Ferreira de Azevedo

**Data da defesa:** 01-02-2013.

**Programa de Pós-Graduação:** Linguística.

BANCA EXAMINADORA:

Nina Virgínia de Araújo Leite



Flavia Trocoli Xavier da Silva



Ana Maria Vicentini Ferreira de Azevedo



Wilton José Marques



Fabio Akcelrud Durão





## Resumo

O presente trabalho consiste em uma leitura do estilo de Jorge Luis Borges a partir de um inquietante efeito narrativo, passível de ser abordado na área psicanalítica através do enigmático conceito de *estranho*. Para a elaboração dessa hipótese, inicialmente chamou-se à baila três contos de Borges: "*La escritura del dios*", "*La muerte y la brújula*" e "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*". Mesmo estendendo-se a outras incursões na vasta obra borgeana, as três narrativas constituem a moldura necessária para a compreensão de certos mecanismos do estilo borgeano, que nesse trabalho acabam por figurar como elementos causa de estranhamento. No primeiro capítulo tomou-se os textos como cenas de leitura, em um procedimento que buscou explicitar esse inquietante efeito da escrita de Borges, bem como salientar suas reverberações no campo da crítica literária. O impacto do estilo borgeano na sua crítica pôde elucidar alguns pontos cruciais ao enodamento com a teoria psicanalítica nos capítulos posteriores, recuperando também algumas chaves de leitura importantes no delineamento do efeito em questão. No segundo capítulo promoveu-se uma leitura d' "O estranho", de Sigmund Freud, a partir desse funcionamento da obra borgeana: seus pontos de contato puderam revelar que o conceito erigido por Freud supera os limites de sua própria elaboração, fazendo-se presente mais como um lugar de enunciação do estranho do que como um conceito fechado em suas próprias bases. Esse movimento convocou, no terceiro capítulo, a retomada do conceito de estranho por Jacques Lacan em seu *O seminário, livro 10: a angústia*. Nele, Lacan promove uma elaboração do estatuto do objeto *a*, noção paradigmática no campo psicanalítico, a partir do estranho como um efeito de seu aparecimento na estrutura subjetiva. Para tecer o enodamento com o literário, as teorizações lacanianas em seu décimo oitavo seminário foram fundamentais, por trazerem à tona a noção de discurso e de escrita, sobretudo em sua "Lição sobre *Lituraterra*". O estabelecimento da letra como litoral entre saber e gozo, bem como o seu funcionamento a partir da rasura, permitiram a sustentação da hipótese de leitura que se soergueu inicialmente a partir de um efeito: há em Borges algo que causa estranhamento, e ele se anuncia para além do registro do relato, constituindo uma operação formal que produz esse efeito de escrita.



## Abstract

This work consists in a reading of Jorge Luis Borges' style beginning from a disquieting narrative effect, which is liable to be approached by the psychoanalytic area through the enigmatic concept of the *uncanny*. For the elaboration of this hypothesis three Borges' short stories were primarily chosen: "*La escritura del dios*", "*La muerte y la brújula*" and "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*". Even having made other incursions into the vast borgesian oeuvre, these three narratives constitute the needed frame for the understanding of certain mechanisms of the borgesian style, which in this work figure in the end as elements cause of uncanniness. In the first chapter these texts were boarded as reading scenes in a procedure that aimed to make explicit this disquieting Borges' writing effect, as well as to underline its repercussion in the field of literary criticism. The impact that the borgesian style had on his critics could elucidate some crucial points to the entanglement with the psychoanalytic theory in the posterior chapters, as well as recovering important keys for the reading in the proposed outlining. In the second chapter was promoted a reading of Freud's "The uncanny" through this aspect of the functioning of the borgesian oeuvre: their points of contact could reveal that the concept created by Freud overcomes the boundaries of its own elaboration, making itself present as a place of enunciation of the uncanny rather than a concept closed in its own bases. This movement summoned, in the third chapter, the resumption of the uncanny concept in *The seminar, book 10. The anguish*, by Jacques Lacan. In this work Lacan promotes an elaboration of a paradigmatic notion for the psychoanalytic field, the object *a*, starting from the uncanny as an effect of its appearance on the subjective structure. The lacanian theories in his eighteenth seminar were essential in order to compose the entanglement with the literary form, as they shed light on the notions of discourse and writing, especially in his "Lesson on Lituraterre". The establishment of the letter as littoral between knowledge and *jouissance*, as well as its way of function through the erasure, allowed to sustain this reading hypothesis, which was raised from an effect: there is something that causes uncanniness in Borges' writing and it shows itself beyond the register of the narrated story, constituting a formal operation that produces this writing effect.



*À memória de Anita,  
(a menina de lá que para sempre habitará as minhas ficções)*



## **Agradecimentos**

Agradeço à Nina Leite, orientadora dessa dissertação, pelas incontáveis contribuições à minha formação, cujos efeitos certamente ecoarão ao longo da minha vida intelectual; pelas leituras rigorosas, pelo diálogo sempre frutífero e pelo contagiante bom humor.

À minha família, por tudo aquilo que eles me possibilitaram realizar e por tudo aquilo que eles me possibilitaram ser.

À Ana Vicentini, por ouvir o meu desejo e atravessar comigo o meu primeiro trabalho, que ainda continua; pelos anos de convivência, pela amizade e pelas incontáveis leituras, inclusive às escritas que não cessam.

À Flavia Trocoli, pela leitura atenta, pelo desejo partilhado, pela voz de Proust e por tantos litorais.

A Amanda e Tauan, pelo raro laço que se constitui entre a amizade e a parceria intelectual, e aos amigos que, não sem alguma cerveja, sempre ouviram pacientemente os conflitos entre Borges e eu.

Aos professores Viviane Veras, Fábio Durão e Wilson Alves-Bezerra que, de forma e em momentos distintos, contribuíram com esse trabalho.

À FAPESP, pelo financiamento que possibilitou a realização dessa dissertação.



## Sumário

	<b>p.</b>
Introdução.....	01
Capítulo 1 – Borges e o ato de escrita.....	05
1.1. Primeira Cena: a linguagem e seu limite.....	06
1.2. Segunda cena: o conto e seu avesso.....	13
1.3. Terceira cena: A realidade e a ficção.....	21
1.4. Borges e seus precursores .....	32
1.5. O efeito de realidade em Borges .....	42
1.6. Dentro da cena: Borges e a realidade como efeito.....	50
1.7. Do <i>limite</i> ao <i>litoral</i> : Borges, a crítica literária e a teoria psicanalítica.....	60
Capítulo 2 – <i>El ominoso Borges</i> : relações entre literatura e psicanálise.....	73
2.1. Borges e Freud: O que resta da relação.....	77
2.2. O efeito de realidade e a realidade como efeito.....	80
2.3. Freud <i>a posteriori</i> : a inquietante teoria literária.....	83
2.4. " <i>ese objeto secreto y conjetural</i> ": Um anúncio do estranho em Lacan.....	88
Capítulo 3 – O estranho em Borges, o estranho com Borges.....	91
3.1. De Freud a Lacan – um estranho conceito.....	92
3.2. Borges não engana – uma questão de escrita.....	102
3.3. Uma escrita da rasura.....	111
3.4. O estranho borgeano: um gozo irreduzível.....	117
Conclusão.....	131
Referências Bibliográficas.....	135



## Borges, um *extranho*: litorais entre a literatura e a psicanálise

### Introdução –

Habitando o território que tomará forma ao longo desse gesto de leitura, alhures, Jorge Luis Borges antecipa-se ao passo de nossa escrita, e crava no texto devir uma condição indefectível ao objeto que orienta a nossa busca: Borges não pode ser encontrado. Ele escapa, omite-se, perde-se, resta por se escrever. E mesmo convocando-nos à empreitada de sua leitura, Borges mesmo não reside, *todo ele*, em suas páginas. Há algo no gênio borgeano que só se estabelece em outro lugar; e, deslocado de seu tempo, de seu espaço, de seus escritos, o autor funda uma experiência ímpar em cada um de seus textos, cuja leitura só vingará ao incorporar em seu percurso algo que se narra para além do que está escrito. Borges furta-se de tal maneira que nenhum gesto, mesmo se partindo do próprio autor, pode deter isso que se institui aprioristicamente como *sem lugar*, ao inscrever-se como puro movimento. Disso que se elude, o autor traz apenas uma marca que incessantemente se apaga, uma passagem produzida entre aquilo que não é para algo que nunca virá a ser integralmente. O que permanece sem escrita, resta-nos ler: "*Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra*", e arremata: "*Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé qual de los dos escribe esta página*" (BORGES, 1997, p.351).<sup>1</sup>

De Borges a Borges existe um espaço indelével, que ali se estabelece sem que se possa cogitar suas dimensões, entrever as distâncias antes de percorrê-las e iniciar o ato de leitura sem também, com e como Borges, perder-se em dado momento. Ao dizer "eu", ao melancolicamente postular que "*eu não sei qual dos dois escreve essa página*", estabelece-se um paradoxo, ao gosto borgeano: no mesmo instante no qual o outro se apossa por inteiro desse significante tão caro, inscreve-se em ato o objeto que se há de perder. Tão

---

<sup>1</sup> "Hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros que em muitos outros ou que no laborioso dedilhado de um violão. Assim minha vida é uma fuga e tudo perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve essa página."

As traduções dessa dissertação são de minha autoria. Os excertos de Borges trarão sua tradução em nota de rodapé, enquanto os textos teóricos serão traduzidos no corpo do texto.

logo o "eu" figura nessa posição na qual se é possível enunciar, tão logo se arrefece, passando a existir somente no enunciado. Isso que desmorona no próprio ato de se constituir ressoa de um lugar marcado pela impossibilidade, um território inexistente onde Borges dirá "eu" e o será de fato. E se é possível ouvir apenas ecos desse lugar que não se escreve, cabe ao menos sofrer os seus *efeitos de escrita*: se o desejo que conduz a leitura lança-nos aos percalços da escrita borgeana, torna-se irresistível a nós, leitores, submeter-nos à perturbadora efetivação de um elemento que, mesmo ausente, causa a escrita – como um *produto de um ato de escrita* – e nela reside. E nela opera.

"*Borges y yo*", título desse paradigmático texto, traz de imediato o descompasso que se atualiza de maneira ímpar na obra borgeana. Entre o Borges que narra – o "eu" que se embrenha na constante fuga da cadeia de linguagem por ele construída – e o outro, um Borges narrado – já deglutido e integrado à tradição – uma separação radical se encena. E, somente no ponto exato onde se produz essa cisão, a narrativa se estrutura tal como a vemos. Mesmo transformado em discurso, em um lugar de onde se pode enunciar e em um objeto do qual se pode falar, Borges resiste ainda à perda que atravessa progressivamente a narrativa. A despeito da consequência inevitável, por escrito o autor ousa dizer "eu", instituindo assim os mecanismos que culminarão em seu próprio apagamento. Tal gesto dissocia a enunciação do enunciado, o dizer do que é dito e, no limite, o ato de escrita do resto escrito. Permeando essa malha descontínua, em um só golpe Borges configura uma polaridade que é anulada no mesmo instante em que se estabelece: em ato, se constrói o problema que invalidará a si mesmo, já que queda sem desfecho, inconcluso, impassível de conclusão. Implacável, Borges avança, e ousa pedir leitura a um texto que não finda; desafiado, Borges não retrocede e arrisca, como leitor, atravessar o texto infinito.

Estranho a si mesmo, o escritor não deixa, também, de levar o leitor ao cerne desse descompasso. Assim marcados, com e como Borges, por uma descontinuidade entre escrita e leitura, procede-se, com e como Borges, em uma *escrita da leitura*. A hipótese que aqui se delineia tem origem nesse irreduzível *efeito de leitura* que Borges congrega em sua obra, o qual demove o leitor de uma contiguidade entre o texto e sua interpretação: o narrar antecipa-se ao compasso da leitura, surpreendendo o leitor em uma posição de desamparo em relação à linguagem, exilado de seu lugar de direito. Esse efeito será aqui abordado pelas vias abertas pela teoria psicanalítica, na medida em que ela é – como Borges é de si

mesmo e como o leitor é de seu texto – *estranha* à literatura. Tomando como eixo principal três contos de Borges, a leitura se instituirá de forma a sustentar uma relação entre os dois campos. Ou melhor, esta leitura só pode trazer, em ato, a impossibilidade dessa relação. O delineamento da *estranheiridade* entre a literatura e a psicanálise desenha a irreduzível diferença que constitui cada área e que, ao mesmo tempo, se constitui *em* cada área, tornando-as, como o é Borges, distintas de si mesmas. Afinal, como se sabe desde a fundação da psicanálise com Sigmund Freud, o sujeito não é unívoco, mas heterogêneo em relação a si mesmo, ao seu corpo, às suas demandas. É essa dimensão inarticulável que a escrita, como letra, convoca. Ao passarmos pela escritura borgeana, somos colocados face a face com esse furo ao qual a letra faz borda, confrontados com essa ausência radical que, "pela linguagem, convoca o litoral para o literal" (LACAN, 2009, p.110). É na letra borgeana, na passagem pelo escrito, naquilo que o texto traz em ato e que a linguagem jamais poderá articular, que enxergamos um ponto comum entre as duas áreas, ainda que ele seja ponto cego, fora do campo de visão. É, sobretudo, um ponto *que cega*.

Essa relação impossível que se propõe entre a literatura de Borges e a área psicanalítica só pode tomar forma pela imagem do *litoral*: "território de conflito, de entrechoque, de contraste" (MILÁN-RAMOS; LEITE, 2010, p.8). O contraste, como um *trópos* retórico, deixa ressoar o que existe de distinto, de diferença radical e absoluta, entre dois elementos. De um lado vemos Borges que, dos enigmáticos contornos de sua cegueira, nos dá a ver Homero, o Aleph, a queda de Funes, a mensagem cifrada de Deus, a extensão absurda de sua biblioteca; todos os elementos organizados de maneira a desvelar um limite. De outro, temos o campo delimitado de Freud a Lacan, teorizado através de uma hiância, trazendo à luz a ferida narcísica na constituição do pensamento moderno: há castração.

O litoral, para marcar a diferença, é uma imagem que requer proximidade. O estilo borgeano será, então, colocado em choque com a psicanálise. A relação que se propõe só pode ser articulada a partir de uma hiância, a qual, atuando tanto no cerne da psicanálise quanto no estilo de Borges, permite ao menos uma aproximação: tanto na escrita borgeana quanto na psicanalítica, há algo que não se escreve. Essa posição comum nos autoriza, aqui, a dar forma a esse furo. O contorno dessa relação será feito através da *inquietante estranheza*, conforme teorizada por Freud e retomada por Lacan, conceito que põe em funcionamento a ausência irreparável, um real sem forma que se impõe.



## Capítulo 1 – Borges e o ato de escrita

A breve passagem por "*Borges y yo*" introduz de maneira sublime um problema central na obra borgeana. Narrando em primeira pessoa, o escritor escolhe o seu destino. Ao enveredar-se em uma estrutura na qual o próprio gesto de narrar se constrói, passo a passo, na perda contínua da partícula que introduz a possibilidade de narração, Borges nos dá o rastro a ser seguido: seu texto é efetivamente borgeano por nele se eclipsar um ponto nodal, que garantiria eficácia à narrativa como uma organização linear e totalizável por nela imprimir um ponto final. O narrar, com Borges, permite que aquilo que *movimenta* a narrativa a coloque em elipse, e desse precioso gesto subtraem-se consequências ímpares: o corpo textual só se constitui por uma falta, uma descontinuidade fundadora da forma borgeana. Nos meandros do narrar, o leitor é convocado a arcar com a hiância trazida por essa escrita; e deve, ao embrenhar-se na leitura, abdicar de um elemento prometido pelo texto, mas que o narrar falha em incorporar. Porém, para além de articular a perda, "*Borges y yo*" revive o que é ler Borges, e o que é ler *com* Borges: ele sempre se perde e, por não ser encontrado, funda a cada leitura a possibilidade de uma busca. Aceita-se aqui o desafio borgeano colocado a seus leitores: enfrentar o grande Borges para que, nesta busca, se reconheça traços de uma voz longínqua que, silenciosamente, insiste em dizer "eu".

Essa voz não se pronuncia, mas pede escuta. O escrito não acaba, mas convoca a travessia. Justamente porque não se conclui, o texto abarca possibilidades infindáveis de leitura e, se tal asserção é um lugar comum no que tange ao espaço literário, no território habitado por Borges o *infinito* ganha novos contornos. A leitura aqui iniciada se propõe a investigar a escrita borgeana e seus efeitos; deve-se, então, ter como horizonte o fato de que qualquer investigação traz por base a pormenorização das pistas, revelando ao fim uma verdade. E, sobretudo no que tange ao estilo borgeano, não se trata de uma verdade *escrita*, mas de uma verdade *por se escrever*. Cabe ao leitor, portanto, isolar as pistas certas para chegar a Borges – esse que, se lido *borgeanamente*, não se encontra. Pois, quando se traz Borges à cena, já queda escrito que não se trata meramente das pistas possíveis, mas daquelas que dariam *contornos mais interessantes* ao curso de leitura. Faz-se necessário ler esses vestígios, os quais, mesmo se apagados, reinscrevem-se em ato: nesse que, entre o *eu* que se perde e o *ele* que avança, um *tu* acaba por se estabelecer na interlocução.

Para que possamos, então, ingressar no infinito universo de Borges, faz-se necessário definir as vias que nos darão acesso aos seus labirínticos caminhos. Ainda que não se tenha ilusões de sair do imensurável labirinto borgeano, pretende-se percorrê-lo a partir de certos pilares, dando alguma sistematização ao ato de perder-se. Precisa-se, enfim, partir de algum lugar. Para dar alguma configuração a essa empreitada, trazemos à baila três incidências de um mesmo efeito, o qual, nessa hipótese de leitura, se repete com particular insistência na obra borgeana. E, na expectativa de lançar uma luz sobre esse efeito, faz-se necessário colocar-se à deriva dele, permitir-se por ele se afetar. Erguem-se aqui três *cenias de leitura*, as quais darão a moldura necessária ao efeito que se pretende delinear. Pois Borges, sabemos, escapa. Mas seus efeitos, desde muito, ecoam.

### *1.1. Primeira Cena: a linguagem e seu limite*

Em um de seus relatos, passado no tempo distante da colonização das Américas, Borges lança mão de um recurso que nos interessa de perto. Esse conto está inserido em uma espécie particular de narrativa borgeana, que Ana Maria Barrenechea chama de "relatos com chave" (1957, pp.72-73), pois ao protagonista é dada uma chave para a resposta dos segredos do universo, para a totalidade que tal significante abrange. A narrativa inicia-se com Tzinicán, mago da pirâmide de Qaholom, cativo por incontáveis anos em uma cela guardada por um jaguar. O animal, logo no primeiro parágrafo, é apontado pelo mago como um ponto de referência de sua própria existência. A medida estabelecida somente através do jaguar, impaciente com a sua situação de confinamento, nos dá a dimensão da desorientação do protagonista: o tempo e o espaço perdem a regularidade métrica, sendo possível inferi-los somente através do ritmo selvagem e inconstante do animal. Em uma consciência perturbada pela fome e pelo esquecimento essa medição passa a ser, no entanto, a única possibilidade referencial, como descreve o narrador:

*de un lado estoy yo, Tzinicán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del outro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio (BORGES, 1997, p.299).<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> "(...) de um lado estou eu, Tzinicán, mago da pirâmide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendiou; do outro há um jaguar, que mede com secretos passos iguais o tempo e o espaço do cativeiro."

A cadência do jaguar no cárcere escuro regula as presenças enfraquecidas do tempo e do espaço; seus misteriosos movimentos obscurecem ainda mais a relação com o mundo exterior, ao qual se vai sistematicamente perdendo, imiscuído na natureza pulsante do animal, intensificada a cada um de seus passos cegos. A demarcação temporal possui, no entanto, uma regularidade que aparece em sequência: ao meio-dia, quando é aberta a portinhola na abóbada pela qual descem os alimentos, um único fecho de luz lhe permite a visão dos passos que o cativo supõe perceber na escuridão: por um momento, eles deixam de ser secretos em sua medição.

A narrativa passa a girar em torno de um motivo específico: o deus de Tzinicán escrevera, no dia mítico da criação do mundo, uma mensagem secreta capaz de dar fim ao que acabara de criar. Constituindo um ciclo, a temporalidade do conto, já arbitrariamente demarcada pelos passos do jaguar na escuridão, impinge seu término no seu princípio; o início contém seu fim. O último dos sacerdotes vê-se, então, em face à tarefa de conjurá-lo através dessa mensagem cifrada. Passa a rememorar as escrituras, as magias, a tradição sagrada e secreta que lhe foi confiada; constata, no entanto, que uma mensagem escrita na criação divina não pode encontrar-se em outro lugar que não *na própria criação*. O deus de Tzinacán escrevera sua mensagem no mundo, até então velado ao mago confinado em sua cegueira, ao qual só é dado alguns instantes de visão do jaguar:

*Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confinando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres los recibieran. (p.300)<sup>3</sup>*

A mente completa de um deus, na qual a progressão temporal não existe, compreende a finalidade de sua criatura já no primeiro instante de sua existência; ao último sacerdote seria dado a ver um único jaguar, que lhe daria a cifra secreta da criação que contém o universo, seu tempo e seu fim. É concedido ao animal o impulso de existir, para que nele exista, sem que o saiba, um arauto.

Na concepção de Tzinicán, essa linguagem divina teria implicações devastadoras. Como dizer uma mensagem divina em uma linguagem humana? Como dar-se-ia a

---

<sup>3</sup> "Imaginei a primeira manhã do tempo, imaginei ao meu deus confinando a mensagem na pele viva dos jaguares, que se amariam e se gerariam sem fim, em cavernas, em canaviais, em ilhas, para que os últimos homens a recebessem."

transposição de uma linguagem abarcadora de todas as coisas, encerrando sua totalidade ao dizê-las, através das "ambiciosas e pobres vozes humanas," nas quais enunciar "'tudo', 'mundo', 'universo'" não passa de uma ridícula pretensão? (BORGES, 1997, p.301). O narrador faz notar, então, com gravidade, o alcance de uma linguagem que fala através das montanhas, dos campos de trigo, dos templos, dos jaguares, de tudo que significa a palavra "mundo", sem que possa sequer começar a dizê-lo. Como nos mostra a reflexão do cativo,

*Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir 'el tigre' es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de modo progresivo, sino inmediato. (pp.300-301).<sup>4</sup>*

Gradualmente, a chave do relato se aproxima, com as enumerações do narrador. Em busca de sua própria chave, aquela que lhe dará acesso ao segredo último da existência, Tzinacán se vê preso em uma linguagem limitada, incapaz de dizer o todo necessário que a mensagem divina supõe. O recurso enumerativo, como se sabe, não é uma particularidade de "*La escritura del dios*"; pelo contrário, trata-se de um recurso constante nos contos de Borges, e chega a constituir um traço de seu estilo. Em outros contos famosos do autor, o encadeamento desenfreado de elementos serve para compor a inenarrável chave da narrativa, um segredo velado que ao personagem é dada a oportunidade de experienciar. Para Ana Maria Barrenechea, trata-se de 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). Em "*El Aleph*", um de seus contos mais notórios, a enumeração rasga a narrativa em uma corrente irrefreável, que se supõe conter o universo inteiro, na medida em que a nossa linguagem falha é capaz de descrevê-lo. Como assinala o narrador diante da inútil tentativa de traduzir tal experiência, o jorro é "*el*

---

<sup>4</sup>"Considerarei que mesmo nas linguagens humanas não há proposição que não envolva o universo inteiro; dizer 'o tigre' é dizer os tigres que o engendraram, os cervos e tartarugas que devorou, o pasto do qual se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra. Considerarei que na linguagem de um deus toda palavra enunciaría essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo progressivo, mas imediato."

*inefable centro de mi relato; empieza, aquí, me desesperación de escritor*" (1997, p.208).<sup>5</sup>

Esse desespero resignado à impossibilidade da narração compõe, no entanto, uma das mais belas e perturbadoras passagens da obra borgeana:

*(...) vi la delicada osadura 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 propia 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, 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. (1997, p.209)<sup>6</sup>*

O universo aqui nos aparece com a sua face mais visceral. A emulação que Borges promove da totalidade universal abarca a mais aterradora das visões: elementos vistos durante todos os segundos de sua existência ("*los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales*", "*un astrolabio persa*", "*un adorado monumento en la Chacarita*"); detalhes observados por ângulos inatingíveis à visão humana ("*la delicada osadura de una mano*", "*todas las hormigas que hay en la tierra*", "*la circulación de mi propia sangre*", "*mi cara y mis vísceras*"); o começo e o fim de tudo que existe ("*el engranaje del amor y la modificación de la muerte*"). Tudo isso modulado pela pequenez subjetiva, que adquire uma grandeza universal: "*cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino*".

É interessante notar, no entanto, que o encadeamento em "*El Aleph*" tem uma orientação distinta da que aparece em "*La escritura del dios*". No primeiro, ela se constitui

---

<sup>5</sup> "o inefável centro de meu relato; começa, aqui, o me desespero de escritor."

<sup>6</sup> "(...) vi a delicada ossaria de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha, enviando cartões postais, vi em uma vitrine de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de alguns fetos no solo de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bizontes, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi na gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi relíqui atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu próprio sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no aleph a terra, vi minha face e as minhas vísceras, vi sua face e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural, cujo nome os homens usurpam, mas que homem algum olhou: o inconcebível universo."

por elementos desconexos espalhados no espaço e no tempo, os quais, agrupados de maneira brusca, remontam à inconcebível organização que o universo constitui sob o olhar borgeano; no segundo, ela se dá através de pequenos deslocamentos, pelos quais um elemento remete a outro ("*decir 'el tigre' es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra*"), valendo-se da absurda coesão que todo universo mantém consigo mesmo. A manutenção dessa unidade através da enumeração de significantes, que não remeterão a nada a não ser a si mesmos, dissecam a estrutura das línguas humanas como *um fatal sistema de referências*. O encadeamento eterno de referências que as palavras trazem só vem a intensificar a conclusão que a própria estrutura do argumento põe em ato: não se trata de falta de palavras, mas de uma falta *na* palavra.

Nesse ponto, o raciocínio do narrador cessa, e a narrativa prossegue com uma imagem sugestiva: Tzinacán sonha que há no chão um grão de areia; ao adormecer novamente, sonha com um segundo grão, posteriormente com um terceiro, e assim por diante. A imagem do narrador soterrado por grãos de areia sonhados aparece em sequência à inevitável conclusão de que estaremos eternamente circunscritos no campo da linguagem, no qual, borgeanamente, "*Hablar es incurrir en tautologías*" ("*La biblioteca de Babel*", 1997, p.113)<sup>7</sup>. A narrativa nos leva a uma conclusão resignada. Soterrados pelas referências infundáveis dos significantes, uma voz diz: "*morirás antes de haber despertado realmente*" (1997, p.301).<sup>8</sup>

Ao sacerdote, último representante de deus, foi possível escapar à circunstância de cativo. Ao regressar do labirinto de sonhos, dos incontáveis grãos de areia, Tzinacán compreendeu sua condição efetivamente humana, desvencilhando-se dela ao, paradoxalmente, nela se abandonar:

*Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino: un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra.*

---

<sup>7</sup> "Falar é incorrer em tautologias"

<sup>8</sup> "Morrerás antes de haver despertado realmente"

*Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). (BORGES, 1997, p.301)<sup>9</sup>*

O que antes fora um inescapável sistema de referências agora se materializa em uma narrativa plácida, dado que sua busca cessara, sua mensagem estava decifrada: *"Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!"* (p.302).<sup>10</sup>

Com a sua tradução, no entanto, não cessa o mundo ou o sofrimento de Tzinacán. O narrador bifurca-se, transmuta-se em uma outra voz que cala o sofrimento do homem encarcerado, que entende seu sofrimento como parte do mundo, da sua inevitável existência: ao compreender a linguagem de um deus e escapar do soterramento em sua linguagem humana, brota no narrador uma divindade – existência que domina o universo em sua totalidade – à qual começo e fim se dão simultaneamente e à qual qualquer espasmo de sua faceta humana é indiferente. Agora Tzinacán foi cindido entre o destino de um homem e o de um deus. Ele é seu *outro*:

*Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad. (BORGES, 1997, p.302)<sup>11</sup>*

A transfiguração do narrador em um deus, em uma mente capaz de compreender a ordem universal, longe de nos garantir qualquer certeza, só intensifica o absurdo da existência e da

---

<sup>9</sup> "Um homem se confunde, gradualmente, com a forma de seu destino: um homem é, afinal, suas circunstâncias. Mais que um decifrador ou um vingador, mais que um sacerdote do deus, eu era um prisioneiro. Do incansável labirinto de sonhos eu regresssei como à minha casa à dura prisão. Bendisse sua humidade, bendisse seu tigre, bendisse o buraco de luz, bendisse meu corpo dolorido, bendisse a treva e a pedra. Então ocorreu o que não posso esquecer nem comunicar. Ocorreu a união com a divindade, com o universo (não sei se essas palavras diferem)."

<sup>10</sup> "Ali estavam as causas e os efeitos e me bastava ver essa Roda para entender tudo, sem fim. Oh felicidade de entender, maior que a de imaginar ou que a de sentir!"

<sup>11</sup> "Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres. Quem entreviu o universo, quem entreviu os ardentes designios do universo, não pode pensar em um homem, em suas triviais fortunas ou desventuras, ainda que esse homem seja ele. Esse homem foi ele, e agora não lhe importa. Que lhe importa a sorte daquele outro, que lhe importa a nação daquele outro, se ele, agora, é ninguém. Por isso não pronuncio a fórmula, por isso deixo que os dias me esqueçam, deitado na escuridão."

condição humana. Em um momento ambíguo, o narrador parece não mais ser atravessado pela linguagem, não mais circunscrito ao seu hiato. O narrador abandona parcialmente sua humanidade, e a vê minguar até sua morte – o momento em que a falta cessa ao ser humano. E, paradoxalmente, esse movimento só pode ser *narrado* através da linguagem.

Curiosamente, na obra de Borges, em seu esquadramento rigoroso da *realidade*, a figura divina tem uma função de desvelamento de sua falha, como aponta Barrenechea:

Rigor de enxadrista, não dos anjos, [Borges] chama de artificial a organização humana desse mundo, em uma passagem posterior, porque as matemáticas são intentos de simplificação e de ordenação de um mundo infinitamente complexo, só compreensível em sua variedade por Deus e pelos anjos. (BARRENECHEA, 1957, p.50)

Longe de propor uma lógica para o universo, o deus borgeano nos chega como um intensificador de seu disparate e um revelador de nossa impossibilidade de apreendê-lo. A necessidade da figura divina, para Borges, deixa ver com nitidez os limites da construção da realidade subjetiva, configurada em uma linguagem sempre fadada a si mesma: é somente na linguagem que se constitui a realidade e, sendo ela imperfeita, não poderá nunca ter a pretensão de dizer o todo. Algo sempre restará na linguagem em operação e, submetido a essa condição no fim da narrativa, o leitor segue sujeito aos limites de uma linguagem fadada à metáfora, na qual não se poderá jamais traduzir a mensagem total e secreta escrita nos tigres.

Para que se faça ouvir a voz divina na narrativa cobra-se, no entanto, um preço alto. Esse deus não ingressa de maneira pacífica no universo narrado: sua existência traz consequências cruciais à montagem do conto, no qual se insere como um elemento demasiado potente, impondo-lhe a sua própria reorganização. No ato de narrar, sabe-se ao fim, o narrador já se encontra *cindido* entre o homem que foi e o deus do qual partilha a existência; tal movimento é capturado apenas no momento apoteótico do relato, que chega ao leitor como um enquadramento falho do que seria a experiência vivenciada por Tzinicán. A cisão da instância organizadora da narrativa produz um texto em tensão que subsiste silenciosamente, modulando os contornos narrativos para ganhar forma ao fim do conto. Uma vez que o narrador é também um deus, o ato de narrar constitui-se como um gesto resignado, que inevitavelmente solapa a experiência ao transpô-la à linearidade narrada. Pela boca do fiel sacerdote, o eco da voz divina se insufla e imprime no narrar o impasse

que nos atravessa: há algo que insiste na linguagem e, por insistir, demarca o limite de sua natureza, fadada a um eterno sistema de referências, constituindo-se simultaneamente como limite ao narrar e como sua única possibilidade.

É justamente por meio de sua poderosa capacidade elocutória que Borges convoca ao campo do narrado a sua limitação, com o qual o leitor é confrontado. A síntese impossível entre o abandono do humano e o deus inefável demarca o espaço onde o leitor se encontra: ele está enclausurado na estrutura textual, cujo encadeamento linear, como condição da própria linguagem, barra o acesso à apreensão total do universo e seus desígnios. A mensagem inscrita em tempos primevos subsiste ao olhar do leitor como um ponto inacessível, para sempre perdido, cuja ausência ressoa nas pobres vozes humanas. *"La escritura del dios"* traz a hiância ao cerne de seu relato, e faz o vazio constitutivo da linguagem ecoar, como escrita e leitura.

## 1.2. Segunda cena: o conto e seu avesso

Indagado sobre a natureza da cena criminal e diante de uma hipótese que facilmente solucionaria o seu mistério, o investigador opta por um caminho incomum: *"Posible, pero no interesante"*.<sup>12</sup> E continua:

*Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón. (BORGES, 1996, p.8)*<sup>13</sup>

A citação acima é emitida por Erik Lönnrot, detetive da linhagem de Auguste Dupin e personagem central do conto *"La muerte y la brújula"*, de Jorge Luis Borges. Publicado pela primeira vez em 1944, o conto narra o trajeto do detetive Lönnrot em busca de um assassino serial, cujos rastros são tomados como uma trama religiosa, envolvendo uma

---

<sup>12</sup> "Possível, mas não interessante."

<sup>13</sup> "Você replicará que a realidade não tem a menor obrigação de ser interessante. Eu lhe replicarei que a realidade pode prescindir dessa obrigação, mas não as hipóteses. Na que você improvisou, intervém copiosamente o azar. Eis aqui um rabino morto; eu preferiria uma explicação puramente rabínica, não os imaginários percalços de um imaginário ladrão."

suposta seita judaica que busca o nome secreto de Deus. A trama que o detetive passa a deslindar se revela, ao fim do conto, como o labirinto que, arquitetado pela sede de vingança de Red Scharlach, leva o herói à sua própria morte.

Na primeira cena do crime, base para a construção do labirinto, o Doutor Marcelo Yarmolinsky é encontrado morto, apunhalado no peito. A morte deste homem, um rabino instalado no *Hôtel du Nord* para participar do Terceiro Congresso Talmúdico, gera a conjectura inicial de que ali se encontrava o resultado de um roubo malsucedido em que o ladrão silenciara sua testemunha. Erik Lönnrot dá, então, o primeiro passo em direção ao dédalo que contará com outros dois assassinatos para sua construção: *“Posible, pero no interesante”* (BORGES, 1996, p.8). Ignorando a solução mais provável, o detetive põe-se a elaborar uma morte que se integre à tradição judaica. Para retomarmos a citação anterior, *“Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis.”* O conto começa, então, a tomar outras proporções.

Lönnrot toma como primeira pista um rascunho, ainda preso à máquina de escrever, no qual consta escrito *“La primera letra del Nombre ha sido articulada”* (BORGES, 1996, p.8). Esta cena inicial institui as linhas investigativas a serem traçadas pelo detetive, cuja suposição é corroborada pelos dois crimes subsequentes, que contam com as mensagens enigmáticas: *“La segunda letra del Nombre ha sido articulada”* e finalmente *“La ultima de las letras del Nombre ha sido articulada”*.<sup>14</sup> Hebraísta recente e puro raciocinador, o detetive não se deixa iludir pela estrutura tríplice: três letras do Nome articuladas, cada uma no dia 03 do mês, em locais que formam um triângulo equilátero. Mas um quarto lugar, onde aconteceria o quarto crime no próximo dia 04,<sup>15</sup> foi corretamente inferido, culminando em sua morte.

O conto de Borges traz à cena uma distorção do gênero policial.<sup>16</sup> Nesse caso, as pistas não remontam ao crime, mas operam em sua montagem. Diferentemente dos textos

---

<sup>14</sup> "A primeira letra do Nome foi articulada"; "A segunda letra do Nome foi articulada"; "A terceira letra do Nome foi articulada".

<sup>15</sup> Conforme esclarece o personagem Red Scharlach, *“ese pasaje manifesta que los hebreos computaban el día de ocaso a ocaso; ese pasaje da a entender que las muertes ocurrieron el cuatro de cada mes.”* ["Essa passagem manifesta que os hebreus computavam o dia de ocaso a ocaso; essa passagem dá a entender que as mortes ocorreram no quarto dia de cada mês."] (1996, p.16)

<sup>16</sup> Como aponta Lyslei Nascimento: "Ao ampliar o sentido da narrativa policial para uma narrativa mais ampla na qual inclui a crítica literária, Borges e, depois Piglia, propõem uma leitura investigativa que teria por

mais comuns do gênero, nos quais se faz necessário recolher e analisar as pistas ao longo da narrativa para se chegar ao fato, em “*La muerte y la brújula*” é a primeira pista que dá origem aos crimes subsequentes: o que havia sido de fato uma morte acidental, crime no qual “*interviene copiosamente el azar*” (p.8), é transmutado em uma complexa estrutura criminosa, que promove sacrifícios humanos para encontrar o nome de Deus. O rascunho do rabino é tomado como evidência por Lönnrot, o que possibilita a Red Scharlach a tessitura de sua armadilha. O crime perseguido pelo detetive, de fato, não ocorreu; ele *passa a ter ocorrido* no processo de sua investigação.<sup>17</sup>

Esta torção é notada por Ricardo Piglia, em suas “Teses sobre o conto” (2004). Partindo de sua tese principal, na qual consta que “um conto sempre conta duas histórias” (p.89), Piglia se propõe um exercício ensaístico ao analisar o estilo de grandes contistas através do manejo que fazem dessas histórias, bem como das relações que se estabelecem entre elas. No caso de Borges,

a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma (...) A variante fundamental que Borges introduziu na história do conto consistiu em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato (PIGLIA, 2004, p.93)

Tomando “*La muerte y la brújula*” como base de sua tese, Piglia nota que a estrutura do conto borgeano transparece propositalmente aquela história não-dita, narrada através do que é dito. Ciente do inevitável emergir de uma história outra, Borges a insinua, dá-lhe a ver, e utiliza esta condição constituinte do conto como mecanismo de sua escritura.

O ensaísta faz ainda uma suposição que devemos observar de perto: “Em ‘A morte e a bússola’, a história 2 é uma construção deliberada de Scharlach” (PIGLIA, 2004, p.93). Há, de fato, a emersão de uma segunda história, a partir da qual a narrativa abandona seu caráter de investigação e passa a ser uma trama de vingança, na qual o protagonista, no auge de sua *hýbris*, se enreda. Nesse caso, a história 1 seria a da investigação virtuosa de Lönnrot, e a história 2, a da armadilha arquitetada pelo criminoso. Apesar de coerente, esta leitura subestima um elemento crucial ao conto, o qual tomamos também como base para a

---

alvo a construção e a reconstrução da escrita como um enigma, um problema que deve ser resolvido pelo leitor” (2010, p.168)

<sup>17</sup> Esta estrutura sintática foi proferida em aula pela Profa Dra Nina Leite, para explicar o conceito de trauma para a psicanálise: uma situação não é traumática em si, mas *passa a ter sido* traumática *a posteriori*.

leitura que aqui se desenvolve. A trampa de Scharlach é assimilada à primeira história, e pode ser observada inteiramente em uma segunda leitura, o que não deixa de ser, por si só, um movimento deveras sofisticado.

Tendo início com uma trama investigativa que, ao final, revela-se como a construção de si mesma, *“La muerte y la brújula”* nos traz como história 1 o próprio gênero policial, que nos chega com um mistério a ser racionalizado e organizado logicamente. Ao nos revelar o funcionamento do crime que *passou a ter ocorrido*, o conto nos traz o avesso do gênero, o qual possibilita ao leitor entranhar-se no funcionamento do texto. A história 2, aquela de que Borges faz “tema de seu relato” (PIGLIA, 2004, p.93), é o colocar em ato do próprio mecanismo do conto policial, no qual o crime é visto por dentro e o inquérito é simultâneo à sua conclusão. Essa montagem narrativa soma uma dimensão inesperada ao conto, rompendo com a causalidade da literatura policial. Borges traz ao registro do narrado a arquitetura da narrativa, mecanismo trabalhado na dinâmica textual através de uma nova disposição dos mesmos elementos. Os procedimentos tradicionais são reconfigurados e, nesse momento, formalizados à imagem e semelhança do autor, atravessados pelo seu estilo. Subitamente, a leitura em processo é impelida a uma configuração desconhecida, que alheia seu leitor do conforto estabelecido pela moldura do gênero policial: o leitor passa a ser confrontado com algo que escapa ao enquadre sugerido inicialmente e se vê frente a um novo mistério. Ao reconstruir por dentro a narrativa policial, *“La muerte y la brújula”* ressuscita o caráter enigmático do gênero, fazendo jus ao efeito que esses contos buscam, trazendo ao leitor um caminho arriscado e, justamente por isso, intrigante. Audacioso e imprevisível, esse mecanismo perturba as relações de leitura que o conto havia forjado inicialmente, e a instabilidade que esse deslocamento produz traz um incômodo àquele que se pôs a lê-lo.

Esta leitura se sustenta, também, por um discreto deslocamento de foco narrativo. Em um único momento do texto, o narrador faz uso da primeira pessoa; o que está em jogo não é, no entanto, somente o uso da primeira pessoa, mas o que ele postula:

– *Precisamente porque planean un cuarto crimen, podemos estar muy tranquilos –. Lönnrot colgó el tubo. Una hora después, viajaba en un tren de los Ferrocarriles Australes, rumbo a la quinta abandonada de Triste-le-Roy. Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas borrosas,*

A partir desta afirmação, o conto se abre ainda em outra estrutura dual. O narrador emerge como escritor do conto no próprio ato de leitura, e escancara a realidade da narrativa como ficcional. O efeito de tal artifício, longe de gerar afastamento, enlaça ainda mais. O leitor se surpreende como leitor para, *a posteriori*, flagrar-se em um labirinto biaxial: ele é capturado tanto na armadilha de Scharlach, junto com Lönnrot, quanto no texto-labirinto que o narrador em primeira pessoa silenciosamente tece. Dessa forma, o texto promove uma situação na qual o leitor está duplamente implicado, mecanismo que interessa de perto à articulação proposta neste trabalho. Em seu manejo da estrutura ficcional, o autor integra à narrativa um registro que antes lhe era paralelo, e a *realidade do leitor* é chamada a compor o conto. A essa altura, o desconforto que já se anunciava através do ardil de Scharlach alça o narrado a uma outra instância: a tessitura narrativa fagocita o leitor que, confinado momentaneamente ao texto, vê-se integrado à sua composição, circunscrito à sua estrutura. Através desse movimento peculiar, o texto reconfigura-se, torna-se *estranho* àquele já familiarizado com a tradição narrativa do gênero policial: o leitor encontra-se em uma posição incomum, e *vê-se não vendo*.<sup>19</sup>

Preso ao peculiar enquadramento textual desde a primeira cena do conto, o leitor, capturado pelos sistemáticos passos da forma policial, não pôde prever a complexa maquinaria que o levará a um limite. Logo no primeiro parágrafo o narrador dá a pista crucial para a decifração da estranha estrutura narrativa que o arrastará, junto com o protagonista, ao único fim possível. Antes de mostrar-se como o *eu* que rege o narrar, o narrador já anuncia o domínio que ele exerce dos meandros desse crime incomum, e espalha as pistas que passam despercebidas ao protagonista, cegado em sua busca:

*De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño — tan rigurosamente extraño, diremos — como*

---

<sup>18</sup> "– Precisamente porque planejam um quarto crime, podemos ficar tranquilos – . Lönnrot pendurou o telefone. Uma hora depois viajava em um trem das Ferrovias Austrais, rumo à quinta abandonada de TristeleRoy. Ao sul da cidade de *meu conto* flui um cego riacho de águas barrentas, infestado de curtumes e sujeiras."

<sup>19</sup> Esse movimento será retomado à luz de algumas das discussões que Lacan elabora tomando por ponto de partida o conto "A carta roubada", de Edgar Allan Poe. Algumas implicações a respeito do conto serão retomadas, tanto no que concerne à estrutura do gênero policial quanto aos desdobramentos de sua leitura no décimo oitavo seminário de Lacan.

*la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir. (1996, p.07, grifos nossos)<sup>20</sup>*

Figurando desde o início do conto estão a falha de Lönnrot, a trama de Scharlach, a jura de morte, a estranheza do crime e a crença no implacável raciocínio investigativo – todos os elementos dos quais Borges lança mão para constituir um conto policial às avessas. O faro investigativo de Lönnrot trepida desde o primeiro momento e sua inquestionável percepção atinge os seus objetivos – que não mais respondem ao assassinato de Yarmolinsky, mas o enredam pelo desejo de desvendar uma verdade não apenas possível, mas interessante. Pelas vias de um saber em construção, chega-se a uma consequência que não figura no plano do narrado: a narrativa cessa antes da morte do protagonista, e se estabelece como um jogo inconcluso a se repetir infinitamente. Como sugere Lönnrot ao seu assassino:

*– En su laberinto sobran tres líneas – dijo por fin –. 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. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, en 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. (1996, p.16)<sup>21</sup>*

---

<sup>20</sup> "Dos muitos problemas que exercitaram a temerária perspicácia de Lönnrot, nenhum tão estranho – tão rigorosamente estranho, diremos – como a periódica série de feitos de sangue que culminaram na quinta de Triste-le-Roy, entre o interminável odor dos eucaliptos. É verdade que Erik Lönnrot não pôde impedir o último crime, mas é indiscutível que o previu. Tampouco adivinhou a identidade secreta do infausto assassino de Yarmolinsky, mas sim a secreta morfologia da perversa série e a participação de Red Scharlach, cuja segunda alcunha é Scharlach, o Dandy. Esse criminoso (como tantos) jurara por sua honra a morte de Lönnrot, mas ele nunca se deixou intimidar. Lönnrot acreditava-se um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas nele havia algo de aventureiro e até de jogador."

<sup>21</sup> "– Em seu labirinto sobrar três linhas – disse por fim –. 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. Scharlach, quando em outra sucessão você me caçar, finja (ou cometa) um crime em A, logo um segundo crime em B, a 8 quilômetros de A, logo um terceiro crime em C, a 4 quilômetros de A e de B, na metade do caminho entre os dois. Espere-me depois em D, a 2 quilômetros de A e de C, de novo na metade do caminho. Mate-me em D, como agora me matará em Triste-le-Roy."

Tal qual Aquiles, que no paradoxo de Zeno jamais pode alcançar a tartaruga, o detetive ensaia sua fuga através de uma lógica impossível, recuperando a imagem da infinita distância entre dois pontos, a qual, sendo mensurável, é passível de divisão. Encurralado pelas quatro linhas que no mapa ligam em forma de losango os locais dos crimes, o herói compassa a sua busca como uma bússola, sempre apontando para um horizonte hipotético, o qual ele segue sem jamais retroceder. Em uma única reta, composta por infinitos pontos, temos uma estrutura sem término que, em vez de prosseguir rumo ao infinito, volta aos pontos anteriores e envereda-se no incalculável espaço entre eles. Encerrada em si mesma, a narrativa ainda assim não se conclui. Desde o primeiro parágrafo fica anunciado que o crime não fecha e que o texto, estranho, não finda; é interminável como o "*olor de los eucaliptos*". Somos logrados pela astúcia de Lönnrot, já prevista na malha textual: ela é peça chave para que Scharlach, bem como o narrador, possa produzir uma armadilha fatal.

Esse movimento confere ao conto uma estrutura que, por si, é *retroativa*. A retroação à qual conto impele o leitor difere-se, em seu funcionamento, do gesto configurado por toda e qualquer leitura: nesse caso, ela é *atuada* pelo próprio texto, já prevista e exigida pela sua própria estrutura. O assassinato fundador da teia criminosa tal como consta no narrado só acontece *a posteriori*, através de sua interpretação, e mesmo a revelação de sua natureza puramente conjectural não pode impedir que ele tenha, de certa forma, acontecido. Para que o conto exista, um crime inexistente ganha forma, e seus desdobramentos são reais demais para serem aplacados pela desmontagem de sua falácia. A cena criminal subsiste como *efeito de leitura*, tragando a narrativa na busca de uma verdade que, factualmente, jamais figurou no plano do narrado. Ainda assim, essa verdade ausente dá corpo à narrativa, a qual pôde se estruturar como tal somente por essa falta. Uma vez implicados em uma nova posição – mediante o aparecimento da voz que narra – para, subsequentemente, sermos impelidos à retroação no desvendamento do crime, somos diretamente afetados por uma mudança na natureza do narrado. A cena, que *é sem ter sido* aprioristicamente, traz ao cerne do conto um problema tecido e trabalhado à exaustão pelo gênero policial, que para manter o efeito desejado deve reelaborar-se. Ao jogo do desvendar ao qual somos convidados pela lógica do conto policial, Borges agora estabelece uma nova regulação: a real natureza do crime não é dada na sua *escrita*, mas no

funcionamento da escritura. É somente a partir de uma *torção do plano discursivo* – vinculado ao plano do relato, a algo passível de escrita, de narração – que o crime tecido em "*La muerte y la brújula*" efetiva-se no campo do narrado. Crava-se, então, no centro do relato, um ponto onde o mero narrar cede espaço à narrativa como um sofisticado exercício, que põe em questão a sua própria narrabilidade. O que Borges nos traz é a narrativa como uma experiência, por meio de uma estruturação que se atravessa, que institui a si mesma um impasse a ser resolvido em ato de leitura: a maquinaria borgeana busca um efeito para além da escrita, algo que só é produzido em funcionamento, mimetizando o gesto de Erik Lönnrot.

Se somarmos a esse movimento narrativo a leitura de "*La escritura del dios*", na qual o ato de narrar, cerceado sempre pelo campo da linguagem, torna-se insuficiente para *escrever* a experiência do protagonista, temos uma configuração *interessante* em "*La muerte y la brújula*": a realidade ficcional constituída de maneira a nos fornecer os passos de sua própria construção, o que denuncia a possibilidade de *criar uma realidade* no próprio enquadramento narrativo. Enquanto essa constituição é insuficiente para dar substância à cisão que Tzicnicán sofre, deixando algo de fora, algo por se escrever, os percalços de Lönnrot alçam o problema a outra instância. O limite do gênero policial é desmascarado, e algo parece se escrever na leitura que acontece em dois níveis: o gesto de leitura do protagonista valida o ato de leitura em si, possibilitando uma estruturação ao texto através de rastros inconclusos, de pistas falsas, de lacunas a serem preenchidas para dar substância a uma verdade impossível. O crime *passa a ter ocorrido* no decorrer de sua investigação, e toda uma *realidade* (narrativa) ganha uma forma *real*: a ponto de deixar Lönnrot face à sua morte, e a ponto de crermos na sua inevitável efetivação ainda que ela não figure no relato. No conto, a realidade aparece como uma construção deliberada, produzida passo a passo a partir de um recorte singular. O desejo de Lönnrot apontava para um crime integrado à tradição judaica e, nos percalços desse desejo, o protagonista inverte a relação hierárquica entre *ficção* e *realidade*: as ficções passam a ter função primária na constituição de uma realidade e, nesse movimento, Borges acaba por revelar a fragilidade de nossas hipóteses, raciocínios e conjecturas. A realidade acaba, com a morte em iminência, submetida ao poderoso registro de uma ficção levada às últimas consequências, do qual, fatalmente, não se pode escapar.

### 1.3. Terceira cena: A realidade e a ficção

O enodamento que se anuncia discretamente nos dois textos anteriores toma a sua forma definitiva em uma narrativa crucial, que introduz as *Ficcões* borgeanas. Seria impossível apontar para o entrelaçamento entre realidade e ficção em Borges sem passarmos por um de seus contos mais notáveis, sobretudo no que diz respeito ao manejo dessa relação: em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", podemos ver esse funcionamento ambíguo executado com destreza singular. Abrindo o conto, o narrador dá os indícios de um inquietante mecanismo a formar a complexa arquitetura textual: "*Debo a la conjugación de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar*". (1997, p.147).<sup>22</sup> O vínculo entre os dois elementos prenuncia a estrutura narrativa que se constituirá: a enciclopédia, a reunião de diversas áreas do conhecimento humano em um livro, está desde o início modulada pelo espelho, objeto que reproduzirá sua imagem de maneira *invertida*, como acontece à que é espelhada. Folheando "*The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917)", o narrador nos faz sentir algo incômodo em sua imagem inaugural, algo *indefinidamente incômodo* no espelho que reflete sua ação: "*Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso*" (1997, p.147).<sup>23</sup>

O conto tem início como o relato de um narrador que se insinua como sendo o próprio Borges em um encontro com Bioy Casares, amigo e também escritor argentino. Logo no primeiro parágrafo, o narrador faz uma afirmação que antecipa um funcionamento peculiar, que acompanhará o leitor ao longo do texto:

*Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos*

---

<sup>22</sup> "Devo à conjugação de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar."

<sup>23</sup> "Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava. Descubrimos (na noite alta essa descoberta é inevitável) que os espelhos tem algo de monstruoso."

lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal. *Desde el fondo remoto del corredor*, el espejo nos acechaba. (1997, p.147, grifos nossos)<sup>24</sup>

Nesta citação já se anuncia o mecanismo narrativo, pelo qual se incorrerá em um *falseamento* de elementos e, com isso, o desvelamento de uma *realidade outra* através de seu manejo. A imediata possibilidade de um romance que permitisse, através da desfiguração, "*la adivinación de una realidad atroz o banal*",<sup>25</sup> modulada pelo espelho a refletir anonimamente a cena, invoca de antemão uma atmosfera perturbadora. De início se postula um *espelhamento* entre o texto sendo lido e a hipótese dessa conjectural narrativa em primeira pessoa, a desfigurar os fatos e contradizer-se para desvelar, por incautos vestígios, uma realidade *atroz* ou *banal*. A aproximação dos dois adjetivos intensifica ainda mais a estranheza da elucubração, trazendo uma questão acerca da natureza dessa realidade revelada, que oscilaria tranquilamente entre duas características tão díspares. E o espelho, ao qual nos habituamos a ter refletindo banalmente um momento qualquer, imprime de fato algo de atroz à cena: ele vigia silenciosamente do fundo do corredor, e a escuridão da noite não pode garantir um reflexo fiel. O espelho, na sombra noturna, soma algo de monstruoso à imagem; confere, inclusive, um caráter assombroso à enigmática enciclopédia que ele reproduz. Nessa fantasmagoria, Bioy Casares resgata uma obscura citação, na qual consta que "*los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres*" (BORGES, 1997, p.147).<sup>26</sup> A reprodução fiel do espelho e o fruto da relação sexual são colocados em uma incômoda paridade, na qual um ser real e sua imagem refletida adquirem, de certa forma, equivalência: ambos reproduzem, replicam, duplicam, dão origem a uma existência, seja ela como *imagem* ou a sua *matriz*.

A nítida lembrança de Casares abre as portas para que emergja uma região tão ambígua quanto as referências, elementos e citações rememoradas: a reimpressão de 1917 da "*The Anglo-American Cyclopaedia*" que Casares possui leva quatro páginas a mais, nas quais consta um artigo sobre uma região misteriosa da Ásia-Menor, Uqbar. Há, nesse artigo, a breve menção a Tlön, um universo fantástico onde se passam as epopeias e lendas

---

<sup>24</sup> "Bioy Casares jantara comigo naquela noite e demorou-nos uma vasta polêmica sobre a execução de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem a uns poucos leitores – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal. Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava."

<sup>25</sup> "a adivinhação de uma realidade atroz ou banal."

<sup>26</sup> "os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens."

da literatura produzida pelo povo de Uqbar. Nessa complexa estrutura figuram os elementos que organizam a narrativa: um narrador em primeira pessoa, um espelho e a enciclopédia, cuja conjugação é fonte dos desvios e falseamentos que, como se anunciou inicialmente como uma hipótese de produção literária, possibilitariam a adivinhação de uma realidade. E nessa que Borges faz surgir não há nada que possa ser denominado como banal. Ao longo do conto, os planos ficcionais tornam-se cada vez mais labirínticos, uma vez que no plano do narrador irrompe um país desconhecido e possivelmente inventado, Uqbar; nele, por sua vez, há a criação de um terceiro universo ficcional, Tlön, que surge com força, impondo-se gradualmente ao mundo do narrador. A configuração dos planos narrativos é a peça chave da tessitura textual. Temos em jogo a invenção de um país e, nesse país fantasioso, a invenção de um universo: Tlön, um planeta que, sabe-se em um momento posterior, está *alocado* sob o signo de um projeto, a *criação* de um mundo produzido artificialmente pelo grupo de intelectuais denominado *Orbis Tertius*, a terceira orbe. (A Terra, ressalta-se, é o terceiro planeta na órbita solar, o que dá continuidade ao espelhamento que funda a narrativa). Por vias inconclusas, o narrador tem acesso a um volume de uma minuciosa enciclopédia, o qual esteve em mãos de um amigo de seu pai, um homem que "*En vida padeció de irrealidad*" (BORGES, 1997, p. 149),<sup>27</sup> e morreu poucos dias após recebê-lo. Em posse do misterioso volume, o impacto do narrador é visceral:

*Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius. En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí.*(1997, p. 150)<sup>28</sup>

Privando-nos dos detalhes de seu aterramento, o narrador ainda assim continua a contaminar de assombro o relato, que agora se enviesa ao escrutínio dessa realidade, bastante atroz, que se abre no registro textual. Da união da rede de saberes de uma enciclopédia – na qual constava apenas uma fração de irrealidade – com o espelho

---

<sup>27</sup> "Em vida padeceu de irrealidade"

<sup>28</sup> "Pus-me a folheá-lo e senti uma vertigem assombrada e ligeira que não descreverei, porque essa não é a história de minhas emoções, mas de Uqbar e Tlön e Orbis Tertius. Em uma noite do Islã, que se chama a Noite das Noites, se abrem de par em par as secretas portas do céu e é mais doce a água nos cântaros; se essas portas se abrissem, não sentiria o que senti nessa tarde."

obscurificado pela noite, conjura-se um poderoso objeto, capaz de abalar a inteligência e questionar a razão. Do universo do narrado surge um país *possivelmente* fictício, Uqbar; dessa região questionável surge um outro mundo, uma realidade demasiado complexa para que os caminhos do raciocínio possam dela se esquivar. Nesta imbricada estrutura, tecida através da superposição de planos narrativos, saltam aos olhos os *elementos* utilizados em sua caracterização. Como enumera o próprio narrador após o contato com um volume de *A First Encyclopaedia of Tlön*:

*Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.* (BORGES, 1997, p.150)<sup>29</sup>

Quando surge uma enciclopédia detalhada sobre Tlön, o território imaginário onde as lendas de Uqbar se passam, o questionamento imediato sobre sua legitimidade é um passo lógico. O problema que se instaura com a dúvida acerca da existência de Tlön se dá ao imaginarmos a magnitude do processo de sua invenção: a arquitetura minuciosa de cada detalhe cultural, intelectual e científico incomodam o narrador, e a concretização de um projeto de invenção se mostra tão impossível quanto a própria existência desse planeta. Entre os dois mundos, o autor institui uma perturbadora paridade: ao passo que a lógica desse registro recém-descoberto, inventado por um povo inexistente, se revela absurda (através de suas línguas, sua filosofia, sua ciência), ela não deixa de guardar uma incômoda semelhança com nossas línguas, sistemas filosóficos e científicos.

A narrativa se constitui, então, como um jogo de espelhamento; e, na imagem distorcida, *duplamente falseada*, não deixa de convocar uma verdade. O texto prossegue com a promessa de que a estrutura falseada do conto há de revelar, ao leitor predisposto a levá-la às últimas consequências, uma "*adivinación de una realidad atroz o banal*" (p.147). Essa realidade, como bem coloca Borges, não é dada, mas *adivinhada*. Dentre todas as excentricidades de Tlön, que vão de objetos que se duplicam a filosofias do mais absurdo

---

<sup>29</sup> "Agora tinha nas mãos um vasto fragmento da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus debates, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico."

idealismo, as singularidades de suas línguas nos interessam de perto. A língua original de Tlön, sua *Ursprache*, como a trata o narrador, é o primeiro elemento apontado no conto para dar forma a esse universo fantástico, tão avesso ao mundo que conhecemos. Pois, como consta do próprio texto, tudo o que pode ser elaborado no âmbito da cultura – sistemas filosóficos e científicos, as religiões, a literatura – são derivados da linguagem (BORGES, 1997, p.151). Para chegar à *linguagem* e suas consequências, Borges dedica-se a algumas excentricidades da *língua* original de Tlön.

O narrador afirma desde o primeiro momento que a linguagem de Tlön e suas derivações pressupõem o *idealismo*.<sup>30</sup> A língua de Tlön é estruturada na narrativa, então, de maneira a sustentar a radicalização do sistema filosófico, como se observa na descrição do sofisma das nove moedas (Borges, 1997, pp.153-154).<sup>31</sup> Para que possamos entender esse funcionamento tão singular do pensamento tlöniano, faz-se necessário que nos atentemos a alguns exemplos presentes no conto. Após a descoberta de um estudo detalhado sobre Tlön, o primeiro elemento que o narrador toma em seu inquietante estudo é a língua. Tomado por um assombro, que se intensificará ao longo da narrativa, ele afirma: "*No hay sustantivos en la conjetural Ursprache de Tlön, de la que proceden los idiomas 'actuales' y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial.*" (BORGES, 1997, p.151).<sup>32</sup> A primeira característica da língua de Tlön a que

---

<sup>30</sup> Podemos considerar que o idealismo do qual Borges trata no conto aproxima-se do idealismo de George Berkeley, referência recorrente no conto.

<sup>31</sup> O narrador descreve um litígio intelectual de curiosa repercussão. Certa feita, um heresiarca formulou um famoso sofisma: Terça-feira, X perde nove moedas de cobre. Quinta-feira, Y encontra quatro moedas, enferrujadas pela chuva de quarta-feira. Sexta-feira, X encontra duas moedas no corredor de sua casa. Pode-se inferir uma ordenação lógica deste encadeamento de fatos, na qual X encontra duas moedas das nove perdidas; perde, então, apenas sete moedas, das quais quatro são encontradas por Y. Os intelectuais tlönianos, por outro lado, discordam radicalmente:

"Es absurdo (afirmaba [el heresiarca]) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres entre el martes y la tarde del viernes, dos entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido -siquiera de algún modo secreto, de comprensión vedada a los hombres- en todos los momentos de esos tres plazos.

*El lenguaje de Tlön se resistía a formular esa paradoja; los más no la entendieron (...). Repitieron que era una falacia verbal, basada en el empleo temerario de dos voces neológicas, no autorizadas por el uso y ajenas a todo pensamiento severo: los verbos encontrar y perder, que comportan una petición de principio, porque presuponen la identidad de las nueve primeras monedas y de las últimas. Recordaron que todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico (...).*" (BORGES, 1997, pp.153-154)

<sup>32</sup> "Não há substantivos na conjetural *Ursprache* de Tlön, da qual procedem os idiomas 'atuais' e os dialetos: há verbos impessoais, qualificados por sufixos (ou prefixos) monossilábicos de valor adverbial."

temos acesso é de uma excentricidade única e de importância fundamental à tessitura do universo de Tlön, que agora já ocupa o narrar de forma determinante: através de uma característica linguística (a ausência de substantivos) o narrador *modula* o texto, cadenciando seu desenvolvimento; frente a isso, o leitor assume de imediato uma posição em relação ao conto. Para prosseguir com a leitura, neste ponto, ele aceita o *falseamento* proposto já no início da narração. Com o aval do leitor, e partindo dessa característica linguística, Borges prolonga as consequências desse mecanismo *ad absurdum*. Por ser o elemento de introdução ao universo assombroso da narrativa, a língua pode ser entendida como uma das principais *chaves de leitura* através da qual é possível vislumbrar o funcionamento peculiar da sociedade em Tlön – e, posteriormente, o funcionamento da narrativa em si. A língua é desdobrada magistralmente em diversas implicações, que se dão a ver em áreas como a literatura, a filosofia, ou mesmo em áreas distantes como a geometria, a aritmética ou a arqueologia.

Borges prossegue, em sequência à citação anterior:

*Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra 'luna', pero hay un verbo que sería en español 'lunecer' o 'lunar'. 'Surgió la luna sobre el río' se dice 'hlör u fang axaxaxas mlö' o sea, en su orden: 'Hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció'. (1997, p.151)<sup>33</sup>*

Através desse exemplo podemos cogitar o que se entende por *não existência* do substantivo na língua de Tlön. Há, no caso, elementos que correspondem sintaticamente ao substantivo, classe morfológica que denomina seres concretos ou abstratos: *axaxaxas* refere-se a *rio* e *mlö*, à *lua*. A função de substantivo, neste caso, é exercida por uma montagem de palavras, utilizando os verbos de ação “fluir” e “lunecer”. Através desse recurso, a palavra que exerce essa função implica acima de tudo um processo, algo que decorre no tempo. Desse modo, confere-se à função sintática do substantivo uma ideia de progressão temporal, *no corpo da própria palavra*, em contraposição a um suposto efeito de estabilidade que possui o substantivo como classe morfológica.

Portanto, a *nomeação* de um ser não é possível, somente a descrição de um processo. Algo semelhante acontece nos idiomas do hemisfério boreal de Tlön:

---

<sup>33</sup> "Por exemplo: não há palavra que corresponda à palavra 'lua', mas há um verbo que seria em português 'lunecer' ou 'luar'. 'Surgiu a lua sobre o rio' se diz 'hlör u fang axaxaxas mlö', ou seja, na ordem: 'Para acima (upward) atrás duradouro-fluir luneceu'."

*En los[idiomas]del hemisferio boreal (de cuya Ursprache hay muy pocos datos en el onceno tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice 'luna': se dice 'aéreo-claro sobre oscuro-redondo' o 'anaranjado-tenuede l cielo' o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. (1997, p.151)<sup>34</sup>*

Neste caso o “objeto real”, a lua, é descrita verbalmente por meio de suas qualidades, postas em contraste com as qualidades de outro elemento, como o céu no qual ela se encontra.<sup>35</sup> O procedimento também exclui o substantivo como classe morfológica. A função de substantivo surge como necessidade, na *ocorrência fortuita* de um fato que, para ser comunicado, deve ser estruturado linguisticamente. Através desses exemplos, o narrador faz uma afirmação inquietante:

*El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas – y otros muchos más. (p.152)<sup>36</sup>*

Há uma importante ramificação desta última asserção: há palavras que exercem a função de substantivo, engendradas diante do "fato fortuito", ou seja, seu funcionamento é puramente contingente. Em seguida, o narrador diz que os habitantes de Tlön "*no conciben que lo espacial perdure en el tiempo*" e arremata:

*Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo – id est, de clasificarlo – importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay*

---

<sup>34</sup> "Nos [idiomas] do hemisfério boreal (de cuja *Ursprache* há pouquíssimos dados no décimo primeiro volume) a célula primordial não é o verbo, mas o adjetivo monossilábico. O substantivo se forma por acumulação de adjetivos. Não se diz 'lua': se diz 'aéreo-claro sobre escuro-redondo' ou 'alaranjado-tênuedo-céu', ou qualquer outra agregação. No caso eleito a massa de adjetivos corresponde a um objeto real; o fato é puramente fortuito."

<sup>35</sup> Não se considera aqui produtivo, ou mesmo coerente, pensar esse “objeto real” como o referente, dado que em Tlön se concebe o universo “como uma série de processos mentais”. Desta forma, se elege a psicologia como a disciplina a qual todas as outras se subordinam, como é o caso com a metafísica, que já não se preocupa com qualquer laço com a realidade efetiva: "*Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.*" (BORGES, 1997, p.152)

<sup>36</sup> "O fato de de ninguém acreditar na realidade dos substantivos faz com que, paradoxalmente, seja interminável o seu número. Os idiomas do hemisfério boreal de Tlön possuem todos os nomes das línguas indoeuropeias – e muitos outros mais."

*ciências em Tlön – ni siquiera razonamientos. La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número.* (1997, p.152, grifos nossos)<sup>37</sup>

Borges nos leva a um terreno tortuoso: se não há substantivo, no sentido de que não se aceita que uma palavra possa nomear um ser, ou ainda de que haja uma nomeação que *perdure no tempo*, podemos inferir que há uma singularidade no funcionamento do *signo linguístico* nas línguas originais de Tlön, quando se trata sobretudo da função morfológica do substantivo. Pode-se considerar, a princípio, que na *Ursprache* de Tlön não haja a formação de signo linguístico no caso dos substantivos; ou mesmo que o *signo* guarde um caráter *evanescente*, desfazendo-se tão logo a enunciação se finda. De uma forma ou de outra, nas línguas de Tlön não há nada que sustente a relação entre um significado e um significante: ela será atravessada pela arbitrariedade a cada enunciado. Pois, ainda que haja partículas linguísticas agrupadas para formar um significante, a maneira que elas são combinadas é fortuita. O que, nesta língua fictícia e sobretudo fantástica (já que ela se configura no registro do fantástico literário), garante qualquer laço comunicativo?

Neste ponto de nossa análise, começa a se antever de maneira irreversível uma faceta assombrosa da nossa linguagem: o funcionamento linguístico em Tlön não é, em sua totalidade, tão distinto do que a abordagem do pai da linguística estrutural, Ferdinand de Saussure, supõe.<sup>38</sup> Ao trabalhar a língua como um sistema fechado de valores, selando seu estatuto *positivo* através de sua *negatividade*, a única diferença em relação ao funcionamento linguístico de Tlön é que essa positividade não é fugaz para Saussure, mas perdura no tempo. Borges, assim, interferiria na teorização de Saussure acerca das línguas

---

<sup>37</sup> "Explicar (ou julgar) um fato é uni-lo a outro; essa vinculação, em Tlön, é um estado posterior do sujeito, que não pode afetar ou iluminar o estado anterior. Todo estado mental é irreduzível: *o mero ato de nomeá-lo – id est – de classificá-lo – implica um falseio*. Disso caberia deduzir que não há ciências em Tlön – nem sequer raciocínios. A paradoxal verdade é que existem, em quase incontável número."

<sup>38</sup> Coincidentemente com o exemplo de Borges, Saussure inicia um excerto sobre *a negatividade da sinonímia*, em seus *Escritos de Linguística Geral*, da seguinte forma: "Assim, *sol* parece representar uma ideia perfeitamente positiva, precisa e determinada, assim como a palavra *lua*" (2002, p.68). O substantivo *sol*, assim como o substantivo *lua* dão a impressão de um sentido evidente: são astros de presença diária, cujo movimento orbital nos servem para formulação de um ciclo temporal que ordena a vida humana. Chamamos a atenção para essa formulação de Saussure, que diz que *sol parece* representar uma ideia positiva, o que permite que entendamos que *sol e lua* não devem, então, manter vínculo com o *referente*. Saussure prossegue, dizendo que "não há mais, em *sol*, nada de *sol* a não ser a oposição com a ideia de *sombra*" (p.68). O caráter positivo que *sol* adquire, como signo linguístico, se dá através da *negatividade*, e o que garante a existência de *sol* como signo é ser distinto de *sombra*, ou de *lua*: ele é porque outros não são. Se a princípio a formulação parece tautológica, ela não deixa de fazer jus a toda trama teórica da linguística saussureana, dado que o autor considera que não é do campo da linguística perseguir o que é externo à língua, mas sim compreendê-la em seu funcionamento interno, por oposição.

humanas e sua estruturação, ao situar o funcionamento linguístico em uma posição limite, possível apenas através de uma ficção: a língua de Tlön.

Essa breve passagem pela língua tlöniana nos ajuda a entender o papel fundamental que a estrutura linguística tem no conto de Borges, bem como as suas implicações na construção narrativa. Toda a filosofia que rege a comunidade de Tlön é fundamentada, constituída e atravessada por essas línguas: não há signos que perdurem no tempo, não há, portanto, como se pensar progressão temporal, não há como se encadear raciocínios que necessitem de identidade linguística.<sup>39</sup> Ao mesmo tempo, a função de substantivo adquire uma característica fugaz (no caso das línguas que usam um acúmulo de adjetivos para designar seres) ou fluida (no caso das línguas que utilizam verbos para este fim). A língua de Tlön marca a eterna fruição do presente, sem passado, sem futuro, sem identidade, sem oposição. Se, para Saussure, “Tudo o que é considerado idêntico forma, por oposição ao que não é idêntico, um *termo finito*”, e sem a identidade criada pelo valor de oposição “não [se] descobre nenhum objeto” (SAUSSURE, 2002, p.34), o gênio borgeano nos presentearia com uma língua *infinita*, afetada por infindáveis objetos, sempre diferentes, progredindo atemporalmente e colapsando a razão humana, como a Biblioteca de Babel, o Livro de Areia, a memória de Funes, a experiência do Aleph. Através de seu manejo singular da forma narrativa, sua linguagem abissal, seu tempo labiríntico e seu universo fantástico, Borges nos traz um vislumbre do impossível, o qual nossa língua, até então, *opunha-se a formular*. Mediante o elemento radicalmente oposto que é a língua de Tlön, podemos enxergar de forma um pouco mais clara as maneiras pelas quais a língua constitui e sustenta as produções culturais de todos os gêneros em nossa sociedade: ela é, simultaneamente, a única via de acesso ao mundo e o que demarca seu limite.

O funcionamento da linguagem em Tlön prenuncia, bem como constitui, o *modus operandi* de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. À medida que a língua tlöniana e suas variações pontuam um funcionamento que, mesmo configurando-se como absurdo, revela uma

---

<sup>39</sup> Com Saussure, entendemos que uma *entidade* linguística adquire um caráter de *identidade* através de suas relações, ou seja, do *valor* que ela adquire em um enunciado. Como propõe o autor: “Nunca é demais repetir que os *valores* dos quais se compõe primordialmente um sistema de língua (um sistema morfológico), um sistema de sinais, não consistem nem nas formas nem nos sentidos, nem nos signos nem nas significações. Eles 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 certos signos ou reciprocamente [a identidade].” (SAUSSURE, 2002, pp.30-31)

incômoda paridade com a linguagem humana, a narrativa desenha-se de modo a produzir um efeito inquietante: se é pela linguagem que toda e qualquer estrutura de pensamento pode se edificar, e se a língua de Tlön acaba por se mostrar como uma radicalização de nossas estruturas linguísticas, talvez os seus absurdos não sejam tão alheios à própria realidade do narrador.<sup>40</sup> A aproximação das variações que compõem a *Ursprache* tlöniana permite uma série de operações no conto, pois é somente na singularidade da experiência subjetiva que suas línguas podem funcionar. Não se nomeia em Tlön, nada resiste à progressão temporal e à indiferença em relação à materialidade do espaço; nada escapa ao presente da enunciação.<sup>41</sup>

A assombrosa metafísica tlöniana torna-se um ramo da literatura fantástica, eludindo a nomeação esquiva e subordinando livremente um elemento a outro. Sua geometria compreende duas disciplinas, a visual e a tátil, sendo esta última subordinada à primeira; dessa forma o homem, ao mudar de lugar, altera o espaço que o circunda. Contar e chegar ao mesmo resultado que outra pessoa em nada diz respeito à quantidade factual, mas passa a ser um bom funcionamento da memória, dado que o sujeito do conhecimento é uno. Sua literatura não admite a autoria, todas as obras são diretamente somadas ao engenho dessa figura unificada, o que dá liberdade à crítica de inventar autores, atribuir-lhes obras dissímiles e disso tirar conclusões. Os *hrönir*, objetos que se duplicam, e os *Ur*, objetos criados pela sugestão, indicam o poder que a percepção subjetiva tem sobre a realidade, a ponto de modificá-la; curiosamente, esses objetos criados pela imaginação prestaram serviços valiosos à sua arqueologia: a materialização deles tem o poder inquestionável de modificar o passado, assim como a desatenção e o esquecimento podem fazer desaparecer ruínas inteiras.

Todos esses aspectos se agrupam em uma impensável coesão e, gradualmente, o universo narrado é invadido por um mundo fictício, configurado dentro de um país cuja existência já consta como duvidosa no campo da própria narrativa. E tudo parece assustadoramente possível e coerente, mas isolados em um plano narrativo, já que tal

---

<sup>40</sup> Como marca Gérard Genette, acerca da crítica literária: "No fundo, a crítica tlöniana não é o contrário de nossa crítica positiva, mas apenas a sua hipérbole" (1972, p.126).

<sup>41</sup> Como traz Borges: "*Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irre recuperable.*" (1997, p. 152).

absurdo reside somente no plano da linguagem, na forma de uma enciclopédia, a qual exigiria um esforço descomunal para a sua feitura, pois a sua existência não pode ser dada como verídica. O que não impede que o universo tlöniano, arquitetado minuciosamente por uma sociedade secreta, comece a corroer a realidade narrativa – essa, já fragilizada, é abalada pelo surgimento desses objetos inexplicáveis, partículas de irrealidade que passam a invadir o registro do narrado.

Com o aparecimento de Tlön, com a potência absurda de seus sistemas de pensamento e com a materialização de seus objetos no mundo do narrado, os planos ficcionais, em um primeiro momento isolados, passam a ser permeáveis, permitindo o ingresso nesse mundo fantástico sem a mediação de Uqbar, lugar onde o planeta foi inventado. O mundo sonhado transversa o conto e, saltando de uma esfera ficcional a outra, produz na narrativa uma estrutura reentrante. Através desse mecanismo, sua existência se impõe com força no plano do narrado: Tlön existe a despeito de Uqbar, elemento textual que parece servir ao único propósito de nos introduzir a mais um mundo forjado. O que Borges nos traz é a possibilidade de *reprodução mimética* desse movimento. Estabelecendo uma estrutura metonímica, que leva o leitor a deslizar pelo encadeamento de planos narrativos, o conto acaba por projetar a sua existência para além dos limites do narrado. Tlön escapa de Uqbar, da invenção que o inventou, e conquista espaço na invenção borgeana; essa configuração confere autonomia à criação ficcional, permitindo-lhe uma efetivação na realidade textual: a narrativa cria e sustenta a possibilidade desse universo, tendo atravessado Uqbar, fazer o mesmo com os limites da própria ficção na qual foi elaborado, cruzando a barreira que separaria a realidade ficcional da de seu leitor. Isso faz com que o universo do narrado, por sua vez, aponte obliquamente para o mundo do leitor. Diante da potência de um mundo imaginado, a narrativa pasmada cede à força real de uma meticulosa ficção: "*Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder*"; e profetiza o narrador, no último parágrafo: "*Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön*" (Borges, 1997, p.159).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> "Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. O certo é que desejava ceder."; "Então desaparecerão do planeta o inglês e o francês e o mero espanhol. O mundo será Tlön"

#### 1.4. *Borges e seus precursores*

Essas três cenas dispõem o enquadramento inicial para pensarmos a maneira ímpar pela qual Borges se relaciona com a forma narrativa. O narrar borgeano parte de um *lugar comum*, consolidado pela tradição literária, como pode ser notado nas três narrativas eleitas, respectivamente: um conto de abordagem histórica, um conto policial, um conto de cunho realista. Ao lançar mão da forma narrativa, Borges maneja os seus mecanismos até um ponto que se configura, de certa forma, como um *limite*. E sua figuração nos contos não se dá unicamente no plano do enredo, mas é transposta para um dispositivo formal: a partir dos limites à linguagem, à verdade apriorística e da realidade frente à ficção, Borges decalca um limite aos alcances do próprio ato de narrar. Esse movimento singular *perturba* o leitor ao trazer à cena um sentido sólido, construído logicamente, mas que, em seu ápice, se desfaz. E esse gesto não deixa de inquietar também o campo da crítica literária, que destaca a complexa forma borgeana daquela de seus antecessores.

O estilo borgeano integra-o ao feixe de autores que impulsionam a literatura latino-americana a um novo lugar em relação à tradição, constituído através de um funcionamento textual ímpar: um texto que cava a si mesmo, e faz desse movimento parte essencial de sua construção. Como aponta Davi Arrigucci Junior,

É o momento em que a linguagem se desdobra e passa a se contemplar, defrontando-se com seu *duplo*, esse *demônio crítico*, ao mesmo tempo espelho e ameaça. Vergada sobre a própria imagem, a linguagem pode imitar a atitude arquetípica de Narciso e, a uma só vez, o arco suicida do escorpião. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1995, p.156, grifos nossos)

O aspecto vertiginoso dessa nova literatura, que Arrigucci Junior traz à cena em sua obra *O escorpião encalacrado*,<sup>43</sup> nos faz entrever a dimensão abissal da corrosão promovida pelo texto, instituída nos limites do narrado e para o qual passa a funcionar como eixo organizador. Essa reorganização da estrutura textual impele a arte narrativa à bifurcação

---

<sup>43</sup> O tema central de *O escorpião encalacrado* (1995) é a obra de Julio Cortázar, escritor argentino contemporâneo a Borges, com o qual o ator guarda muitas semelhanças. Para projetar historicamente essa nova perspectiva literária, Arrigucci Junior aborda o que há de comum entre os dois autores para, posteriormente, propor duas imagens organizadoras para entender suas particularidades: a espiral para Cortázar e o círculo para Borges. O texto espiralado permite a Cortázar um desenvolvimento circular que, ao mesmo tempo, se esquia àquele ponto crucial de referência, ao qual sempre retorna Borges com a estrutura fechada e insistente, e por isso eterna, do círculo.

que nos permite entender tal procedimento como um *gesto vanguardista* – embora Borges seja considerado por uma certa vertente crítica como elemento de uma pós-vanguarda, por inscrever-se historicamente em um momento posterior à vanguarda argentina (cf. PÉREZ, 1995, p.13). Neste trabalho, porém, tomamos o conceito de *vanguarda* na sua acepção como renovação no campo da arte literária, o que, cremos, Borges produziu através de um gesto pioneiro de escrita que estabelece um novo paradigma; pois, se a narrativa tradicional caminha linearmente até o limite demarcado por um furo, constituindo assim um percurso *horizontal* até a sua extremidade, a nova forma de narrar proposta por Borges promove uma *verticalização* desse movimento. Ela teria, então, seu início nesse limite pré-instituído pela tradição. Convergindo com a proposta de Arrigucci Junior, Alberto Judián Pérez entende que essa nova estrutura narrativa constitui-se na escrita borgeana por meio de um diálogo íntimo com a tradição literária: de seu bojo, Borges faz surgir um funcionamento textual que, em muitos aspectos, expande as possibilidades da construção da narrativa. Dessa herança, porém, o autor jamais poderia prescindir, por mais que cada conto funcione como a *negação sistemática* de seus pressupostos. Como assinala Pérez,

Partindo de sua experiência central como leitor e do ceticismo que manifesta frente à vida social, Borges pensa na possibilidade de superar as contradições das vanguardas, criando uma obra pós-vanguardista que integra os aportes do Modernismo hispanoamericano e o Simbolismo europeu às inovações formais vanguardistas, *fundando uma literatura consciente de seus meios expressivos, voltada a si mesma*, capaz de refletir simultaneamente sobre o mundo e sobre a natureza da arte literária e a cultura. (1995, p.15, grifos nossos)

Sob essa ótica, a nova forma de narrar é tributária à tradição que lhe antecede, justamente por seu procedimento formal constituir-se na constante implosão dos mecanismos narrativos tradicionais, funcionamento que Borges promove de maneira singular. A relação borgeana com a tradição literária institui-se de modo semelhante ao movimento interno que o autor produz nas três cenas de leitura, pelo qual o *tópos* abandona o plano do sentido e é trazido à cena *pela* forma e *como* a própria forma: seu exercício ficcional, uma vez *causado* pela tradição, derivado de seus mecanismos constantemente convocados, formaliza-se como *sua consequência*, um desdobramento da estrutura tradicional da narrativa. Esse movimento recupera a tradição no texto como uma consequência de si mesma – ainda que ela apareça de maneira desfigurada, desmontada, desconstruída. Ao se constituir nesse

procedimento de *desmontagem*, a nova forma de narrar passa a testar seus próprios limites e abandona-se à queda súbita, permitindo-nos senti-la ao mesmo tempo que, de outro lugar, observamos seu acontecimento. Podemos observar de maneira mais clara esse momento de queda em textos como "*El Aleph*", "*El Zahir*" e "*El acercamiento a Almotásim*", por exemplo. No momento do jorro enumerativo, o narrar é estruturado através do rápido encadeamento de elementos para dar a proporção abissal da experiência, denunciando uma falha na transposição a cada tentativa de sua narração integral. Essa marca de estilo provoca um efeito avassalador, o qual entrevemos por intermédio da metáfora da *queda*: ela se produz pela relação de *identificação* com o texto literário, ao mesmo tempo que, da posição de leitor e crítico que o texto convoca, observamo-la de nosso ponto inicial de vertigem. Ou ainda, se quisermos tomar o gesto pela via de uma metáfora, enquanto a narrativa tradicional desconhece, ignora ou dá como limite o *nada* em torno do qual orbita, em compasso com uma noção de *realidade* como intelectualmente totalizável no campo da linguagem, essa nova literatura reconhece tal impossibilidade, por observar à distância a circunscrição da realidade em torno de uma lacuna. É justamente a referência a elementos narrativos precedentes que nos dá a dimensão da distorção promovida por Borges, gesto que traz para o âmbito do texto a discussão sobre *o próprio narrar*; ou ainda, no caso do autor, institui sua impossibilidade como questão. Borges leva o relato aos *limites do narrável*, e nos permite experimentar o *narrar em falência*, enquanto, simultaneamente, nos confronta com a *falência do plano narrativo*.<sup>44</sup>

Essa marca de estilo nos ajuda a compreender a posição em que Borges se coloca como leitor e crítico de literatura. A agudeza com a qual o autor analisa as metáforas, a atenção despendida a certas formulações que, a olhos menos aguçados, pareceriam corriqueiras, demonstram como Borges se espanta constantemente com a linguagem

---

<sup>44</sup> Essa formulação faz eco ao que Lacan institui, no famigerado texto que leva "Lituraterra" por título, como o *saber em xeque*, retomado de forma notória por J. Guillermo Milán-Ramos através da concepção de *saber em fracasso* (2010, pp.31-32). Como trabalha o autor, à concepção do fracasso do saber superpõe-se, com o advento da *letra* na teoria lacaniana, a operação do saber em fracasso (p.32). No limite, esse giro na teoria lacaniana configura-se através de uma impossibilidade sistêmica de apreensão do Real (lugar da letra) via Simbólico (lugar do significante). Do embate entre os dois registros nasce o conceito de *litoral*, território de conflito, passível de depuração através do estilo do próprio autor em "Lituraterra": deve-se ao estilo de Lacan, ao fato do autor "laturaterrar", a transmissão do litoral, antes de tudo, como um funcionamento do pensamento psicanalítico. Ao nos aproximarmos dessa discussão, delineamos a possibilidade de ler o estilo borgeano como uma escritura que provoca um *fato de litoral*, hipótese que desde já se anuncia e que trabalharemos em momentos posteriores dessa dissertação.

literária. Um exemplo desse espanto que singulariza Borges como leitor pode ser encontrado no texto "*La postulación de la realidad*", no qual Borges comenta um excerto de Tennyson. Na tradução de Borges:

*Vierto literalmente:* Así, durante todo el día, retumbó el ruido bélico por las montañas junto al mar invernal, hasta que la tabla del rey Artúr, hombre por hombre, había caído en Lyonness en torno de su señor, el rey Artúr: entonces, porque su herida era profunda, el intrépido Sir Bediver lo alzó, Sir Bediver el último de sus caballeros, y lo condujo a una capilla cerca del campo, un presbiterio roto, con una cruz rota, que estaba en un oscuro brazo de terreno árido. De un lado yacía el Océano; del otro lado, un agua grande, y la luna era llena.

*Tres veces ha postulado esa narración una realidad más compleja: la primera, mediante el artificio gramatical del adverbio 'así'; la segunda y mejor, mediante la manera incidental de transmitir un hecho: porque su herida era profunda; la tercera, mediante la inesperada adición de 'y la luna era llena'.* (BORGES, 1997, p.47)<sup>45</sup>

O que a princípio pode parecer um gesto derivativo de leitura, por alusões e pontuações não desdobradas, revela uma intimidade ímpar com o literário, capaz de tomar o poético da linguagem em sua singularidade – e *com* singularidade. Ao trecho aparentemente trivial de Tennyson, Borges imprime, pelos rastros deixados pela leitura, algo fora do comum, e nele resgata o constante impacto que certos textos podem produzir a despeito de sua suposta banalidade. A ausência de explicações convoca o leitor a inquietar-se com o texto, a procurar, ele também, o que Borges destaca como único em uma cena descritiva. O comentário cessa com o lacunar "e a lua era cheia", capaz de fazer a descrição de Tennyson reverberar melancolicamente, ao garantir a esse gesto sutil a capacidade de postular uma realidade mais complexa.

Nota-se também o seu olhar teórico incisivo, por exemplo, no supracitado "*Kafka y sus precursores*" (1997), no qual o autor instaura um novo lugar para a crítica, sobrepondo o olhar do leitor à cronologia da abordagem historiográfica. Borges legitima, dessa forma, a

---

<sup>45</sup> "Verto literalmente: assim, durante todo o dia, retumbou o ruído bélico pelas montanhas junto ao mar invernal, até que a tábua do rei Artur, homem por homem, havia caído em Lyonness ao redor de seu senhor, o rei Artur: então, porque sua ferida era profunda, o intrépido Sir Bediver o levantou, Sir Bediver, o último de seus cavaleiros, e conduziu-o a uma capela perto do campo, um presbitério roto, com uma cruz rota, que estava em um obscuro braço de terreno árido. De um lado jazia o Oceano; do outro, uma água grande, e a lua era cheia.

Três vezes essa narração postulou uma realidade mais complexa: a primeira, através do artificio gramatical do advérbio 'assim'; a segunda e melhor, através da maneira incidental de transmitir um fato: porque sua ferida era profunda; a terceira, através da inesperada adição de 'e a lua era cheia'."

função da memória e de suas associações singulares como mecanismo que movimenta a crítica, através de um sofisticado deslocamento teórico.<sup>46</sup> Outra lógica que não a cronologia passa a ser permitida ao crítico literário, a mesma que Borges põe em funcionamento em textos como "*Pierre Menard, autor del Quijote*" (1997). Canonizado pela teoria e crítica literária, o texto dá a ver o alcance do desdobramento que a linguagem promove sobre si mesma, já apontado por Arrigucci Junior e Pérez: uma resenha de jornal, gênero no qual prevalece a proximidade com a realidade, inesperadamente se reestrutura como conto. Esse processo de ficcionalização se dá, no entanto, *a posteriori*, através do gesto de publicação.<sup>47</sup> Borges lança mão de um mecanismo semelhante em outro texto célebre, "*El acercamiento a Almotásim*", no qual temos novamente a estruturação de um comentário crítico sobre uma obra fantástica, à qual o procedimento crescente de descrição confere dimensões absurdas, alçando-a ao *status* de uma experiência gestaltiana. O texto que inicialmente se configurava como uma resenha acaba por tragar o gênero crítico, que se perde nas enumerações ágeis e, conseqüentemente, evanescentes, ecoando inclusive a experiência limite com o *aleph* – outra referência crucial na obra do escritor.

Esse funcionamento não passa despercebido a Karl Alfred Blüher, no que tange o uso singular da intertextualidade promovido por Borges: para além do conteúdo informacional massivo, o trabalho com os intertextos aparece como um elemento de corrosão absoluta trazida pela narrativa, no ato de narrar. Segundo o autor,

A desconstrução da estética representacional leva, em Borges, a uma autorreflexividade do texto, que se serve de formas labirínticas de técnicas 'mise-en-abyme', confundindo e deixando inseguro o leitor implícito com especularidades intratextuais. Diante desse pano de fundo, o jogo enigmático e irônico-contraditório com os "intertextos", tal como aparece em numerosos

---

<sup>46</sup> A abordagem borgeana neste texto guarda semelhanças com a proposta de um novo paradigma de crítica literária, feita por Haroldo de Campos (1975). A defesa da "poética sincrônica" como um outro método organizacional do cânone literário coloca em destaque o material literário em si, e como o crítico se relaciona com o texto, sobrepondo o papel do leitor às exigências de uma tomada diacrônica. Este gesto garante ao leitor-crítico o papel central na seleção do cânone, implicando-o diretamente nesta operação e, como consequência, responsabilizando-o de maneira diferente. 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. 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.

<sup>47</sup> Esta ideia já estava presente no projeto de pesquisa, no qual constava também um breve comentário sobre sua publicação: "*Pierre Ménard: autor del Quijote*" foi publicado originalmente como resenha, realocado como um texto ficcional ao integrar a coletânea de contos *El jardín de senderos que si bifurcán* somente anos mais tarde.

contos de Borges, representa *uma só variação* – embora utilizada de modo especialmente frequente e original – de uma relação geral com a literatura como um "jogo de linguagem" polissêmico e *multiplamente codificado*. (1995, pp.119-120, grifos nossos)

A referência à tradição, na apreciação de Blüher, é indicativa de como Borges se relaciona com o fazer literário: o escritor é, antes de tudo, um leitor, e seu texto é fruto da sua intimidade com a tradição, um recorte dela, *enquadrada* por um processo de escrita. Pelo punho borgeano, os textos que compõem a formação do autor configuram-se em uma sintetização brutal na dinâmica narrativa: o fenômeno intertextual adquire tamanha força no registro ficcional que o intertexto acaba por ser arrebatado pelo conto e, momentaneamente *alienado* da tradição, traz uma dimensão de *mise-en-abyme* à narração. Através desse mecanismo Borges rompe com o plano referencial ao qual muitas vezes se alça a tradição como algo consolidado, sólido, *estável*; essa ruptura se instaura inclusive pelo fato de que, paralela a grandes nomes da literatura, da filosofia e das ciências, há a inserção de uma tradição *inventada*, cuja menção no plano narrativo é tão imiscuída à verdadeira que ambas formam um todo indiscernível.

Se há um conceito que possa contemplar de alguma forma o modo como essas referências, verdadeiras ou não, se configuram nos contos de Borges, ele teria que recuperar a maneira sofisticada pela qual o autor as tece, constituindo uma malha precisa de informações dissimiles, por vezes distantes, capturada com surpresa por um leitor incrédulo de que tal montagem possa vigorar. A experiência com tal rede intertextual evoca a imagem da *constelação*,<sup>48</sup> que recupera em certa medida a estrutura que Borges engenha: tanto em seus textos ficcionais quanto em textos teóricos (supondo que tal apreciação seja possível no caso do autor) a *configuração* textual permite que na experiência de leitura cada intertexto seja tomado de maneira particularizada, ao passo que em sua totalidade cada elemento ainda seja apreensível em sua singularidade. Esta estruturação compõe um maquinário que opera por meio de sistemas complexos, cujo funcionamento independe da

---

<sup>48</sup> Esse conceito aparece primeiramente no "Prólogo epistemológico-crítico", escrito por Walter Benjamin para introduzir sua obra *Origem do drama trágico alemão* (2004), e é retomado em larga escala por Theodor Adorno. Para os fins desse trabalho, no entanto, seus desdobramentos não serão discutidos, mas lança-se mão da sua imagem na tentativa de esboçar a estrutura dos contos de Borges, bem como os seus efeitos.

máquina em si. Cada um dos sistemas de referência tem uma voz única e, sistematicamente agrupadas, dão o tom ao texto.

Há, no entanto, algo de singular no arranjo que Borges elabora. Por vezes incompatíveis, as estruturas que formam a constelação dos textos borgeanos são organizadas de maneira minuciosa, atingindo uma coerência de perfeição matemática. São, porém, postas em operação no limite de sua potência, e aquilo que poderia ser harmônico se transfigura em *contraste* absoluto. A dinâmica de forças que o autor emprega no texto, exigindo o máximo de cada micro sistema que o compõe, faz com que a máquina colapse: o seu funcionamento é interrompido pela colisão entre as partes que o compõem. A constelação, um conjunto de elementos observados em sua potência singular, ao contrair-se em uma síntese impossível, é engolida por uma explosão, uma *supernova*. O acúmulo de energia gera uma explosão de magnitude nuclear, e produz um abalo no universo textual: ele cresce e produz tamanha energia que, na tentativa de sintetizá-la, explode, levando consigo sistemas inteiros que em nada lhe diziam respeito e de nada suspeitavam. Mas, pelas mãos de Borges, algo vinga na tensão estabelecida, irreduzível à destruição pura e total da forma: as partes dessa maquinaria são dispostas de outra forma, compondo um corpo textual que opera por mecanismos diversos da configuração inicial.

Quando a explosão cessa, o que resta é um núcleo de massa compacto o suficiente para deformar o eixo espaço-temporal: para além da constelação, o estilo borgeano cria um *buraco negro*, gesto que, sobretudo em suas narrativas, nos interessa de perto. Pois, se os buracos negros são fascinantes a anos-luz de distância, o que não se pode ignorar é que mesmo o Sol, centro do nosso sistema solar, não sustentará sua própria quantidade massiva de energia por toda a eternidade: estamos, também, ao alcance de sua explosão. Assim como o buraco negro distorce as leis da física, convocando uma renovação da teoria na tentativa de compreendê-lo, Borges produz um *texto limítrofe*, que confronta as leis narrativas tradicionais. O que Borges nos traz é a natureza assustadora e insondável do núcleo de seus escritos; consistente, porém imperscrutável a ponto de afetar nossa relação com a própria *natureza da escrita*: o narrar torna-se tão impossível que se constitui como *oco*, assim como, no pensamento borgeano, também o faz a *realidade*. Em sua relação ímpar com a ficção, a realidade compõe um importante *tópos* na obra borgeana, o qual se anuncia como uma chave de leitura que pode vir a iluminar o efeito aqui delineado.

Como deus de seu universo, Borges redime as formas narrativas tradicionais – pelo fogo. Não se trata, no entanto, de uma chama destruidora, mas daquela que empresta calor ao processo de forja de um *objeto novo*, maleabilizando a substância enrijecida da forma narrativa. Através do domínio pleno do recurso autorreferencial, Borges retira do intertexto qualquer referência que seja exterior ao texto, criando nele um núcleo tão maciço que invalida também as leis tradicionais de análise e interpretação. Trata-se de uma estrutura absolutamente autorreflexiva que, ao voltar-se sobre si mesma e promover o movimento interno de análise de cada elemento textual, nada encontra: os eixos de força que o integram entrechocam-se até que o conto imploda. Tem-se um narrar em xeque – um conto que, em determinado momento de sua progressão, encontra-se em colapso, impondo-se a necessidade de sua própria reelaboração. O que o narrado cria é uma imagem distorcida de si mesmo, funcionamento que dá a ver algo da natureza do narrar: um *narrar em ato*. Essa é uma das possibilidades para retomarmos o *demônio crítico*, do qual nos fala Arrigucci Junior, reconhecido pelo texto, *a priori*, como uma imagem de si. Ao transformar-se em ficção, o texto crítico acaba por encontrar-se com seu duplo, no lado oposto da dicotomia. Em outras palavras, aquilo que se desejava como parte integrante da realidade acaba por abarcar inclusive sua faceta de *irrealidade*, para a qual Borges sempre aponta. Retomando a citação de Arrigucci Junior, este é o ponto em que "a linguagem se desdobra e passa a se contemplar, defrontando-se com seu duplo, esse demônio crítico, ao mesmo tempo espelho e ameaça". É um ponto cego, inacessível, do qual sabemos apenas por meio do contorno que a linguagem lhe dá: algo que oscila entre *espelho* e *ameaça*.

Ao fazer brotar o ficcional da esfera teórico-crítica, ou ao produzir um texto de ficção que elabora o seu próprio comentário teórico e, assim, fazendo de si sua própria crítica, Borges nos revela muito sobre a construção da relação entre *a literatura e a realidade* em sua obra: essa dicotomia, na obra borgeana, está em constante *falência*. Em sua literatura, a alusão à realidade é constituída para ser arrebatada pela ficção, e acaba por ceder aos seus domínios; na ponta oposta da dicotomia, Borges revela-se um crítico autoral, assombrado com a limitação do gênero, a partir da qual não se pode produzir nada que não seja ficcionalizado. Neste sentido Borges se mostra, em seus escritos críticos, um *leitor de seu próprio estilo*: ele produz, através de seus exercícios de leitura, o mesmo efeito que seus escritos literários provocam, o que aproxima perigosamente o "ficcional" do "real". Ao

ler literatura, engajar-se em textos filosóficos, trabalhar com a lógica, discutir sobre metafísica ou aventurar-se pelas teorias físicas, Borges é um leitor de sua própria singularidade:

*Esa gradual desintegración de las fuerzas que componen el universo, es la entropía. Una vez igualadas las diversas temperaturas, una vez excluida (o compensada) toda acción de un cuerpo sobre otro, el mundo será un fortuito concurso de átomos. En el centro profundo de las estrellas, ese difícil y mortal equilibrio ha sido logrado. A fuerza de intercambios el universo entero lo alcanzará, y estará tibio y muerto.*

*La luz se va perdiendo en calor; el universo, minuto por minuto, se hace invisible. Se hace más liviano también. Alguna vez, ya no será más que calor: calor equilibrado, inmóvil, igual. Entonces habrá muerto.*

(*"La doctrina de los ciclos"*, BORGES, 1997, p.95, grifos nossos)<sup>49</sup>

A termodinâmica parece, nesse trecho, abandonar a sua descrição científica, tragada pela voz ausente de Borges. O movimento dos átomos, a transferência do calor, o intercâmbio das forças universais, tudo isso vai, pouco a pouco, tornando o fenômeno físico uma experiência borgeana. A potente imagem que o autor tece na aproximação do fenômeno revela o poderoso mecanismo de leitura que Borges se permite executar. Através de seu espanto constante como leitor, Borges nos ensina a lê-lo. Nos mostra, também, que há nuances borgeanas em Nietzsche, Schopenhauer, Swift, Leibniz, Shakespeare, Cervantes, Berkeley, Poe, em resumo, tudo o que leu e tudo sobre o que escreveu; a dicção borgeana pode ser encontrada no olhar assombrado que dedica a cada palavra, já que, para o autor, "cada palavra é uma metáfora morta" ("A metáfora", 2007, p.31); ou ainda que "*La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría.*" ("*Prólogo a 'La rosa profunda'*", 1997, p.408).<sup>50</sup> Por outro lado, por meio de um estilo tão singular, o caráter retroativo do processo de leitura recai também sobre seus leitores que, ao modo teorizado em "*Kafka y sus precursores*", passam a enxergar um tom borgeano em autores que lhe são anteriores e posteriores, em qualquer texto que lhes possa causar o assombro ao qual Borges é capaz de dar uma forma ímpar.

---

<sup>49</sup> "Essa gradual desintegração das forças que compõem o universo é a entropia. Uma vez igualadas as diversas temperaturas, uma vez excluída (ou compensada) toda a ação de um corpo sobre outro, o mundo será um fortuito concurso de átomos. No centro profundo das estrelas, esse difícil e mortal equilíbrio tem sido conquistado. À custa de intercâmbios, o universo inteiro o alcançará, e então estará túbio e morto. A luz se vai perdendo em calor; o universo, minuto por minuto, faz-se invisível. Faz-se mais leve também. Um dia já não será mais que calor: calor equilibrado, imóvel, igual. Então terá morrido."

<sup>50</sup> "A palavra fora no princípio um símbolo mágico, que a usura do tempo desgastaria."

É essa desfiguração que Emir Rodrigues Monegal recupera, especificamente, em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*": toda a maquinaria que Borges põe ali em funcionamento para mostrar como a percepção individual pode alterar a realidade, mimeticamente *altera a realidade*. E o faz não apenas no plano ficcional, ou seja, na realidade do narrador ao longo de sua perturbadora leitura, mas confunde também a realidade que a ela se avizinha, o mundo do próprio escritor – do qual partilha, também, o leitor. E, como leitor da enciclopédia detalhada de Tlön, o narrador permite que ela afete irremediavelmente o campo do saber, gesto que, por definição, é essencialmente borgeano. Assim, na indistinção entre o plano real e o ficcional, todo o registro simbólico, seus bens culturais, suas produções científicas e artísticas, permanecem alocados sob o signo da experiência borgeana no universo do conhecimento, um trajeto ímpar que o autor traduz em ato de escrita. Como pontua Monegal:

Seguindo alguns textos (sempre os mesmos) de David Hume, o Bispo Berkeley e Schopenhauer, mas *enriquecendo-os e até deformando-os* com sua intuição própria do Tempo e com uma experiência (quase alucinatória) que teve em 1928, o escritor argentino nega ali, não só o Tempo, mas também o espaço, *dissolve até o nada o mundo exterior*, anula a entidade individual. (MONEGAL, 1980, p.69, grifos nossos)

Sob essa perspectiva, a deformação que Borges promove no universo de suas narrativas seria uma reprodução, ou um *espelhamento*, daquela produzida pelo escritor ao articular as referências que compõem a sua vasta erudição. Todas essas alusões ao universo intelectual, no entanto, entram em cena não como uma mera *afirmação* do saber: ao confrontá-las enquanto *texto, produção discursiva*, Borges pôde corromper a pureza de seus imutáveis axiomas e paradigmas. Resta, nesse funcionamento, um *nada* que habita e movimenta a *linguagem*.

Para que se possa começar a apreender como essa dinâmica se efetua nos contos eleitos para esta dissertação, faz-se necessário uma aproximação ao estreitamento entre ficção e realidade que Borges produz. Pois, montadas e trazidas à cena, as leituras iniciais dos três contos acabaram por apontar para um efeito inicial, instigante e perturbador, o qual deve ser observado mais de perto. Mais evidente em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", o movimento indiscernível que se dá na relação entre ficção e realidade atravessa também,

como um *efeito*, "*La muerte y la brújula*" e "*La escritura del dios*". Deve-se, então, perscrutar a natureza dessa relação em Borges e com Borges, pois os efeitos desse enodamento peculiar podem auxiliar na composição da questão que vem sendo levantada nesta leitura: há algo de assombroso nos contos de Borges e, como traz o corpo crítico em um primeiro momento, ele talvez resida nessa faceta indistinta que o estilo borgeano introduz de maneira ímpar. Pois, se no âmbito do exercício da escrita *literária e teórica* a distinção entre *ficção e realidade* parece ser consistentemente apagada, talvez esse mesmo mecanismo esteja reproduzido, em contiguidade, na esfera ficcional. Antes de retomarmos as cenas de leitura, aqui construídas sob o efeito de Borges, cabe uma abordagem mais pontual acerca da realidade borgeana; pois, sendo ela ficcional ou não, a realidade em Borges sempre acaba por ruir.

### 1.5. O efeito de realidade em Borges

"*Yo aconsejaría esta hipótesis (Borges diz): la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea.*" (1997, p.46).<sup>51</sup> Leitor sagaz e crítico inventivo, o autor pode ter postulado aqui uma chave de leitura para seus escritos.<sup>52</sup> Em "*La postulación de la realidad*", texto ao qual pertence o excerto, o argumento borgeano é trespassado por dois feixes de relações, cujo enodamento nos interessa de perto. Ao utilizar "ou" para articular as qualidades *tolerável e verossímil*, Borges as insere em um mesmo campo semântico, de maneira que podemos quase supor uma relação de sinonímia. A tranquilidade com que o escritor traça essa equivalência estabelece o elemento caracterizado por "verossímil", ou seja, aquilo que possui aparência de verdade, como sendo logicamente tolerado, aceitável, ou mesmo figurável no intelecto humano.

---

<sup>51</sup> "Eu aconselharia essa hipótese: a imprecisão é tolerável ou verossímil na literatura porque a ela propendemos sempre na realidade. A simplificação conceitual de estados complexos é muitas vezes uma operação instantânea."

<sup>52</sup> Em consonância com a ideia de Ana María Barrenechea, para quem Borges seria o melhor crítico de si mesmo (1957, p10).

A relação subsequente dá-se entre *literatura e realidade*, estabelecendo o lugar onde é possível pensar a relação inicial. Contrapondo-se à primeira, essa segunda articulação nos propõe uma dicotomia, tomando as noções de *literatura e realidade* como polos constituintes: eles são antagonizados, porém vinculados por uma característica partilhada, ou seja, pelo fato de tanto a literatura quanto a realidade estarem submetidas ao que é *tolerável ou verossímil*. Na lógica borgeana, os dois desdobramentos aparecem modulados por um fator comum, a *imprecisão*, que neste caso circunscreve uma relação entre as duas relações. O caráter impreciso da literatura é tolerado por sua constante ocorrência – ou mesmo uma tendência imperativa – na realidade, fato que torna verossímil seu aparecimento na ficção, garantindo-lhe certa veracidade. Para Borges, o que possibilita a construção do vínculo argumentativo entre a literatura e a realidade, polos em oposição, é uma falta, uma impossibilidade de racionalização total que, por existir e por essa existência insistir nos dois registros, caracteriza ambos. Do centro do argumento emerge a *lacuna* como ponto nodal.

As duas orações que compõem a ideia de Borges deixam ver, de certa forma, uma faceta auto implicada em sua argumentação: a imprecisão aparece como sua própria causa, consequência de si mesma, traçando um percurso circular até ser novamente o seu próprio princípio. A imprecisão gera, como reflexo, uma imprecisão. Não podemos ignorar, no entanto, que Borges trabalha com dois campos distintos afetados por esse registro; há a imprecisão "externa" ao texto, que permite a imprecisão "interna" do texto. Assim, se há uma imprecisão no campo ficcional, ela responde à imprecisão que constitui a realidade em si. Elas coincidem em um lugar, no entanto. O imperativo da imprecisão, na concepção borgeana, é sistematicamente aceito em qualquer um dos registros, o que faz com que a realidade se estruture em torno de um *ponto cego* e autoriza o mesmo movimento no texto literário. Tal gesto nos leva a uma consequência (que por essa lógica não deixa de ser também uma causa) fundamental: com Borges, a literatura e a realidade *orbitam em torno de uma falta*, e, conscientes disso, acabam simultaneamente tomando uma a outra como referência. Partindo do pressuposto de que é possível estendermos esta metáfora, podemos imaginar essas duas orbes circunscrevendo um caminho, retornando a uma marca delével

no espaço, a cada volta: um curso sempre a se reinscrever, sem que se saiba. Ou, como já disse Jacques Lacan, sem que se saiba sabendo.<sup>53</sup>

Se Borges diz, em sequência ao período que acabamos de discutir, que esse mecanismo é uma "*simplificación conceptual de estados complejos*", sendo isso "*muchas veces una operación instantánea*", devemos permanecer cientes de que estamos, como o próprio autor, operando uma simplificação irremediável, já que sempre se encontra sob o signo da imprecisão. Há, no entanto, um gesto por parte do escritor que justifica o procedimento que se estabelece nessa dissertação: uma das grandes marcas do estilo de Borges é que ele se mostra consciente de tal impossibilidade, fazendo dela o núcleo de sua obra. Trata-se de um *saber fazer* com a inexorável imprecisão, que atravessa, em um só golpe, a realidade e a ficção. Esta simplificação conceitual que estamos delineando preliminarmente sobre o estilo borgeano, se observada à luz do próprio fazer literário do autor, abandona o seu caráter de simples instantaneidade. Sob esta perspectiva, seus contos se nos apresentam como uma estrutura narrativa resignada diante da impossível compreensão total; a experiência do seu texto nos chega como o *enquadramento* de um instante absurdo e assombroso, mas uma análise mais próxima revela uma operação textual complexa que se constitui em um esforço para trabalhar com esse limite, funcionamento que passa a constituir o texto. Como nos mostra Pérez,

Borges prefere utilizar em seus relatos apresentações abarcadoras, "mitologizantes" das ideias, mostrando-as como totalidades acabadas e completas em si mesmas, que o leitor pode observar 'de fora' como um objeto independente e "extraposto" (PÉREZ, 1995, p.20)

O excerto traz, em um único gesto, um movimento textual e um efeito de leitura. Ao ler os relatos de Borges como "*apresentações abarcadoras*" e "*mitologizantes*", Pérez faz notar um efeito de totalização dessas ideias, como se se efetivasse uma *completude em sua escrita*. Mas, informados pelo próprio Borges, sabemos que para o escritor a ficção, bem

---

<sup>53</sup> Recupera-se aqui a dimensão de *não-sabido* que Lacan ressalta do corpo do significante *Unbewusst*, eleito por Sigmund Freud para trabalhar o inconsciente, como uma instância que permanece apartada do saber consciente. Essa configuração psíquica aparece desde os primeiros escritos freudianos, estabelecendo-se como um sistema (Ics) na elaboração de sua primeira tópica, posta em operação primeiramente em seus escritos metapsicológicos (1914-15); o conceito mantém-se paralelamente na formalização de sua segunda tópica, que vigora a partir da publicação de "O eu e o isso" (1923), na qual a noção de *instâncias psíquicas* (eu, isso e supereu) são formuladas, sem que a abordagem anterior, através dos *sistemas psíquicos* (Ics, Pr-cs e Cs) seja abandonada.

como a realidade, é modulada por uma imprecisão inerente. O que pode se deferir dessa interpretação, sob o signo da imprecisão, é que a Borges é permitido *emular* uma certa totalização, mas ela jamais abandona os limites textuais. Trata-se de um ciclo, de um retorno a si mesmo, ou por que não, de um *retorno do mesmo* – a mesma premissa, mas sempre de outro lugar. O leitor parece, até um certo momento, alocado confortavelmente diante dessa ideia a se desdobrar, movimento dele independência. Mas, retroagindo aos contos convocados, seria essa posição tão passiva assim?

Nas cenas arquitetadas sob um efeito específico – o cerne dessa leitura – pode-se observar o inquietante instante no qual a realidade ficcional se abala em "*La escritura del dios*", "*La muerte y la brújula*" e "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*": na conjectura de que há um *para além* da linguagem que nos é barrado por estarmos sob o seu registro, o qual não deixa de ser também um registro narrativo e o registro da narrativa; no crime falso que atravessa a narrativa como uma verdade, o qual, em sua construção, passa de fato a sê-la; no surgimento de um universo deliberadamente ficcional no plano narrativo que, após seu escrutínio, torna-se tão possível quanto o próprio universo ficcional. A esse abalo na *realidade textual*, o leitor não permanece impassível. E é justamente por ele se encontrar inicialmente "fora" do problema constituído no texto que advém o seu desconforto: algo, em Borges, o demove da posição de leitor como *destacado da esfera ficcional*, e seus escritos só o atingem porque, de alguma forma, o autor coloca essa relação *perfeitamente distribuída* em questão.

O movimento borgeano em sua escrita ficcional engendra, portanto, um importante gesto teórico, que funde aquilo que seria "externo" ao texto com a própria organização textual. Pérez dá a ver a magnitude da realização dos contos borgeanos, que incorporam massivamente o caos mundano e o constituem como uma forma organizada, uma vez que Borges "sempre insiste no rigor que deve reger a organização das ficções, em oposição à confusa e desordenada realidade" (BARRENECHEA, 1957, p.47). Pelas mãos do escritor, o narrar torna-se um mecanismo poderoso, justamente por ali delinear um campo em que podemos ver o absurdo da irrevogável imprecisão da realidade em sua totalidade, ou melhor, como uma totalidade – a única possível. Ao fazer de seus relatos uma *mitologia das ideias impossíveis*, Borges cria nas suas narrações um trajeto que atravessa a realidade, ao mesmo tempo em que elas se encerram em si mesmas. Na teogonia borgeana,

observamos o nascimento e morte das mais assombrosas concepções, pelas quais o leitor, mesmo colocando-se "fora" do texto, não deixa de ser afetado: a natureza do narrado lhe é próxima demais para que ele se mantenha indiferente. A "simplificação conceitual" que Borges traz sob o signo da imprecisão, e à qual sempre estamos fadados em qualquer exercício intelectual, aos olhos de Pérez transmuta-se então em uma marca de estilo, um procedimento de natureza autoral que torna Borges tão singular.

Há, nesse *efeito de totalidade* que Borges emula, um movimento ambíguo em relação à concretização desse impossível. Para a sua constituição, o escritor, ao mesmo tempo em que lança mão de um saber enciclopédico, organizado e referenciado, atinge, através de seus mecanismos, o ponto exato no qual o plano narrativo não mais se sustenta. A sua totalização, restrita ao corpo fechado do conto, opera como *uma maquete* dos sistemas de pensamento por ele eleitos, os quais, à luz da particular lógica borgeana, podem ser sistematizados sem qualquer questão ou empecilho. Pois não há, nesse ato, uma pretensão de abarcar todo o campo do conhecimento, já que Borges *sabe* dos limites do cognoscível, e com ele *faz*. Sua taxonomia serve, então, a princípios divergentes, ou mesmo opostos, da mentalidade positiva; apesar de trazer em suas enumerações totalizantes algo que pode ser interpretado como um "*flirt* muito consciente e às vezes amável com o pedantismo" (IBARRA apud GENETTE, 1972, p.122), Borges não se preocupa em esgotar o saber em um conto, pois mesmo a enciclopédia, texto que teria essa função, poderá um dia resumi-lo a um livro. Pelo contrário: utilizando-se de uma forma que traz um *efeito* de apreensão total, Borges aponta justamente para a sua impossibilidade. É por esse viés que Maria Esther Maciel resgata a obra borgeana e o seu "museu de tudo" (2004, p. 16).<sup>54</sup>

Como traz a autora:

Borges repete [com Funes] o mesmo gesto irônico inscrito no conto "La biblioteca de Babel": o de *evidenciar a insensatez e a ineficácia de toda tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento* e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente *incontrolável e ilimitado*. (MACIEL, 2004, p.14, grifos nossos)

A trajetória borgeana pelas diversas formas do conhecimento e sua organização passa, então, a responder não à ordem, mas ao caos mundano, o qual o ser humano

---

<sup>54</sup> Agradecemos à Profa Dra Flavia Trocoli por essa indicação bibliográfica.

*simbolicamente* elabora e *imaginariamente* pensa capturar. Maciel lê esse movimento como uma evidência do impossível inventário do mundo (cf. 2004, p.24), a incapacidade estrutural de se apreender os desígnios universais. Há, na narrativa borgeana, algo que escapa, omitindo-se, eludindo ou escancarando o seu absurdo: Tzinicán leu a mensagem divina na pele do animal a ele dado, a qual, escrita por seu deus nos jaguares (que se reproduziram desde o momento da criação), é intraduzível à pobre linguagem humana; Lönnrot compreendeu por completo o funcionamento da estrutura criminosa, mas perdeu de vista a sua inexistência apriorística e, nesse gesto, cria o crime que está desvendando; o narrador de "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*" deixa-se perder na imensa enciclopédia, à qual, mesmo considerando-a forjada, dá o poder de corromper a sua realidade. Qual seria, então, o efeito dessa totalização falha e impossível?

Se tomarmos a premissa borgeana da *imprecisão*, somada à elaboração de Maciel, à ideia de organização frente ao caos trazida por Barrenechea e a uma produção de apresentações abarcadoras resgatada por Pérez, fica claro que Borges não tem qualquer pretensão de escrever tudo. Mas, em um movimento da mais pura virtuosidade, ele constitui um *feito* de que tudo o que *poderia se escrever* sobre o objeto eleito *está ali escrito*. Cria-se a ideia de que nada resta por se escrever, não porque o objeto do conhecimento foi esgotado, mas porque *há um limite à escrita*. E Borges só atinge esse efeito porque, ao longo da narrativa, ele astuciosamente, em passos milimetricamente cerzidos, nos faz crer na sua capacidade de escrevê-lo. Diante de seu fracasso de escritor, resta o leitor – e seu desamparo.

Esse funcionamento só é possível porque Borges, em sua *hipérbole ficcional*, não mais se ocupa do mundo referencial, mas compreende, e mostra em seus escritos, que qualquer abordagem intelectual configura *puro movimento de linguagem*. Nesse sentido, Gérard Genette, em seu belíssimo texto "A utopia literária", converge com a leitura que aqui se consolida, e sobre ela joga uma luz:<sup>55</sup>

(...) 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

---

<sup>55</sup> Agradecemos às duas professoras que compõem a banca de defesa dessa dissertação, Profa Dra Flavia Trocoli e Profa Dra Ana Vicentini de Azevedo, que, em momentos distintos, sugeriram a abordagem de Gérard Genette sobre a obra borgeana.

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)

Com Genette, o campo de força da ficção borgeana, que atrai e integra ao corpo textual tudo aquilo que dele se aproxima, fica evidenciado: a ideia excessiva de literatura, a hipérbole ficcional que aloca sob o seu domínio cada partícula de realidade ou irreabilidade que compõe o universo borgeano, mostra de maneira ímpar a função extraordinária que o autor confere ao literário. Assim, tudo que é *dado a conhecer* obedece à mesma ordem da ficção; ou seja, *tudo é escrito*. Esse tudo, no entanto, não caracteriza a totalidade universal, mas apenas a singela parcela dos mistérios que o mundo, pelos esforços e limites humanos, revela. Esse é o universo ao qual Borges nos leva: palpável, escrutinizável, passível de escrita, mas sempre sob o signo dos limites da linguagem, que se impõem na narrativa. E, por promover abruptamente o desenlace com o referente, Borges pode atuar livremente, a seu *babel prazer*, sem qualquer sombra de questão acerca de uma verdade última, de uma realidade apreensível fora do registro da escrita. Borges, sem resquícios de conflito e com a sua invejável erudição, a constrói. E a desmonta.

Talvez seja esse o ponto nodal que redime o tom borgeano de uma torturada investida contra os limites do representável. Não há, em Borges, um *drama da representação*,<sup>56</sup> pois o escritor não se ocupa da relação entre ficção e realidade como uma dicotomia, na qual os dois registros constituiriam polos antagônicos. A ficção, assim, não responde hierarquicamente a uma realidade a ser ou não representada. Pelo contrário, há em Borges uma aproximação à natureza singular dessa relação, na qual a realidade, fundada pela experiência subjetiva, não deixa de ser, assim como a ficção, uma representação; a realidade, por essa perspectiva, não é o *referente*, mas uma tentativa, sempre falha, de representar o mundo referencial. Ou uma *leitura* dele. Nesse sentido, Luis Costa Lima resguarda a obra borgeana de operar no eixo da semelhança e da diferença em relação ao referente, pelo qual a *mimesis* se cria; na leitura de Costa Lima, as narrativas borgeanas incidem diretamente sobre o universo referencial, questionando não a capacidade de mimetizá-lo, mas a sua própria natureza. Como traz o autor: "(...) o questionamento

---

<sup>56</sup> Agradecemos à Profa Dra Flavia Trocoli por essa formulação, em um apontamento feito em sua arguição na qualificação dessa dissertação, bem como pela preciosa indicação do texto de Luis da Costa Lima.

efetuado por Borges é da literatura sim, mas enquanto ela é um derivado da própria experiência da realidade. Em Borges, *literatura e realidade estreitam seus laços* e dizer de uma é falar da outra" (LIMA, 1977, p.317, grifos nossos).

A partir da concepção de *phýsis* aristotélica, aproximada pelo crítico ao mundo referencial (cf.1977, p.312; 315), Costa Lima pôde esmiuçar a natureza dessa relação em Borges. O que a narrativa borgeana traz à cena não é uma tentativa de representação mimética, ou o seu oposto, a negação dela: é a nulificação da própria ideia de que há algo a ser representado. Ora, se, como nos trouxe Genette, em Borges tudo é escrito, não há nada a ser representado que já não seja, por si só, uma representação – mais uma escrita do mundo, e não o mundo em si. A relação entre ficção e realidade na obra borgeana estabelece-se, então, através de uma imprecisão que atravessa a ambas, uma *perda do lastro representativo*, por excluir radicalmente o objeto a ser representado. Como traz Costa Lima:

Ausência de correspondências, perda do lastro representado pela *phýsis*, a *antiphýsis* passa a significar multiplicagdo [sic] de falsas correspondências. Isso está de acordo com o que observamos a seguir: ao livro, enquanto base material da experiência borgeana, corresponde uma imagem central, o espelho, imagem mesma da *antiphýsis*. (1977, p.319)

A ruptura que Borges produz alça, então, o literário a um ponto limite: ao partir do livro como a *referência* a sua obra, ele não o introduz como um registro do saber, mas o faz a partir do que nesse saber se apresenta como um *falseamento* da *phýsis*. Se o próprio referente é falso, ou mais um escrito, ele pode ser reproduzido e deformado sem qualquer perda: pois o objeto do conhecimento já está, por definição, *perdido*. A imagem do espelho aparece em Costa Lima, novamente, articulada ao livro. Espelhado, refletido, duplicado, o livro não mais se relaciona com a realidade material, mas indica a perda da relação direta com ela. Assim, ao "mimetizar" a realidade, Borges traz a integralidade do que ela implica: em sua emulação da totalidade da experiência, Borges não espelha somente os magistrais domínios do conhecimento humano, mas foca, sobretudo, o que nele irremediavelmente se perde. E na lógica desse espelhamento, atacando a realidade textual, Borges simultaneamente atinge a nossa.

### 1.6. Dentro da cena: Borges e a realidade como efeito

A realidade na qual Borges opera é, de maneira inquestionável e declarada, constituída de linguagem. E por habitar essa obscura região, permeada pelos símbolos, metáforas e ideias fantásticas que compõem a realidade borgeana, sua obra realoca-se ao reduto assombroso dos movimentos produzidos por seus elementos. Palavras e imagens ganham o poder de gerar as coisas do mundo, conjecturas criam fatos a serem perseguidos com minúcia e o universo se organiza sob um registro impreciso e incompleto, ao qual somente a ficção pode dar forma. Dada a enorme ficção que a realidade institui sob o olhar borgeano, aos seus contos é conferida, também, a possibilidade de *postular* realidades constituídas através de um mimetismo deformado em suas bases. E se há em Borges um efeito mimético inicial, seja ele em relação à realidade ou à tradição, ele traz em sua própria estruturação uma problematização do que se pretendia uma imitação: pois não há realidade que não seja uma *escrita* – e, portanto, falseada. Mas, por assim o ser, ela sempre pode ser *lida*, sobrepondo ao que é falso o seu próprio gesto de falseamento.

Nas três cenas de leitura eleitas para compor o enquadramento aqui proposto, foi resgatado um movimento que produz um abalo na realidade textual: a apoteose restrita pela cadeia de linguagem, à qual o narrador, cindindo-se, aponta sem que se a possa narrar; a cena real que se apaga em prol de uma cena fantasiada, tecida e sustentada pelo desejo do protagonista, ao qual o desejo do leitor se enlaça; a substituição gradual da sólida realidade do narrado por um universo que, sabe-se, é irreal. Nesses contos, também, "*Tres veces [Borges] ha postulado (...) una realidad más compleja*" (BORGES, 1997, p.47).<sup>57</sup> Essa certa postulação que Borges faz não é de uma realidade dada de imediato, mas como nos traz o narrador em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", adivinhada. Para que o escrito atinja o seu efeito de desconcerto e desamparo, queda brusca a outro nível que nos leva a reorganizar os mecanismos de leitura, o narrar também monta uma *cena*. É ela que introduz o universo do narrado, e às três montagens, aqui se promove um retorno.

"*La escritura del dios*" inicia-se com uma narração em primeira pessoa, na descrição do parco espaço no qual o narrador se encontra:

---

<sup>57</sup> "Três vezes [Borges] postulou (...) uma realidade mais complexa."

*La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio. A ras del suelo, una larga ventana con barrotes corta el muro central. En la hora sin sombra se abre una trampa en lo alto, y un carcelero que han ido borrando los años maniobra una roldana de hierro, y nos baja en la punta de un cordel, cántaros con agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar. (BORGES, 1997, p.299)<sup>58</sup>*

A solidez massacrante do cárcere dá o tom inicial à narrativa. A imagem alta e de pedra configura o local que o narrar, efetivamente, jamais abandona. A irregularidade das formas, o hemisfério quase perfeito, o piso que não o recobre completamente e o muro que não atinge o fim da construção já invocam a condição imperfeita que recobrirá o plano do narrado. "Opressão" e "amplidão" caracterizam a espacialidade obscura onde se encontra o protagonista. Nela, um muro; e nele, um *furo* que dá a ver não o carcereiro, a se apagar ao longo dos anos, mas o jaguar, elemento chave no qual se escreve, por manchas exatas, a mensagem divina.

Nada, nesse denso parágrafo, parece figurar em vão. As frases curtas, encadeadas e interrompidas pela fraqueza e pela desesperança, são marcadas no tempo presente; elas compõem o terreno no qual o problema se constituirá: o furo, deixando vazar um facho de luz, permite que a narrativa escape ao espaço do cárcere e passe a ocorrer no plano conjectural da escrita velada desenhada no jaguar. Este último não possui tempo ou espaço, é antes a sua medição. Elemento de vida, natureza absoluta que atravessa o escuro, a pedra e a assimetria espacial, o animal leva a implacável escrita do deus, intraduzível na narrativa: sempre fadada à linguagem, à opressão de seu sistema limitado e à amplidão de suas inumeráveis articulações. A linguagem casa-se, então, a esse hemisfério imperfeito

---

<sup>58</sup> "O cárcere é profundo e de pedra; sua forma é de um hemisfério quase perfeito, embora o piso (também de pedra) seja algo menor que um círculo máximo, fato que de algum modo agrava os sentimentos de opressão e amplidão. Um muro corta-o ao meio; esse, apesar de altíssimo, não toca a parte superior da abóbada; de um lado estou eu, Tzinacán, mago da pirâmide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendiou; do outro há um jaguar, que mede com secretos passos iguais o tempo e o espaço do cativo. Ao nível do solo, uma grande janela com barrotes corta o muro central. Na hora sem sombra, abre-se um alçapão no alto e um carcereiro que os anos foram apagando manobra uma roldana de ferro, e nos baixa, na ponta de um cordel, cântaros de água e pedaços de carne. A luz entra na abóbada; nesse instante posso ver o jaguar."

que constitui o espaço narrativo, cujo furo na estrutura dá acesso a uma mensagem à qual ela não permite escrita. A tônica grave e entrecortada da linguagem borgeana acolhe o problema que se configurará. A realidade narrativa é postulada aqui em um gesto que se bifurca: cerceada pelo espaço, também constituído de linguagem, a narrativa envia-se pela fenda de sua estrutura; e, dessa estrutura, ela jamais pode prescindir. O narrador está preso a esse espaço assimétrico *assim como* está preso à linguagem. Restam-lhe as conjecturas introduzidas por essa fenda na estrutura que o encarcera.

Nesse primeiro parágrafo, o conto já mostra os elementos que o compõem: o tempo é o presente, o espaço é o cárcere, o narrador é em primeira pessoa, com foco narrativo de personagem-protagonista, e o relato é sobre sua condição de sacerdote encarcerado, após a invasão espanhola na América. A narrativa, no entanto, parece sutilmente escapar aos eixos que lhe deram configuração. O primeiro a ceder é o espaço, abandonado pelo movimento narrativo. A ação passa, então, a acontecer no plano da linguagem, nas conjecturas que ele possibilita e no desejo de enunciar algo que está para além desse sistema: a narrativa desliza, metonimicamente, pela pele do jaguar, pela grama que ele pisou, para montanhas e cavernas nas quais tigres se alimentaram e se reproduziram, para consolidar a configuração última na qual, marcando o fim do tempo e cravando-o naquele exato presente, estaria escrita a mensagem de seu criador (BORGES, 1997, p.300-301). O tempo presente também vai perdendo efetividade ao longo das elucubrações nessa cadeia metonímica, pois a concepção divina do mundo não se sustenta pela distinção cronológica. O relato, marcado por essa lógica, há muito não mais se atenta ao sacerdote enclausurado no cárcere, mas à cadeia de linguagem que não lhe permite fuga. Todo esse apagamento só ganha substância narrativa quando o elemento que a organiza se reconfigura: há uma cisão do narrador que, antes sob a perspectiva de personagem-protagonista, passa por um instante de estranha indefinição. Como se observa na conclusão do conto:

*Que muera **connigo** [eu] el misterio que está escrito en los tigres. **Quien** [indefinido] ha entrevisto el universo, **quien** ha entrevisto los ardientes designios del universo, **no puede** [ele] pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, **no puede** [ele] pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea **él**. Ese hombre **ha sido él**, y ahora **no le importa**. Qué le importa la suerte de aquel **otro**, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso **no pronuncio** [eu] la*

*fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.* (BORGES, 1997, p.302)<sup>59</sup>

Essa passagem estabelece um *duplo funcionamento* na função narrativa, abolindo qualquer efetividade ao plano meramente relatado. Esse efeito é atingido justamente porque a divisão entre Tzinicán e um deus, o deus de seus desígnios e ao qual serve como humano, não é relatada, mas *mostrada* pelo conto. Ou melhor, não é narrada, mas é *escrita*: o personagem encarcerado é inegavelmente o mesmo, o *eu* que enuncia, mas passa a ser também um *ele*, destacado momentaneamente de sua condição humana sem jamais desligar-se dela completamente. Esse seria o ponto em que a narrativa se organiza em outra configuração, para além do que é narrado: a indefinição patente do narrador, não mais classificável como personagem-protagonista, abre na leitura um movimento que atravessa as já fragilizadas categorias narrativas: o espaço se apaga; o tempo é indiferenciado; o relato é incomunicável; o narrador, antes personagem-protagonista, funde-se à forma.

A inenarrável cisão do narrador imprime, somente em *ato de leitura*, uma outra escrita sobre o relato; ou melhor, a leitura coloca em operação uma nova escrita, inscrição que só se sustenta no ato de ler. Trata-se de uma segunda dimensão ao conto, à qual só se tem acesso ao percorrê-lo e que se fecha tão logo o conto se finda. Por não ser *narrada*, mas *atuada* pelo conto, essa outra dimensão não pode ser apreendida em uma nova leitura, como se ela nos desse a chave para desvendar o relato: ela sempre ocorrerá novamente, o conto sempre se abrirá em uma *estrutura dupla* aos olhos do leitor. O fato de a narrativa *escapar pela fenda* da estrutura permite que ela seja revisitada de um outro lugar, mas essa inscrição é evanescente: a narrativa continua enclausurada porque, no limite, a cisão do narrador não pôde ser propriamente *narrada*, mas ela é um *efeito de escrita* que a estrutura narrativa produz, a qual que se mostra, rompendo com o plano do relato, como *pura forma*. Forma de linguagem. Em "*La escritura del dios*", o movimento narrativo alça o leitor para além do narrado, mas esse além não pode se sustentar. Um ponto cego pelo qual o narrar acontece, pelo qual a escrita se revela *como* escrita.

---

<sup>59</sup> "Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres. Quem entreviu o universo, quem entreviu os ardentes desígnios do universo, não pode pensar em um homem, em suas triviais fortunas ou desventuras, ainda que esse homem seja ele. Esse homem foi ele, e agora não lhe importa. Que lhe importa a sorte daquele outro, que lhe importa a nação daquele outro, se ele, agora, é ninguém. Por isso não pronuncio a fórmula, por isso deixo que os dias me esqueçam, deitado na escuridão."

O parágrafo que abre a dupanesca empreitada de Lönnrot, em *"La muerte y la brújula"*, obedece a leis distintas: trata-se da antecipação, até provocativa, do mistério textual a ser revelado. Sem informações demasiadas, as quais poderiam culminar no desvendamento prematuro da tessitura criminal, a cena inicial dá ao leitor todas as pistas para que ele não se permita enganar pelo texto-labirinto que Borges engendra. Ou melhor, para que ele ingenuamente acredite ser possível dele escapar:

*De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño – tan rigurosamente extraño, diremos – como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir. (1996, p.07)<sup>60</sup>*

Trazendo à cena elementos investigativos, a referência ao gênero policial fica evidenciada. O suposto mimetismo que Borges promove aponta, aqui, não à realidade, mas a um gênero consolidado pela tradição; esse que, por assim dizer, constitui-se a partir de uma realidade a ser desvendada, uma verdade a ser revelada pela perspicácia de quem se põe a deslindá-la. Diferenciando-se de *"La escritura del dios"*, o conto começa anunciando que há um *truque* em sua estruturação, ao qual a astúcia de Lönnrot não foi suficiente para impedir suas consequências. As pistas estão dispostas: o fim na quinta de Triste-le-Roy, a ineficácia da investigação, a arquitetura de uma complexa estrutura a se sobrepor ao assassinato inicial, a participação de Red Scharlach, sedento de vingança. E, já nesse primeiro parágrafo, consta a própria maquete do artifício: o ponto chave que produz a reconfiguração do corpo textual se faz presente ao se declarar que Lönnrot, havia, sim, previsto o crime, afirmação que não deixa de ser verdadeira. O tom narrativo é seguro de sua conclusão; o narrador é,

---

<sup>60</sup> "Dos muitos problemas que exercitaram a temerária perspicácia de Lönnrot, nenhum tão estranho – tão rigorosamente estranho, diremos – como a periódica série de feitos de sangue que culminaram na quinta de Triste-le-Roy, entre o interminável odor dos eucaliptos. É verdade que Erik Lönnrot não pôde impedir o último crime, mas é indiscutível que o previu. Tampouco adivinhou a identidade secreta do infausto assassino de Yarmolinsky, mas sim a secreta morfologia da perversa série e a participação de Red Scharlach, cuja segunda alcunha é Scharlach o Dandy. Esse criminoso (como tantos) jurara por sua honra a morte de Lönnrot, mas esse nunca se deixou intimidar. Lönnrot cria-se um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas nele havia algo de aventureiro e até de jogador."

supostamente, em terceira pessoa, focalizando a ação como um observador, com alguma inserção de onisciência ou como um sagaz leitor dos gestos e impressões dos personagens. A certeza com a qual o narrador postula o desfecho não deixa dúvidas: ele sabe como se dará o fim, e sabe dos meios pelos quais ele se dará. O tempo é linear, respeitando a cadeia dos acontecimentos. O espaço da cidade, sabemos, culmina na quinta de Triste-le-Roy, na casa que, labiríntica e espelhada, Lönnrot é pego em sua própria armadilha. Mas, em meio a essa ardilosa montagem, nós, leitores, perdemos de vista o mecanismo pelo qual o conto se organiza, já capturados pela paradigmática construção policial. Assim, como Lönnrot o *previu* mas não o *viu*, também o leitor não vê aquilo que estava diante de seus olhos atentos ao passo do texto. Como foi afirmado anteriormente, o leitor, amarrando o seu destino ao desejo do protagonista, *vê-se não vendo*.

Essa não é uma posição sem precedentes na narrativa policial; pelo contrário, tatear escrupulosamente na busca de um crime que se furta, a ser revelado somente no clímax da narrativa, é um mecanismo inerente ao gênero. Mas a estrutura permite alguns desvios, os quais, no limite, garantem o surpreendente efeito que se almeja. É também essa posição de "ver-se não vendo" que Lacan propõe como um das chaves de sua leitura do conto de Edgar Allan Poe, em seu "Seminário sobre 'A carta roubada'" (1998). Pela sagacidade de Poe em seu manejo ímpar da forma policial, iluminada pela crucial leitura lacaniana, o texto adentra essa leitura de forma irresistível; pois, em uma breve comparação dos mecanismos centrais de cada um dos contos, talvez possamos vislumbrar a dimensão do desvio promovido por Borges, aproximando-nos, assim, do funcionamento que permite a reorganização da narrativa em uma nova estrutura a partir de seus elementos em operação. Na abertura seus *Escritos*, Lacan procede na leitura do conto de Poe, intitulado "A carta roubada". Toda a ação investigativa nesse conto se dá através da enigmática carta que, uma vez furtada de uma personagem ilustre, daria ao seu possuidor o poder de trazer abaixo a honra da pessoa em questão (POE, 2007, p.321). O psicanalista percorre a estrutura do conto através de três lugares, nos quais a armadilha criminosa estabelece-se por meio de um lugar que comporta a cegueira (1998, p.42): primeiramente ocupado pelo Rei ao deixar escapar a carta direcionada à Rainha;<sup>61</sup> ela, tendo o documento furtado pelo ministro, traz a

---

<sup>61</sup> Cabe ressaltar que é Lacan que infere que a ilustre personagem se trata da Rainha, conclusão consequente de diversas pistas, inclusive à alusão aos aposentos reais. No conto de Poe, no entanto, a Rainha não é

polícia à posição de não ver; posteriormente, o próprio ladrão ocupa esse lugar ao ter a carta novamente roubada pelo detetive Auguste Dupin. Curiosamente, Lacan nos diz que o ministro é apanhado por "desconhecer a situação real de que ele é *visto não vendo*" (p.34). Mas nesse gesto deve-se marcar uma distinção.

O movimento crucial da narrativa policial à moda borgeana reposiciona o leitor em sua relação com o gênero, que passa a ocupar novamente um lugar no qual é inevitável *ver-se não vendo*. A aparição sugestiva do *eu* que organiza a ficção, pelo qual o narrador se revela em primeira pessoa, institui uma marca no conto, que atravessa os mecanismos de leitura pré-estabelecidos pela tradição detetivesca.<sup>62</sup> Aquele que se pôs a ler é *flagrado em ato de leitura*, e o seu caminho se amarra irremediavelmente ao destino do protagonista: Lönnrot avança em direção a um crime derivado da *leitura* da cena criminal, para a qual não há mais interpretação possível senão essa que estrutura a ação do conto, produzida pelo próprio texto. No conto de Borges, o crime *passa a ser* a sua interpretação. A diferença crucial entre o trajeto de Dupin em "*The purloined letter*" e o de Lönnrot é de ordem estrutural. O narrador de Poe embasbaca-se com a astúcia do protagonista, que se antecipa ao problema a ser relatado, pois à altura da cena que introduz o crime ele já percorreu os esquivos caminhos para desvendá-lo. Dupin adianta-se à cena criminal que lhe é exposta, encerrando o percurso circular da carta sob o qual o conto se organiza, agora passível de ser reintroduzido linearmente no terreno da leitura.<sup>63</sup> Há uma chave, algo que pode ser tomado *retroativamente* nos passos investigativos: durante toda a narrativa, a carta sempre esteve em posse de Dupin. O narrado se organiza mimeticamente aos passos investigativos da realidade, deixando em suspenso o conteúdo da carta/letra<sup>64</sup> para observar exclusivamente a sua operação.

Lönnrot, por outro lado, opera na criação da cena que investiga, deixando a narrativa em aberto, a ser finalizada somente em ato de leitura. Através dessa rearticulação

---

mencionada uma única vez; dada a sua importância, essa pessoa do mais alto estatura "*shall be nameless*" (2007, p.321).

<sup>62</sup> "*Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas borrosas, infamado de curtiembres y de basuras.*" ["Ao sul da cidade de meu conto flui um cego riacho de águas barrentas, infestado de curtumes e sujeiras."] (BORGES, 1996, p.12, grifos nossos)

<sup>63</sup> Como indica Lacan: "(...) é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto *que lhe é próprio*. Traço onde se firma, aqui, sua incidência de significante (...) em razão de seu funcionamento alternante por princípio, que exige que ele deixe o seu lugar, nem que seja para retornar a este circularmente" (1998, p.33)

<sup>64</sup> Recupera-se, aqui, a ambiguidade da qual Lacan lança mão ao longo de sua leitura do conto de Poe: *letter*, em inglês, significa *carta* e *letra*, dois sentidos que o significante francês, *lettre*, também abarca.

do mecanismo narrativo, Borges dá a ver algo que está, de certa forma, para além do funcionamento *essencialmente significante* que a carta/letra produz no conto de Poe: a omissão do conteúdo da carta, da verdade de sua mensagem não revelada, em "*La muerte y la brújula*" deixa de ser a causa motriz da narração, para transfigurar-se *estruturalmente* na ausência de conteúdo apriorístico. Não há, em "*La muerte y la brújula*", um *elemento narrativo* que constitua a função de um barramento ao conteúdo que permanecerá inevitavelmente velado: a narrativa *cria* um espaço vago, uma lacuna à qual, por uma torção, o conto retorna; mas apenas para jamais encontrá-la, a não ser em ato. A carta, no conto de Poe, exerce a função narrativa de privar a mensagem, ou o sentido, configurando-se como o puro movimento pelo qual a ação se organiza; talvez Borges, em um gesto semelhante, consiga extrair a necessidade desse elemento narrativo, por transformar o *próprio escrito* no movimento que ele produziria. Essa passagem pela *carta* de Poe, em sua magistral operação, nos dá indícios de algo que se anuncia como a *letra* borgeana, cuja mensagem, construída pela via da leitura, também chega ao seu destino: como um furo na estrutura textual. Uma cena vazia, uma realidade erigida a partir de uma conjectura: o desejo de um crime que seja não apenas possível, mas interessante. O desejo de algo que não está lá, a não ser como sua busca. O funcionamento retroativo da leitura, no conto de Poe, permite que tomemos o texto de outro lugar, reorganizando, assim, aquilo que foi lido; já com Borges, a retroação é de outra ordem: ela é *atuada* pelo texto, que torce a causalidade entre crime e interpretação, gesto que não nos permite abandonar o escrito. Pois o plano velado do relato, que continha a verdade sobre o crime, não existe. Ou melhor, ele é *apagado* enquanto se escreve, o que retira dos elementos narrativos qualquer possibilidade de sentido, e depura o texto borgeano, novamente, como puro mecanismo. Mecanismo de escrita.

Esse mecanismo encontra, talvez, uma potência maximizada em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", texto paradigmático no que tange à escrita de uma realidade. Ela é, afinal, o tema do conto. O procedimento de *apagamento das bordas* que apartavam os planos narrativos e, posteriormente, de um apagamento do plano do narrado, promove a gradual substituição de uma realidade por outra: a realidade do narrador, mimética à nossa, é apagada pela existência simbólica de Tlön. Esse movimento autoriza o ponto de maior incômodo na narrativa, momento em que a nossa realidade também cede. Apagados os

limites entre os planos narrativos o universo do leitor – sutilmente convocado a compor a narrativa – vai também perdendo substância, cedendo nos pontos diversos que o pensamento tlöniano segue atingindo. Nesse conto, então, talvez não se possa capturar de maneira imediata um *punto cego*, ou caracterizar a sua realidade textual a partir da cena inicial. Esta, como já visto, introduz os elementos necessários à produção de um certo efeito, e anuncia o *modus operandi* da narrativa: a partir de um espelho e uma enciclopédia, cria-se uma narrativa em primeira pessoa que incorre em distorções e omissões; através delas, alguns poucos leitores poderiam adivinhar uma realidade. Dentre os tantos elementos pelos quais Tlön postula uma realidade, ou nos permite adivinhá-la, vamos nos atentar a um aspecto ainda não abordado nesta leitura.

Em 1940 – o presente narrativo – esse narrador de feições e hábitos borgeanos começa por relatar um evento ocorrido cinco anos antes:

*Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama The Anglo-American Cyclopaedia (New York, 1917) y es una reimpression literal, pero también morosa, de la Encyclopaedia Britannica de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. (BORGES, 1997, p.147)<sup>65</sup>*

Os hiatos temporais intensificam a gradual efetivação de Tlön. Ainda em 1940, o tempo da enunciação, o narrador conta que recebeu a grave enciclopédia no ano de 1937, dois anos após o primeiro contato com Uqbar e seu território literário, Tlön. Nesse momento do relato, vemos a duvidosa possibilidade de sua real existência tomar forma e dominar o

---

<sup>65</sup> "Devo à conjugação de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar. O espelho inquietava o fundo de um corredor em uma quinta da Rua Gaona, em Ramos Mejía; a enciclopédia falaciosamente se chama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) e é uma reimpressão literal, mas também tardia, da *Encyclopaedia Britannica* de 1902. O acontecimento ocorreu há uns cinco anos. Bioy Casares jantara comigo naquela noite e demorou-nos uma vasta polémica sobre a execução de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem a uns poucos leitores – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal. Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava. Descobrimos (na noite alta essa descoberta é inevitável) que os espelhos tem algo de monstruoso."

plano do narrado. Como assinala o narrador, aterrado, "(...) *ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius*" (1997, p.150).<sup>66</sup> Os sistemas de pensamento de Tlön passam a dar corpo ao narrar, começando sutilmente a se sobrepor à realidade narrativa.

Consta, no conto, um pós-escrito datado de 1947. A perturbação que sofre o narrador nesse espaço temporal, entre 1940 e 1947, começa a ser esmiuçada. O tom narrativo em momento algum imprime marcas desse real assombro nos fatos descritos, mas o interesse obsessivo do narrador o revela: nesse escrito posterior, ele dedica-se a descrever datas e fatos das novas incidências do mundo tlöniano em nossa realidade. Dentre elas, a descoberta de uma carta em 1941, que denunciava uma megaestrutura falaciosa, fraternidade composta por filósofos reais e irreais (se ainda se permite incorrer nessa sutil distinção), que produz há séculos os volumes faltantes à enciclopédia; em 1942 ocorre o aparecimento de uma bússola grafada com a língua de Tlön, a primeira intrusão do universo fantástico no real; alguns meses depois, outra invasão, um cone de material demasiado pesado para o seu volume; em 1944 finalmente são encontrados os quarenta volumes da enciclopédia de Tlön. A edição e a circulação dessa grande obra acontecem em larga escala, diz o narrador, velada simplesmente por nosso desconhecimento do fato.<sup>67</sup> Tlön existe, permeando a nossa realidade, deformando-a sem que possamos sentir seu impacto, mas apenas os seus tênues efeitos.

O grande triunfo de "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*" – um dos gestos borgeanos que mais aproxima ficção e realidade – reside também nesse aspecto temporal de sua estrutura: Tlön avança gradualmente e, a cada passo, planta a suspeita de que algo está ali, não anunciado, mas definitivamente presente. Esse efeito só pode ocorrer porque Borges, ao vincular o plano do narrado ao mundo do leitor, consegue capturá-lo de tal forma que não há escapatória. Borges apaga o limite entre Tlön e o plano do narrado; mas, *omitindo* o limite que separa a realidade ficcional da realidade da leitura, ele promove a duplicação de seu próprio movimento, uma dupla inscrição da falência de um mesmo registro: o da realidade, seja ela qual for, e todas as suas garantias. As consequências desse movimento

---

<sup>66</sup> "(...) essa não é a história de minhas emoções, mas de Uqbar e Tlön e Orbis Tertius."

<sup>67</sup> O horror é intensificado, também, por um dado *anacrônico* no texto: publicado primeiramente em um jornal em 1940, posteriormente integrado à coletânea *El jardín de senderos que se bifurcan* em 1941, Borges incorre em um gesto quase profético ao postular que, nos anos seguintes, a realidade começaria a ceder diante de uma inexorável ficção.

são assustadoras: se o mundo será Tlön, a realidade pode reescrever-se por um gesto ficcional, *rasurando*, sem deixar vestígios, qualquer traço que lhe seja anterior. Em menor escala, esse mecanismo opera também em "*La escritura del dios*" e em "*La muerte y la brújula*": pois, em ambos, a realidade textual é também reescrita dentro dos limites do texto; o plano do relato não se sustenta, cedendo ao empuxo que a escrita, em ato, produz. E a leitura não apenas *sofre*, mas também *institui* os efeitos desse movimento: se o texto borgeano traduz uma escrita em ato, ela não pode ocorrer senão *como uma operação*, a qual só a leitura é capaz de movimentar.<sup>68</sup>

### 1.7. Do limite ao litoral: Borges, a crítica literária e a teoria psicanalítica

Uma voz tão única não deixa, pois, de afetar de maneira peculiar o campo da crítica literária. Ao nos aproximarmos das análises críticas sobre Borges, é notável uma reincidência no que se escreve sobre seus contos, ainda que provenientes das mais diversas áreas das ciências humanas, e, mais especificamente, de linhas distintas da teoria e crítica literária. A abordagem do espelho, do duplo, do impossível, do infinito, do ciclo, do labirinto, dos limites da razão, da implicação mútua entre ficção e realidade – da qual estamos inclusive tratando com atenção especial nesta dissertação – parecem atravessar a crítica de modo irremediável. Não podemos ser indiferentes a esse fato, dado que aqui estamos também nos inscrevendo nesse campo de maneira semelhante. Não tomamos, no entanto, tal fenômeno como uma falha por parte dos estudos borgeanos, mas como um efeito da própria estrutura narrativa de Borges. Para além da insistência puramente temática, o leitor acaba circunscrito em uma estrutura impossível, voltada artificialmente para si mesma, e acaba preso no ciclo que o conto encerra. Como aponta Ricardo Piglia, em seu texto "Borges: a arte do narrar" (2000), "Projetar-se além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de conseguir, a não ser sob a forma da arte." (PIGLIA, 2000, p.25).

O significante *artificial*, no caso do estilo borgeano, ressoa em suas diversas acepções: pode ser tomado no sentido de uma *produção artificial*, forjada pelo homem de

---

<sup>68</sup> Maiores desdobramentos desses mecanismos contam no terceiro capítulo dessa dissertação.

maneira antinatural, mas deve ser visto também através do sentido de *artifício*, que nos remete a uma constituição hábil e artilosa na produção de algo simulado, um falseamento; traz também em sua etimologia a raiz latina *artificiūm*, que o introduz na cadeia de associações significantes com a elaboração do objeto de arte.<sup>69</sup> Considerando o estilo artificioso de Borges, torna-se crucial observarmos como a crítica se enreda em sua engenhosidade, já que, como nos trouxe Piglia, na tentativa de "projetar-se além do fim" na análise textual, acabam urdidos pela sua lógica circular, da qual uma leitura genuína, ao se deixar afetar pelos efeitos de seu estilo, jamais poderia escapar. O fim é seu início. O texto em si, por outro lado, se atravessa e desmonta diante dos olhos do leitor e, em um rápido movimento de retroação, deixa-nos somente um vislumbre de seu artifício. Torna-se, portanto, limitado pensarmos a reincidência da crítica borgeana como uma falta: ela é o efeito mais pungente do estilo do autor. A crítica de Borges é seu *sintoma*.

O texto borgeano, labiríntico, espelhado e voltado para si mesmo, acaba circunscrevendo o corpo crítico, como também o faz com os seus leitores, à sua arquitetura perfeitamente tessida. Os passos pelos quais Borges nos leva ao longo de suas narrativas implicam uma dificuldade à crítica em vários níveis: a repetição de seus temas, o apagamento da possibilidade de qualquer referência que extrapole a esfera textual, o exímio domínio dos saberes que ele convoca à constituição do problema, os abundantes elementos falsos e, com especial destaque, a circularidade de sua estruturação, fechada em si mesma, enredam facilmente aqueles que se dedicam à sua leitura. Os artifícios borgeanos impõem um complexo desafio: a sua composição dificulta uma *elaboração* que escape à *repetição* que atravessa a sua obra.<sup>70</sup> Sendo a repetição – de estruturas, de temas, de citações – um traço muito específico na constituição do estilo borgeano, abordá-lo sem repeti-lo, e sem repetir-se, impõe-se como um obstáculo pela própria natureza de seus escritos. Borges faz com que nos percamos e, nisso, algo de Borges se perde. Essa dificuldade que atravessa qualquer área do conhecimento, quando se trata do objeto borgeano, é ressaltada por Alfonso del Toro, como aponta o autor:

---

<sup>69</sup> Conforme consta no Dicionário Houaiss da Língua portuguesa (versão eletrônica).

<sup>70</sup> Fazemos referência aqui ao texto "Recordar, repetir e reelaborar" (1914 [1991] pp.149-157), no qual Freud delineia alguns pontos acerca do encaminhamento do processo analítico: submetido à estrutura sintomática, ao sujeito em análise são dados alguns mecanismos para que ele possa sair do ciclo de repetição no qual se encontra, passando da neurose comum para a neurose de transferência (p.156); essa alteração do registro de atuação do sintoma possibilitaria que o paciente vencesse as resistências que lhe barravam a recordação do conteúdo recalcado, manifestado como sintoma (p.154). Ele poderá, assim, finalmente reelaborá-lo (p.157).

Em geral, a obra do autor argentino foi analisada no passado a partir de aspectos filosóficos, psicanalíticos, religioso-místicos e outros, assim como também em comparação com outros autores (em especial com Kafka) (...). Enquanto a ciência literária tradicional buscava (e busca) a "mensagem" de sua obra, a qual se negava de forma constante a ser semanticamente decodificada, os trabalhos de proveniência pós-estruturalista se concentraram na descrição e na função de seus procedimentos narrativos (mesmo que essas análises fossem bastante breves e adaptadas a certas tendências imperantes), tais como a descrição (...), a produtividade textual, a reflexão sobre a escrita, etc. (1995, p.133)

Del Toro atenta para um efeito curioso que Borges exerce sob o gesto crítico no que diz respeito a seus textos: o objeto de análise em si *resiste* à interpretação, impondo um limite ao exercício interpretativo. Uma vez que o texto invalida a busca de um sentido último, a discriminação exaustiva de seus mecanismos formais, quando tomados isoladamente, tampouco é suficiente para promover uma leitura consistente. Da emaranhada rede descritiva, algo escapa. Tomando tal particularidade do contista como uma tendência da pós-modernidade literária, del Toro também se vê perdido, ou melhor, se deixa perder na impossibilidade interpretativa que o estilo borgeano impõe, retornando a mecanismos paradigmáticos do período pós-moderno na tentativa de apreender seu funcionamento: o rizoma, a desconstrução, a estética *mise-en-abyme*, a dissolução entre o eu-narrador, o eu-personagem e o eu-autor, a prevalência do *significante* em detrimento ao *significado*, a intertextualidade, o novo paradigma literário, que exige uma nova posição do leitor e da crítica. Curiosamente, mesmo iniciando a sua leitura com a enumeração de uma série de *chaves* utilizadas pela crítica, o autor não deixa de executá-las em certa medida: del Toro sabe que Borges, ao colocar o narrar em xeque, não deixa de fazer o mesmo com a crítica. Ironicamente, decretar a *ilegibilidade* de Borges constituiu-se também como mais um viés de leitura ao longo dos anos.

Esse movimento desvela um funcionamento que diz respeito a qualquer área de conhecimento, e sobretudo na área psicanalítica, campo de nosso interesse, ganha proporções decisivas: o *objeto* determina a área que o abriga e, no caso de Borges, propõe um impasse ao gesto crítico. Inverte-se, assim, um mecanismo de leitura, que antes podia subjugar o texto ao saber crítico; por seus descaminhos, espelhamentos e labirintos, Borges pôde criar uma crítica *efetivamente borgeana*, a qual, irremediavelmente atravessada pelos

efeitos de seu texto, perde-se em seu engenhoso funcionamento. É somente perdendo-se que se encontra Borges, porque ele, assim como os seus leitores, se deixa perder. Dado que o trabalho aqui proposto também é um efeito do enodamento entre o estilo borgeano e as possibilidades de leitura à luz da teoria psicanalítica, devemos observar os efeitos desse objeto mais de perto. Em seu "Texto-palimpsesto: memória e esquecimento textual", Nicolás Rosa se aproxima do que ele denomina *objeto-Borges*, no ponto exato onde o contista desconcerta a sua crítica, reconfigurando a relação de causa e consequência entre *o texto* e sua *interpretação*. Segundo o autor,

o objeto Borges, dizemos, se converteu em um objeto excessivamente potente, em um artefato semafórico que marca os caminhos, as vias, os percursos, as fronteiras e os limites dos territórios literários e dos percalços da escrita. A tanta luz, luz que cega, não se poderia negar as sombras. O objeto tornou-se opaco e dessa opacidade vamos nos ocupar. (1995, p.170)

Rosa confere à escritura borgeana a densidade de toda uma tradição de leitura, a herança textual da qual o autor se apropria, estendendo seu domínio a tudo que foi por ele lido. Para adentrar o campo de sua escritura, faz-se necessário colocar-nos sob o jugo de uma *lei* própria instaurada por Borges, que converte sua vasta erudição em um império, algo que confere ao objeto-Borges poder total no registro por ele criado. Dentre as tantas posições que Borges assume em sua obra, o autor resgata uma faceta inquietante, a qual não deixa de se estabelecer como *um dos efeitos* de sua escrita. Essa figuração de um objeto tão potente advém de uma certa relação, por vezes ambivalente, que Borges mantém com o campo do saber, e ela se mostra em seu manejo ímpar da forma narrativa, produzindo um impacto na leitura: ainda que esse *saber* não seja tomado por Borges de maneira apologética ou ingênua, ele permeia constantemente seus textos. Toda a rede de conhecimentos que Borges convoca permite ao autor criar um universo poderoso, a enredar o leitor de tal forma que ele não possa dele sair sem abdicar da leitura. Para ler, paga-se um preço.

O labirinto borgeano, destacado da referencialidade, é também um labirinto de conceitos e ideias, de referências reais e irrealis, uma estrutura grandiosa da qual o próprio Borges não vê a saída. É sob a égide dessa característica particular que Rosa pôde trazer a sua impactante leitura e, por estreitar laços com o efeito que estamos delineando, ela merece desdobramentos. Rosa lê a instauração desse império borgeano à luz do

funcionamento totêmico,<sup>71</sup> no qual o objeto-Borges "[se] converteu em um Pai Textual onívoro e onipotente", que não cede aos seus filhos os bens textuais dos quais ele usufrui com exclusividade (p.170). A *potência* da escritura borgeana pode ser vista, pelas vias de Rosa, como um registro *fálico* que subjuga seus leitores à proibição sistemática de tudo aquilo que Borges integra a seu texto.<sup>72</sup> Dada à *potência* dessa estrutura textual, o único gesto crítico possível é uma espécie de atualização do *parricídio*: para ler Borges, torna-se imprescindível a desmontagem da ordem borgeana, instituindo assim um "rito de iniciação" convocado pelo texto, através do qual a horda crítica pode compartilhar da escrita borgeana (p.170). Para além da austeridade que essa afirmação pode trazer, esse gesto não deixa de se constituir como *um mecanismo borgeano* de leitura: pois, para adentrar o inenarrável universo do conhecimento, Borges também procede em uma desmontagem de uma ordem assombrosa. E, ao debruçar-se sobre esse gigantesco labirinto que é a tradição ocidental, o escritor não deixa de degluti-lo e distribuí-lo em seus textos, não como o intocável campo do saber, mas como a singularidade que o gesto de leitura lhe imprime.

Sob essa ótica, é ao movimento de enfrentar e incorporar o poderoso corpo textual que Borges, por meio de sua monstruosa ilegibilidade, *nos impele*. Para partilhar do gozo paterno, a biblioteca infinita que Borges toma para si, parte-se do ato fundante de uma nova ordem, o espaço da leitura, que paradoxalmente subsiste somente à sombra do autor. É na *renúncia* do todo textual que se pode usufruir parcialmente dele. Constitui-se, portanto, um limite à leitura, o qual, assim como o limite da linguagem, abre-se com Borges em fantásticas possibilidades: do texto se é possível desfrutar, mas *não-todo*. Algo permanece barrado, e esse processo é trazido à cena pela própria estrutura textual. E, sob esse elemento ilegível, a leitura se organiza. Costa Lima recupera com precisão esse *efeito* que se delinea, ao trazer, no próprio registro textual, uma bifurcação comportada pelo texto:

(...) a peculiaridade de Borges está em compor uma ficção que, lucidamente, procura controlar e esmagar toda ponta de *mimesis*; em ser uma produção que *pretende esgotar nas manobras que prevê*. Mas este orgulhoso projeto tem um limite. 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*. Este nos parece inscrito na figura do

---

<sup>71</sup> Para traçar tal discussão, Rosa lança mão de um texto crucial de Sigmund Freud, "Totem e Tabu" (1913-14[1991]), ao qual também fazemos referência ao trabalharmos seu argumento.

<sup>72</sup> Maiores desdobramentos sobre o estilo Borgeano e o registro fálico estão presentes no terceiro capítulo dessa dissertação.

duplo. Submetido porém ao processo de irônico drible, ele não se mostra literalmente. 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 caráter da produção borgiana: a produção do irrespirável. (1977, p.330, grifos nossos)

O movimento que Costa Lima traduz percebe a sutil *cisão* produzida por Borges, na qual o contista opera com maestria: o próprio movimento de instituir um *saber* implica a sua destituição. Esse saber instituído pela impecável dicção borgeana, uma vez sempre modulado por uma imprecisão, ou por uma *perda de lastro* com a realidade referencial, só pode trazer à cena a sua própria hiância; a malha narrativa é constituída tão precisamente que estabelece os mecanismos a serem exaustivamente por ela executados, até que a sua imprecisão estrutural irremediavelmente se mostre. A "produção do irrespirável" que Borges produziria indica a configuração excessivamente maciça de seu texto, o qual, ao dobrar-se e desdobrar-se, não disponibilizaria tão facilmente um espaço para o leitor adentrá-la. Esse espaço deve, então, ser cavado. Entre a *lucidez* de sua escrita e o *pesadelo* de seus efeitos de leitura, emerge uma forma cindida, que opera tanto no supremo domínio dos mecanismos textuais quanto no caos ao qual ele paradoxalmente nos leva, para além da linguagem. Sem fôlego, o leitor confronta a cena de leitura; e, na sutil bilateralidade do registro narrativo, entre *espelho e ameaça*, ele também oscila: nessa esmagadora iminência, para não ser devorado pelo texto, ele precisa devorá-lo.

É desse outro lugar, da ordem instaurada pela leitura, que Nicolás Rosa aponta para essa "monstruosa ilegibilidade" da obra borgeana; ela, para o autor,

desanima e desconcerta os protocolos críticos, só remete a uma experiência de leitura e reenvia o crítico a essa *totalidade impossível do texto borgeano* e a essa *totalidade imaginária que é o sujeito da crítica*. (1995, p.171, grifos nossos)

Posição de desconforto absoluto, o texto borgeano põe em ato a situação neurótica, que a cada momento anseia por obturar uma fratura estrutural: na tentativa de escandir a totalidade do texto borgeano, ao sujeito da crítica nada retorna além de sua própria imagem. Sem o amparo do texto, que renuncia à premissa de dizer algo àquele que o interpreta, a crítica tem que se haver com a sua ferida narcísica. A impossibilidade de completar a

interpretação desvela o fato de que esse poderoso corpo textual nada responde à horda crítica e, assim fazendo, diz algo *sobre* a crítica: para ler o monstro borgeano, tão assustador quanto magnífico, ela deve lançar-se contra ele, através do *ponto cego* que os próprios mecanismos textuais introduzem na narrativa. Em um movimento inesperado, o narrar inverte a relação binária entre o texto e sua interpretação: o gesto interpretativo passa a interpretado, e a leitura desse movimento ao qual o texto nos impele diz sobre a forma borgeana; tal reconfiguração pode nos trazer algo sobre o processo de leitura que o *estilo borgeano convoca*. Na intenção de apreender o texto como o todo pelo qual ele se falseia, de fazer *um* com um texto que não comporta unidade,<sup>73</sup> o sujeito da crítica percebe sua imagem através dos estilhaços que a compõem. A escrita borgeana, instituindo-se como uma totalidade falseada, acaba por confrontar a crítica com algo que a imagem não comporta; em outras palavras, o texto, ao ruir, convoca algo que a sua autoimagem falha em obter: o ato interpretativo só pode ocorrer *em falência*.

A conversão que aqui se propõe, ao deslocarmos momentaneamente o foco das *leituras promovidas pela crítica para uma leitura da crítica*, constitui-se como mais uma via de aproximação ao impossível do texto borgeano. É justamente na dimensão do *não articulável* posto em ato pela sua escritura, mas que é *articulado* na sua relação com a crítica, que se constitui um ponto nodal: é também onde Borges faz furo no saber crítico que enxergamos um ponto de partida. No lugar onde o saber falha, a leitura pode começar, e sob esse ponto irremediavelmente opaco a psicanálise lança uma luz.

A luz que jogamos sob o estilo borgeano, no que tange à sua relação com a crítica, é aquela a que Jacques Lacan faz menção em "Lituraterra" (2003), texto que coroa a relação entre a literatura e a psicanálise; ou melhor, que se consagra ao instituir uma assimetria constituinte nessa relação, funcionamento que nos permite avaliar o percurso que aqui se delinea. Como traz o psicanalista,

---

<sup>73</sup> Como afirma Rosa, "O relato borgeano não adiciona nem resta: não adiciona, mas gera um *um a mais* desmultiplicado: não resta, pois não se pode negar nenhuma possibilidade; e, se o relato se assenta sobre a série de números inteiros naturais, é para se reabsorver no necessário aumento *a mais* da progressão." (1995, p.173); e posteriormente, "(...) entre os infinitistas e os finitistas, Borges estabelece-se no infinitamente divisível das partes para recusar a totalização do Um" (p.174). Se, na perspectiva psicanalítica, sem *resto* não se pode fazer *um*, Borges instaura um momento de desarticulação da unidade do eu, investida pelo sujeito da crítica. Em sua relação com o texto, "uma eleição de objeto narcísico invertido, onde a crítica só pode comprovar a sua própria especularidade" (p.171), essa imagem só é capturável de maneira fragmentada, despedaçada e operante, convergindo com a questão que aqui se delinea: há algo no estilo borgeano capaz de gerar *estranhamento*.

(...) se proponho à psicanálise a carta como retida [*en souffrance*], é porque nisso ela mostra seu fracasso. E é deste modo que a esclareço: quando invoco então as Luzes, é por demonstrar onde ela faz *furo*. (...)

Método pelo qual a psicanálise justifica melhor sua intrusão: pois, se a crítica literária pudesse efetivamente renovar-se, seria pelo fato de a psicanálise estar aí para que os textos possam se medir por ela, fincando o enigma do seu lado. (LACAN, 2003, p.17)

É justamente por incorporar o furo ao fazer teórico que a psicanálise responde sobre a abordagem do texto literário. Em um movimento de mão dupla, é também a esse aspecto que a literatura traz uma contribuição crucial ao campo psicanalítico. No entrecruzamento dos campos, cada qual circunscrevendo e operando através de um furo, é possível traçar uma *borda*, dar-lhe forma, utilizar essa hiância não como limite, mas como um eixo de operação que, por existir e por insistir, jamais poderá ser ignorado. Desse embate da escrita borgeana com o corpo crítico subtrai-se como um fato – para além da simples imagem – a configuração de um *litoral*. Conceito que articula o contraste em sua dimensão irresolúvel, o litoral produz aqui uma questão, como formula Lacan: estaria ele "figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?" (2003, p.18).

No que tange a essa assimetria, Nina V. de Araújo Leite e J. Guillermo Milán-Ramos nos dão contornos esclarecedores na apresentação da coletânea *Terra-mar: litorais em psicanálise – escrita, cinema, política, educação* (2010). Segundo os autores: "*Litoral* não é fronteira, não é algo que transite, nem medida comum. *Litoral* é território de conflito, de entrecruze, de contraste: é a figuração da não-relação entre letra e significante" (2010, p.8). Em um dos muitos giros que Lacan promove através da *letra* em seu estatuto de operador teórico, ela é tomada como aquilo que irremediavelmente escapa à representação simbólica, constituindo-se como furo no saber: ao se opor ao significante, ou seja, ao se tornar o suporte escrito daquilo que na linguagem não se pode figurar, a letra ainda assim responde à ordem simbólica. Não há furo que se configure no nada; pelo contrário, o furo só é localizável em uma *estrutura*. O significante *porta* a letra, mas não a *comporta*: ela dá corpo a esse excedente que transborda a linguagem.

No caso do estilo borgeano, é como ele define esse furo, e onde ele esburaca a crítica, que vemos *a priori* os contornos de um litoral. Por um lado delineado por Borges,

por outro traçado pela teoria psicanalítica, ao superpormos estes dois esboços de um furo "insidiosamente localizado" (MILÁN-RAMOS, 2010, p.24) pode-se avaliar de maneira mais clara aquilo que está para além da escrita, mas que, em certa medida, é escrito: como *falta*.<sup>74</sup> É justamente por compor a estrutura narrativa de forma tão meticulosa que Borges dá a ver com exatidão onde ela se perfura: a precisão matemática de seus textos, que "às vezes parecem teoremas com hipóteses fantásticas" (cf. ROJO, 2011, p.24), sintetiza que alguma coisa não se inscreve na linguagem, e "luta para não ser assimilada na operação simbólica, constituindo-se em obstáculo, em interrupção do fluxo significante" (LEITE; MILÁN-RAMOS, 2010, p.8). Ao invocar essa *letra-resto*,<sup>75</sup> que aparece como fracasso da ordem simbólica, Borges convoca a crítica a dar um passo além do impasse da escrita. Para que se possa ler algo que *não se escreve*, e fazer frente à "monstruosa ilegitimidade" do texto borgeano, o gesto de Lacan em "Lituraterra" é precioso: se a letra como resto só pode ser tomada em relação ao fracasso da inscrição simbólica, a letra, em sua faceta de litoral, coloca esse fracasso em operação. É em uma inversão quiasmática – na permutação que faz com que o significante se instaure como um suporte da letra e da resistência à ordem simbólica *que ela formaliza*, em prol da letra como um efeito dessa falha, como seu *resto* – que Lacan promove a passagem do "litoral para o literal" (2003, p.19).

Estabelecendo-se como fato de litoral, o estilo borgeano pode nos auxiliar nessa passagem proposta por Lacan. É na depuração daquilo que no seu texto se figura como ilegível,<sup>76</sup> cujo funcionamento vai do aporte de uma tradição imensurável a um elemento implosivo, previsto e executado pela própria narrativa, que Borges decalca a disjunção entre o plano do significante e a letra em operação. É aqui que a crítica, quando não se atenta ao furo, cai; e, para fazer borda a essa estrutura centrípeta e abissal, a psicanálise traz mecanismos decisivos. Pois, se neste momento demos contorno ao hiato no qual a crítica pode facilmente se perder, a partir da análise dos textos de Borges pudemos começar a apreender com maior clareza como ele é provocado. A partir de Borges, pode-se pensar que

---

<sup>74</sup> Como formula Milán-Ramos, "(...) *rasura é uma experiência de um sujeito, não uma modalidade do escrito* – ou melhor, *uma experiência de subjetivação que pode ser atualizada em diversas modalidades do escrito*" (2010, p.34)

<sup>75</sup> Como novamente pontua Milán-Ramos, "Tal é a primeira negação, um movimento inicial universalizante-totalizador-identificador-centrado do pensamento para o qual a matéria da letra-resto aparece como *impasse, fracasso, exceção*." (2010, p.31)

<sup>76</sup> Cabe lembrar que na aula imediatamente anterior à "Lição sobre *Lituraterra*", Lacan responde aos que lhe disseram não ter entendido nada de seus *Escritos*: "Não basta escrever algo que seja incompreensível de propósito, mas de ver *porque o ilegível tem sentido*." (2009, p.99, grifos nossos)

a relação entre o texto e sua interpretação deixa de ser automática, e passa a ser instituída por uma *injunção de leitura*, requerida pela constituição de ilegibilidade do texto. Quando nos aproximamos de seus contos, podemos sentir seus efeitos; sob a luz da teoria psicanalítica talvez possamos compreender de maneira mais detalhada *como* o estilo borgeano convoca essa postura.<sup>77</sup>

A constituição circular de sua narrativa se esforça em produzir um simulacro da realidade, da maneira como Borges a reconhece – caótica e imperfeita. Para retomarmos a citação de Barrenechea, tal concepção tem um efeito claro em seus contos, dado que o autor "sempre insiste no rigor que deve reger a organização das ficções, em oposição à confusa e desordenada realidade" (1957, p.47). Se tomarmos a "perda de lastro" referencial ao qual Costa Lima evidencia, esse simulacro, na verdade, adquire a consistência de uma *outra realidade* (1977, p.319). A tenacidade de seu estilo narrativo, que vai do rigor na montagem de seus enredos ao tom cerebral da narração, sustenta com perfeição uma relação ambígua com a realidade; seus contos tentam mimetizá-la, mas ela é tomada de maneira fantástica: só se pode apreendê-la através da ficção. Os contos constroem-se, então, como um *simulacro de um simulacro*, evidenciando sempre, em qualquer um dos registros, uma falha mútua. Esse falseamento que Borges imprime em seus textos tem consequências interessantes se observado à luz de uma afirmação de Lacan em seu *O seminário – Livro 10: A angústia* (2005). Ao discorrer sobre a natureza do homem e seu funcionamento, como sujeito constituído na e pela linguagem, Lacan joga uma luz sobre as infinitas implicações da incidência do significante na estrutura subjetiva:

O animal, eu lhes disse, cria rastros falsos. Mas, será que com isso cria significantes? Há uma coisa que o animal não faz – ele não cria rastros falsos, isto é, rastros tais que sejam tomados como falsos, embora sejam vestígios de sua verdadeira passagem. Fazer rastros falsamente falsos é um comportamento que não direi essencialmente humano, mas *essencialmente significante*. (p.75, grifo nosso)

É instigante observarmos a escolha significativa que Lacan faz nesse parágrafo: em momento algum, nem antes ou depois, Lacan faz alusão a um traço tomado por *verdadeiro*, que se toma como consequência lógica do duplo falseamento. Pelo contrário, por mais que

---

<sup>77</sup> Desdobramentos da leitura do estilo borgeano através das noções de *letra*, *litoral* e *rasura* se fazem presente de forma mais detalhada no terceiro capítulo dessa dissertação.

haja ali uma *verdade*, uma verdade delimitada por aquilo que é falsamente falso, o psicanalista nos mostra que essa verdade é inalcançável, e que só sabemos dela pela sua dupla inscrição como traço falso. Essa verdade estaria perdida para sempre, e o efeito tautológico da construção só nos faz entrever sua falta. Assim como vimos no excerto de Borges em "*La postulación de la realidad*", Lacan, ao desdobrar o significante, acaba por prolongá-lo e dobrá-lo sobre si mesmo: não há uma verdade por trás do duplo falseamento, mas o duplo falseamento nos diz que ali está algo da ordem da verdade, que se escreve sem que seja escrito. *Literalmente*, no caso da citação lacaniana.

A maneira como o campo psicanalítico entende e trabalha com a linguagem em seu funcionamento significativo é um primeiro ponto nodal entre a escrita de Borges e as possibilidades de leitura que a psicanálise nos traz. Se olharmos mais de perto, no entanto, podemos enxergar mais uma articulação que aqui se delineia, a partir daquilo que permanece excluído, tanto da estruturação narrativa de Borges quanto da citação de Lacan: em ambos há algo que se presentifica no texto, mas não se *escreve*, que resiste radicalmente a qualquer inscrição simbólica. Se pensarmos em alguns dos contos mais famosos de Borges, como "*El Aleph*", "*El libro de arena*", "*El Zahir*", dentre tantos outros, há sempre um objeto causa de fascínio e horror que acaba obscurecido em meio a sua volumosa descrição e, muitas vezes, descartado no fim do narrado. Essa coisa indefinível pode, ainda, tomar forma como um elemento da narrativa: o nome secreto de Deus, sua mensagem oculta e cifrada, ou um universo inteiro, perdido dentro de um país, escrito em uma enciclopédia inexistente. Nessa estruturação falsamente falsa há sempre algo que, por resistir em seu caráter inenarrável, "não engana" (LACAN, 2005, p.88); sua existência se nos impõe, e dela podemos sentir apenas os *efeitos*: o próprio texto, funcionando, no caso borgeano, simultaneamente como sua *causa*.

Abre-se aqui a possibilidade de articulação entre os contos borgeanos e um conceito psicanalítico caro à literatura, bem como à sua teoria e crítica: o *Unheimliche*, o estranho, a inquietante estranheza.<sup>78</sup> Como nos mostra Pérez, talvez sem o saber:

---

<sup>78</sup> Há divergências quanto à tradução do termo em alemão que, já em sua estrutura, produz o conceito: *heimlich* significa "familiar" e, acrescido o prefixo de negação *un-* transmuta-se naquilo que é "não familiar", alheio, de fora. Como trabalha Freud, o *un-* aparece como marca do recalque, e *unheimlich* tem seu sentido transmutado e passa, no campo psicanalítico, a descrever tudo aquilo que, de tão íntimo, é desconhecido até mesmo ao sujeito (FREUD, 1919[1986]). O *Unheimliche* é efeito do recalque, fundante da estrutura subjetiva. Neste trabalho, dada a intraduzibilidade do termo em todas as suas nuances, faremos uso das duas opções,

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 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*. (1995, p.20, grifos nossos)

Ao trabalhar com um mecanismo específico, o intrincado sistema de referências que Borges produz em muitos de seus textos, Pérez aponta que algo sobrevém no âmbito narrativo: do cerne do conto emerge um caráter monstruoso, que toma forma através de conteúdos mentais que transgridem a lógica firmada até então. Temos também essa dimensão com Rosa, como quando o autor define a "monstruosa ilegibilidade" borgeana convocada a partir de "a impossibilidade de narrar e a convocação feiticeira do inenarrável" (1995, p.172). Arriguicci Junior já nos apontara um elemento crucial da vanguarda literária na qual Borges se insere, definido pela auto-dissecação que o texto configura, "defrontando-se com seu *duplo*, esse *demônio crítico*, ao mesmo tempo espelho e ameaça" (1995, p.156, grifos nossos). A alusão ao assombro, ao desconforto, à iminência, ao inimaginável, tão recorrentes à crítica de Borges, potencializam o enodamento que tecemos nessa dissertação.

Pérez chama atenção para um detalhe fundamental para a leitura que aqui se constrói: é a partir de formas consolidadas pela tradição que esse elemento monstruoso surge em Borges. Pelas vias instituídas no narrado, o simulacro da realidade borgeana cede a uma força intrusiva, que nos leva para além do narrável: Borges esburaca o *semblante* de narrativa. Como tão bem sintetiza Rosa, "Tantas imortais palavras para escrever um furo" (1995, p.176). Fato de litoral, Borges parece construir a cena na qual o furo emerge, na qual o saber-discursivo e o gozo se estranham.<sup>79</sup> Cabe aqui um primeiro esboço de uma hipótese de leitura para o efeito de estranhamento que Borges cria: em sua escritura, o gozo perigosamente irrompe do *semblante*, o que seria uma forma de ler esse elemento

---

referindo-nos inclusive à tradução argentina "*Lo ominoso*", pela qual optamos nesta dissertação, fazendo eco inclusive ao próprio Borges.

<sup>79</sup> "Estranhos um para o outro, o gozo e o saber-discursivo, enlaçados na rasura aberta ao (i)mundo: a letra pura da teoria escoia para o esgoto da escrita literária" (MILÁN-RAMOS, 2010, p.29)

inenarrável convocado ao campo do narrado. Se há um avanço teórico na proposta que estamos estabelecendo, ele possivelmente resvala na estrutura de borda do estilo de Borges, e na articulação entre a noção de litoral, a constituição da fantasia e a sua falência, quando ela é perfurada pela dimensão do *gozo*: com Borges, ganha-se a perda.

Antes de adentrarmos nesta articulação, faz-se necessário observarmos mais de perto o funcionamento dos textos borgeanos em alguns contos específicos, selecionados pelos seus efeitos de leitura, os quais geram possibilidades iluminadoras ao se cruzarem com o conceito de *estranho*. Compreendemos, no entanto, que, para sermos coerentes com o autor aqui estudado, bem como com a linha teórica na qual esta dissertação se inscreve, temos que admitir o caráter *falsamente falso* da relação que estabelecemos, a qual a noção de *rasura*, conforme trabalhada por Lacan em "Lituraterra", poderá iluminar.<sup>80</sup> Se não revelaremos qualquer verdade, esperamos ao menos apontar que, na relação que aqui se forja, pode-se produzir um efeito de verdade – uma *hipótese interessante* ao invés de uma realidade efetiva. Pois, como traz Monegal, o que Borges possibilita, em sua irrispirável grandiosidade, é que possamos proceder pelo gesto que o próprio autor funda:

Quando Borges cita Schopenhauer em alguns de seus contos para dizer que 'todos os homens que repetem uma frase de Shakespeare são Shakespeare', não é para dividir com os leitores a glória do mestre elizabetano, mas para *aniquilar as pretensões de paternidade literária que este pudesse ter*" (MONEGAL, 1980, p.69, grifos nossos)

Esse movimento, no entanto, não é gratuito, mas advém de um processo pelo qual Borges, pelos seus textos, nos faz passar. Assim, tomados pelas linhas borgeanas, somos também Borges: ele que, abdicando às glórias da paternidade literária e sem que se saiba de antemão, compele o leitor a fazer o mesmo.

---

<sup>80</sup> Para levantarmos a questão da escritura, sobretudo na operação da escrita borgeana, trataremos posteriormente a questão da inscrição e seu apagamento, com o auxílio das teorizações de Roland Barthes e Maurice Blanchot; pois, como coloca Lacan, "(...) é pela conjunção [do traço primário e daquilo que o apaga] que ele se faz sujeito, mas por aí se marcaram dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura. Rasura de traço algum que lhe seja anterior, é isso que do litoral faz terra." (2003, p.21)

## Capítulo 2 – *El ominoso Borges: relações entre literatura e psicanálise*

Apesar de se estabelecerem por temáticas diversas e por referências a gêneros distintos, os três contos de Borges guardam em seu mecanismo algo em comum. Os textos constituem-se através de um funcionamento que segue para o colapso da concepção tradicional de narrativa, de tal forma que atravessá-los só se torna possível por meio de uma espécie de releitura do próprio conceito de narrar. Pois, se o mero ato de narrar já não dá conta das questões que o exercício de escrita propõe a si mesmo, o gesto de leitura também passa por uma transformação, na qual o leitor tem sua posição reconfigurada:<sup>81</sup> ele passa a ser um sujeito imerso no texto e, como condição da leitura, é subtraído da realidade em prol do espaço da escritura, uma vez que o texto não mais guarda em sua forma qualquer possibilidade de outra realidade que não a ficcional. Trata-se de uma posição que advém de um *corte*, promovido pela própria montagem textual. É nesse sentido que Piglia, na obra intitulada *O último leitor*, credita a Borges a invenção de um leitor que se instala em uma cisão, na separação radical entre as letras e a vida (cf. PIGLIA, 2005, p.26). Trata-se de um leitor que, submetido ao corte estrutural da narrativa, tem que se haver com o espaço vazio cravado no cerne do texto. Um leitor que tem no espaço delimitado como *ausência* sua eterna busca, e o espaço no qual subsiste. Como assinala Piglia,

Uma página – um livro – não está, a carta foi roubada, o sentido vacila e, nessa vacilação, emerge o fantástico.

A versão contemporânea da pergunta "o que é um leitor" se instala ali. O leitor diante do infinito e da proliferação. Não o leitor que lê um livro, mas um leitor perdido em uma rede de signos. (2005, pp.27-28)

Tomando por ponto de partida o famigerado "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", o autor esboça o lugar que Borges teria criado para o leitor como uma composição de elementos dispostos de maneira a se estabelecerem como infinitos. A rede de signos de seus contos é tecida como um emaranhado de referências vigentes unicamente no universo narrativo, criando rastros inconclusos, espelhados e distorcidos, que se reproduzem indefinidamente em ato de leitura. Podemos tomar a pista falsa de Lönnrot, da qual se deriva a existência de todos os fatores que compõem o que veio a ser um crime; somada a ela está a mensagem divina

---

<sup>81</sup> Cabe lembrar que, sob a perspectiva de Nicolás Rosa, vimos um movimento semelhante, derivado do efeito do texto borgeano no que tange ao corpo crítico.

recebida por Tzinicán, cuja impossível tradução reverbera no encadeamento vigoroso dos elementos que estruturam o conto em uma busca incessante e inútil, passível de ser estendida *ad infinitum*; há ainda a evasão de Tlön, possível somente através do intrincado sistema auto referencial que, em um movimento ímpar, cria uma configuração tão potente que possibilita à ficção extrapolar as linhas escritas, escapando ao domínio da escritura. O que, paradoxalmente, expande esse domínio.

Ultrapassando os mecanismos tradicionais do enredo, categoria narrativa que opera na organização do relato, os textos de Borges trazem um narrar que se alça para além da história contada; mais do que o mero contar, seus contos colapsam a distinção entre forma e conteúdo ao trazer o *modus operandi* da narrativa ao primeiro plano do relato. Seus textos trazem à cena o artil que leva o próprio narrar à existência, que o esboça e o conclui como puro funcionamento: para além do relato, os contos de Borges contam a história de sua própria feitura, de uma *escrita* em operação através do *escrito*, movimentado pela leitura.<sup>82</sup> A disposição dos elementos textuais dão as coordenadas necessárias para que o leitor, imaginariamente capturado pela história e simultaneamente perfurado por sua insuficiência, possa se perder. A disposição dos elementos narrativos, com Borges, configuram uma recusa sistemática à linearização à qual se submete um texto tomado unicamente pelo fio do enredo tradicional, minando previamente qualquer abordagem que possa vir a resumir a narrativa à história narrada. Em outras palavras, há uma imposição de ordem estrutural que impossibilita a abordagem da narrativa pelo seu *significado*: para atravessar o texto borgeano, faz-se necessário tomá-lo pela via do *significante*, sobretudo no que essa categoria traz em si a constituição do seu próprio limite. Trata-se de um texto que compõe uma rede inextricável de elementos potentes, cuja disposição ofusca o ingênuo binarismo entre forma e conteúdo.

O efeito que Borges gera a partir da mútua interferência entre a ordem ficcional e a concepção da realidade é, de modo quase inegável, incômodo e desconcertante. Esse efeito surge, no entanto, de maneiras variadas. Cada conto possui elementos que lhes trazem contornos específicos: a incômoda paridade estabelecida entre o universo de Tlön e o do leitor, que mostra por meio de um mimetismo às avessas a face absurda da realidade, constituída na nossa tentativa falha de compreensão racional do mundo; o eterno

---

<sup>82</sup> Essa discussão será desdobrada do próximo capítulo, através da noção lacaniana da *letra*.

encadeamento metonímico que é a linguagem em operação, único aparato para compreendermos o universo, aliado à necessidade da figura divina para lhe garantir um sentido em sua caótica lógica; a engenharia puramente conjectural que se constitui *a posteriori* como um mistério, acompanhado da súbita inscrição do leitor *como leitor* no campo ficcional. Os três casos mantêm, no entanto, uma homogeneidade em sua constituição. A narrativa cria um espaço ficcional determinado, esboçado cuidadosamente em seus detalhes, que será implodido ao longo de sua narração, deixando o leitor em uma posição de ameaçadora incerteza.

Há um cuidado muito especial do autor na construção dessa realidade: o conto leva um tempo para construir e sustentar esse espaço, o qual passa a ser *familiar* a quem o lê, através de elementos do enredo ou através da referência a um gênero específico. Em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*" o narrador lança mão da referência a elementos concretos da vida do próprio Borges, como o jantar com Bioy Casares, que nos induz a localizar a narrativa no âmbito de sua realidade. Já em "*La murte y la brújula*" o elemento familiar se constitui pelas vias da tradição literária, em um conto que se anuncia como integrante do gênero policial. "*La escritura del dios*", nos parece *a priori* como um conto fantástico, misturando elementos históricos da colonização espanhola ao misticismo, soando como uma recuperação da cor local em uma releitura da colonização da América Latina.<sup>83</sup> Nos três casos escolhidos acontece, no entanto, algo inesperado: do cerne de sua estruturação, o conto faz surgir algo que, dentro de sua própria lógica, emerge como *estranho*.

Como bem coloca Arrigucci Junior, a narrativa se reelabora em algo indefinível, que se desenvolve no espaço imensurável que existe entre o *espelho* e a *ameaça*. O conto se transforma em seu *duplo*, se desfigura em algo de outra natureza, e instaura na ordem do *narrado* algo que não é da ordem do *narrável*; um *demônio crítico*, que *sidera* o leitor, impelindo-o a uma completa reorganização do que este supunha acerca do espaço ficcional (ARRIGUCCI JUNIOR, 1995, p.156).

---

<sup>83</sup> Como aponta Irlemar Chiampi, no texto "A estranheza americana de Borges": "Momento exemplar dessa míngua do específico americano para buscar uma projeção universal de um tema ou motivo ocorre em seu conto 'La escritura del dios' (de *El Aleph*, 1949), no qual o sacerdote maia, encarcerado pelos espanhóis, concebe sua (impossível) liberação. Os motivos históricos e antropológicos (...) comparecem no relato (...). [Mas] Qualquer particularidade simbólica do texto (...) torna-se tão universalizada pela reflexão metafísica que o narrador parece até mesmo auto-justificar-se pela rarificação do concreto em favor do abstrato (...)" (1999, p.47)

Se há, no campo psicanalítico, uma elaboração capaz de iluminar o mecanismo responsável por essa experiência de leitura, é a *inquietante estranheza*, teorizada por Sigmund Freud em 1919. Pensado a partir do conto de E. T. A. Hoffmann, "O homem da areia", o conceito se consagra como uma importante chave de leitura no campo da teoria e crítica literária, sobretudo por ser um texto em que Freud demonstra o impacto da constituição ficcional na teoria psicanalítica, bem como as maneiras pelas quais o literário se articula com as estruturas psíquicas. Faz-se necessário, porém, perscrutarmos as relações possíveis entre o conceito, conforme elaborado inicialmente por Freud, e esse movimento peculiar dos contos borgeanos. A concepção freudiana guarda particularidades interessantes com relação ao texto literário e o efeito de estranhamento na ficção e na realidade, os quais, por serem distintos no estilo borgeano, devem ser relativizados; dessa forma, cremos que a articulação entre o literário e a teoria psicanalítica que aqui se estabelece pode ter consequências mais interessantes, no que tange tanto o conceito freudiano quanto os contos de Borges. Essa diferença entre as estruturas narrativas impossibilita a leitura desse efeito nos moldes dados imediatamente por Freud; teremos, pois, que lançar mão do estilo de Borges para cerzir tal relação, sobre a qual edificamos nosso ponto de partida para trabalhar seus textos.

Para entendermos como Freud maneja o conceito de estranho através do literário, faz-se necessário voltarmos nossa atenção ao texto tomado por ele como base, a partir de algumas de suas implicações em relação à tradição literária. Afinal, se, como marca Nina Leite, no texto de Freud "é a literatura que faz avançar a teoria",<sup>84</sup> pretendemos com o entrecruzamento que aqui se delineia ler o texto freudiano com os elementos que Borges nos traz e, desta articulação, tirar consequências tanto para a compreensão do conceito psicanalítico de *estranho* quanto para o estilo borgeano. No caminho que este trabalho esboça, a elaboração freudiana adentra, literalmente, em um *só depois* dos contos de Borges. Em outras palavras, considerando que "O estilo é o crivo, o moedor de letras pelo qual a psicanálise faz passar os objetos de seu interesse (...)",<sup>85</sup> faz-se necessário em um

---

<sup>84</sup> Retirado de [http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao7/7\\_artigo\\_ninaleite.htm](http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao7/7_artigo_ninaleite.htm), em 26/02/2010.

<sup>85</sup> Conforme o texto introdutório à coletânea *Terra – mar: litorais em psicanálise – escrita, cinema, política, educação*, escrito por J. Guillermo Milán-Ramos e Nina Leite. (2010, p.12)

primeiro momento inverter os denominadores dessa operação, fazendo o texto de Freud passar pelo crivo do estilo borgeano.

### 2.1. *Borges e Freud: O que resta da relação*

Obscurecida em meio à enumeração torrencial que Freud promove das diversas acepções do significante *unheimlich*, logo no início do seu texto, está a do dicionário dos irmãos Grimm: "Licença poética, inabitual no uso moderno" (FREUD, 1919[1986], p.225). Essa possibilidade de significação do estranho vincula o conceito à forma literária, relação pela qual Freud se guia na formalização do conceito; de certa forma, liga-o também diretamente à nova forma narrativa que o estilo borgeano instaura. Ao pensarmos o conceito de estranho sob o signo de Borges, somos levados a cogitar as implicações que o texto literário, através do qual Freud aborda o conceito, têm em sua tessitura. Para tal, a definição dos irmãos Grimm provoca uma questão: o que haveria de inabitual na narrativa de Hoffmann? Ou melhor, *como Hoffmann engendra* o elemento inabitual em seu conto?

Sob essa perspectiva, Freud, na posição de leitor, nos esclarece:

Amiúde e com facilidade obtém-se um efeito estranho quando se apagam os limites entre fantasia e realidade, quando nos aparece defronte como real algo que tínhamos por fantástico (...). (1919 [1986], p. 244)<sup>86</sup>

A citação de Freud põe em destaque um funcionamento de um dos ramos da literatura fantástica que é nomeado de *fantástico puro*:<sup>87</sup> nessa vertente, a ambiguidade predomina como parte constitutiva da estrutura narrativa, e o fato fantástico permanece indefinido até o momento de sua conclusão; não se sabe, portanto, se no enredo do texto o elemento

---

<sup>86</sup> "A menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico (...)." (1919 [1986], p. 244). Por não se tratar de uma tradução direta do alemão, optamos por trazer a versão da Amorrortu Editores, tradução utilizada nessa dissertação, em nota de rodapé.

<sup>87</sup> A distinção que Tzvetan Todorov traz acerca da literatura fantástica secciona o gênero em quatro categorias: "fantástico puro", "fantástico estranho", "fantástico maravilhoso" e "maravilhoso puro". Esta divisão é utilizada em larga escala pelo campo da teoria literária no estudo do fenômeno. Trata-se de uma divisão estrutural, que não apaga a possibilidade de um gênero ser misto ou ambíguo em sua forma de tratar o fantástico (TODOROV, 2007, p.50).

fantástico *realmente* ocorre, fazendo da ambiguidade o centro da construção narrativa. Como coloca Freud, o elemento estranho se constitui no texto em sua verossimilhança interna, na qual há uma distinção entre o que é dado como real ou fantástico *no âmbito do conto*. Em sua construção epistolar, o enredo de "O Homem da areia" nos é revelado através da troca de cartas dos personagens: Natanael, o protagonista, sobre quem recai a incerteza acerca do elemento fantástico; Lotário, amigo de longa data; e Clara, irmã de Lotário e paixão juvenil de Natanael. A troca de cartas é, no entanto, interrompida, e o desfecho da narrativa nos é dado por um narrador observador.

Nas cartas de Natanael, o mais completo horror é gerado por sua convicção de que Coppola, o "Homem da areia" que havia tentado lhe arrancar os olhos durante sua infância, insere-se em seu círculo social transvestido como Coppelius, fabricante de artigos óticos. A condensação que o protagonista promove, origem de todo o *estranhamento* da narrativa, é constatada como insanidade pelos outros personagens. O inabitual surge, no conto de Hoffmann, com a fidelidade descritiva, calcada da mais angustiosa crença de Natanael de que a ameaça da sua infância, o homem que lhe sacaria os olhos e encheria as orbes vazias com areia se o menino não adormecesse, era real. Apesar de Natanael ser dado como louco ao fim do conto, os seus relatos trazem algo de verdade, um terror indescritível que transcende as margens do articulável, e traz ao conto um afeto que não pôde ser descrito, que não tem palavras, que *não engana*.<sup>88</sup> A estrutura do conto gera, assim, um *efeito de realidade*, gerado tanto pelas cartas, que sustentam a ambiguidade e mostram na voz de Natanael o elemento de horror, quanto pelo narrador observador, que a desfaz.

Apesar das intenções do narrador de nos relatar detalhadamente o ocorrido, Freud é irredutível em sua concepção acerca do texto literário, de que "o reino da fantasia tem como premissa para sua efetivação que seu conteúdo não se submeta ao exame de realidade" (p.248),<sup>89</sup> concepção que demarca para o psicanalista a distinção crucial entre o efeito de estranho *na ficção e na realidade*. A possibilidade de se promover um *exame de realidade* faz com que o efeito de estranho seja tão evanescente fora do espaço ficcional. Como

---

<sup>88</sup> É interessante que, no clímax do conto, as cartas em primeira pessoa cedam lugar ao narrador observador, que descreve a transformação da capacidade do protagonista de articular linguisticamente a experiência: "*Suas palavras perderam-se num urro animalesco e horrível. Assim, debatendo-se numa terrível loucura, foi levado ao hospício*" (HOFFMANN, 1996, p.46, grifo nosso)

<sup>89</sup> "*el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de realidad.*" (p.248)

aponta Oscar Cesarotto, "[outra] maneira de domesticar o *unheimlich* consiste na racionalização como mecanismo de defesa. Por exemplo, quando se tentar justificar, pela via da coerência, o que, por carecer de lógica, aparece como tal" (CESAROTTO, 1996, p.128).<sup>90</sup> Cesarotto aponta que, em sua emergência na realidade, o elemento tomado como estranho pode ser inserido no campo lógico; mas se observarmos que sua raiz está no *recalque primário*,<sup>91</sup> momento de fundação do sujeito, deve-se entender que ele constitui um limite e sempre escapará à compreensão, inominável e inapreensível.<sup>92</sup>

Essa distinção promovida por Freud demarca uma questão de ordem estrutural para a tessitura entre o conceito de estranho e o efeito que se apreende nos textos de Borges: na tessitura da narrativa borgeana, observa-se um movimento muito particular no enodamento entre fantasia e realidade. Vem-se trabalhando os textos de Borges com base na *falência* da relação entre o âmbito ficcional e a realidade, e, posteriormente, como a falência da própria realidade textual, que arrasta consigo os próprios mecanismos narrativos. Como vimos com Piglia, aos olhos do autor, a realidade só pode ser lida a partir da ficção, que se estabelece como "*una teoría de la lectura*" (2005, p.28), o que lhe garante um caráter fantástico inerente, algo que antes estava reservado majoritariamente ao campo da ficcional.

---

<sup>90</sup> Não por mera coincidência, Todorov demarca que a tipologia do fantástico na literatura denominado de "estranho" tem como exigência uma *explicação racional* que faz a ambiguidade cessar (TODOROV, 2007, pp.51-53). Creemos que, por mais que Freud argumente que o texto literário escapa à exigência do exame de realidade, ele tenha intuído algo que, na própria estrutura textual por ele analisada, configura sua faceta estranha: ao fim, a explicação racional é a insanidade de Natanael. Por mais que o protagonista tenha sido incapaz de fazer um exame de realidade, o conto em si faz uma operação que se assemelha a tal exame, deixando o elemento fantástico a cargo somente dos sentimentos do personagem (TODOROV, 2007, p.53).

<sup>91</sup> "Se é de fato essa a natureza secreta do estranho, compreendemos que os usos da língua façam o '*Heimliche*' (o 'familiar') passar ao seu oposto, o '*Unheimlich*'" (págs. 244-6), pois esse estranho não é efetivamente algo novo ou alheio, mas algo familiar de outrora na vida psíquica, apenas alheado dela pelo processo do recalque." [ "*Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo "Heimliche" (lo "familiar") a su opuesto, lo "Unheimlich" (págs. 224-6), pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión.*" ] (FREUD, 1986[1919], p.241)

<sup>92</sup> A concepção lacaniana de que o objeto inominável que gera o *unheimlich* pode passar transmutado em objeto comum para, assim, possuir um lugar na elaboração subjetiva vem ao encontro daquilo que Cesarotto ressalta no texto de Freud (LACAN, 2005, pp.102-104). A retomada lacaniana do conceito será abordada mais detalhadamente no próximo capítulo.

## 2.2. O efeito de realidade e a realidade como efeito

O impasse que aqui se delineia, quando o conceito freudiano esbarra na nova forma narrativa estabelecida por Borges, não é exclusividade da abordagem de Freud. Pelo contrário, ela configura uma ruptura na tradição literária, que acaba impelindo a teoria e a crítica literária a uma nova relação com o texto. Se retornarmos à nossa análise inicial de "*La muerte y la brújula*", conto que dialoga diretamente com o gênero policial, poderemos observar como Borges, ao mesmo tempo que marcado pela tradição, incide sobre ela, dando-a novos contornos. O gênero policial calca-se em uma tradição *realista* da escrita literária, que necessariamente tem seu mistério desvendado ao fim do conto. Sob o signo dessa mesma tradição, o texto de Hoffmann, apesar de se estruturar por vias fantásticas, é um conto epistolar, o que dá ao texto um pretense *efeito de realidade*. Como, então, inferir um efeito semelhante do texto borgeano, uma voz única da linhagem vanguardista do conto latino-americano?

Neste ponto, um importante gesto teórico pode nos auxiliar. Theodor Adorno destaca, em seu texto "Posição do narrador no romance contemporâneo" (2006), para o movimento de reconfiguração da forma de narrar que se deu no século XX. Segundo o autor:

(...) até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados 'fantásticos', tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. (ADORNO, 2006, p.55)

A citação de Adorno põe em relevo a crise do narrar que se inicia no século XX, propondo que narrativa não mais se sustenta sob uma forma que pretende dar conta da experiência. A forma realista, na qual o texto epistolar de Hoffmann se encaixa, cede a uma nova concepção da realidade, uma realidade atravessada pela subjetividade; se o narrar quiser permanecer fiel ao realismo, ele deve assumir a forma narrativa corroída pela *experiência subjetiva*, afastando-se de um realismo de fachada que, para o autor, produz o engodo (ADORNO, 2006, pp.56-57). A instância textual que promove esse passo frente ao efeito de realidade é o *narrador*. Este, operando na montagem da narrativa, a constrói pelos

passos da subjetividade, que passa a constituir também todas as outras categorias narrativas. Assim como Adorno nota em Proust, cremos que o movimento narrativo de Borges,

está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. [Ao contrário do 'Palco Italiano'] Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado e fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa das máquinas. (ADORNO, 2006, p.61)

A concepção adorniana da crise do narrar, bem como seu gesto em apontar a instância que narra como operador da quebra da ilusão ficcional, nos ajuda a ler um movimento peculiar em "*La muerte y la brújula*", crucial para a articulação que aqui se delineia. Além de dissecar a narrativa policial, trazendo a engenharia do texto ao palco do relato, Borges promove um discreto deslocamento de foco narrativo. Em um único momento do texto, o narrador faz uso da primeira pessoa; o que está em jogo não é, no entanto, somente seu uso, mas também o que se postula neste movimento. Retomando-o:

– *Precisamente porque planean un cuarto crimen, podemos estar muy tranquilos* –. Lönnrot colgó el tubo. Una hora después, viajaba en un tren de los Ferrocarriles Australes, rumbo a la quinta abandonada de Triste-le-Roy. Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas borrosas, infamado de curtiembres y de basuras. (BORGES, 1996, p.12, grifos nossos)<sup>93</sup>

A partir dessa afirmação, o texto abre-se em outra estrutura dual. O conto que antes nos mostrava os passos do desvendamento do mistério (matriz do gênero policial) e, simultaneamente, dava a ver o sua construção, subscreve-se em um novo registro: o narrador emerge como escritor do conto no próprio ato de leitura, e escancara a realidade da narrativa como ficcional. O efeito de tal artifício, longe de afastar o leitor, o enlaça ainda mais. O leitor se surpreende como leitor, para *a posteriori* flagar-se em um labirinto biaxial: ele é capturado tanto na armadilha de Scharlach, junto com Lönnrot, quanto no texto-labirinto que o narrador tece. Dessa forma, o texto promove uma situação na qual o leitor está duplamente implicado. O estranho se prenuncia em "*La muerte y la brújula*" no emaranhamento entre dois momentos distintos do gênero policial: a ocorrência do crime e

---

<sup>93</sup> "– Precisamente porque planejam um quarto crime, podemos ficar tranquilos – . Lönnrot pendurou o telefone. Uma hora depois viajava em um trem das Ferrovias Austrais, rumo à quinta abandonada de Triste-le-Roy. Ao sul da cidade de meu conto flui um cego riacho de águas barrentas, infestado de curtumes e sujeiras."

sua solução. Sendo estes dois momentos tecidos simultaneamente, o conto revela a face irremediavelmente conjectural do mais lógico dos fatos. Enquanto a ambiguidade em "O Homem da areia" se constrói através do enredo, no plano do narrado, no conto de Borges ela se dá na própria estrutura narrativa, que estabelece uma incômoda *simetria* entre a execução do crime e sua descoberta: a cronologia cede, não havendo encadeamento cronológico possível entre o *fato* e sua *explicação*. Se o momento de incerteza é o pressuposto central do efeito de estranho, aqui ela se *materializa* em uma forma textual que, ao mesmo tempo, é seu próprio avesso: trata-se de uma torção narrativa, que nos mostra o narrado e sua construção. O gênero se auto disseca, e a estrutura textual incorpora a ambiguidade. O narrado *é* o seu avesso. Não se trata mais de pensar a ambiguidade no *plano do narrado*, pois Borges a institui ao lançar a narrativa aos *limites do narrável*.<sup>94</sup>

A inscrição do narrador como parte constituinte da narrativa reconfigura, então, o estranhamento que já se estabelecia: ela escancara uma outra relação com o texto, *para além da identificação*. Tem-se dimensão, de repente, não só do texto como uma estrutura ficcional, no pleno ato de sua construção mostrado pelo conto, mas somos remetidos ao tempo de sua escritura, o que insere outra temporalidade ao presente da experiência de leitura. Se por um momento tomamos o conto por uma estrutura que opera por si mesma, sozinha como um *autômato*, sem uma anterioridade criativa, Borges brinca com isso, e faz esse conjunto operacional dizer "o meu conto": eu sou artificial, fui construído, e você, leitor, por um momento acreditou na minha existência. Esse gesto intensifica o efeito de estranho no conto; não se trata mais somente de uma narrativa torcida, que joga com o narrado e seu avesso: o leitor é pego pelo engano e, segundo Lyslei Nascimento, "acaba por ver-se preso no domínio do texto inacabado, tão assustador e abominável como o labirinto de pistas falsas, ambíguas, especulares" (2009, p.178). Para quem o lê, sempre se mostrará esse *domínio inacabado*, deixando patente o fato de que alguém, no entanto, ainda o está tecendo: do momento da leitura surge aquilo que estava em silêncio, que enunciou somente no momento da escritura. O autor, que está morto, fala.

---

<sup>94</sup> Essa torção que a narrativa produz, ou pela qual ela se produz, será abordada com maior atenção no próximo capítulo.

### 2.3. Freud a posteriori: a inquietante teoria literária

Borges faz ressoar, nesse gesto de inscrição, o marco estabelecido pelo texto de Roland Barthes, "A morte do autor" (2004). Com um postulado de impacto no campo da teoria literária, Barthes traz à baila a distinção de três instâncias no território da obra de arte, ainda que profundamente implicadas: o autor, o texto e seu leitor. Através de um audaz movimento teórico, Barthes decreta que "o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor" (BARTHES, 2004, p.64). O *autor*, transfigurado em uma categoria dominadora e irreduzível, rege a leitura, estabelecendo um sentido último ao texto – sua verdade irrevogável.<sup>95</sup> A posição parricida do teórico funda uma nova possibilidade para o campo da teoria e crítica literária; pois, se antes a imagem do *Autor* vigorava nas análises, constituindo um império do sentido único e pleno, agora ele é deposto do domínio textual – o espaço da leitura.

Esse deus da escritura, dono do sentido do texto, obscurece a figura que emerge no processo de leitura, a do *escritor*, ou, como cunha Barthes, *escriptor*:

(...) para ele, ao contrário, 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)

Em sua teoria da leitura, Barthes promove um deslocamento teórico que funda o território da leitura, antes fagocitado pelo domínio do Autor; deposto de sua posição, a figura autoral acaba perdida no labirinto de sua inscrição, posta em movimento somente através do *ato* de leitura. O Autor é enterrado no próprio texto, encarcerado em sua solidão. Barthes derruba, com isso, a ideia de que o texto *expressaria* um sentido oculto, o qual a leitura correta deveria alcançar.

Na perspectiva de Barthes, o processo de leitura só advém do apagamento da figura autoritária, substituída por um gesto de *inscrição*: a imagem de uma mão agindo sozinha constitui uma forte imagem da impossibilidade de se encontrar uma figura humana, inteira,

---

<sup>95</sup> Segundo Barthes, "Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou suas hipóteses: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade): encontrado o Autor, o texto está 'explicado', o crítico venceu; não é de admirar, portanto que, historicamente o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico" (2004, p.63).

por trás da escritura. A mão não se vincula metonimicamente a essa instância autoral, mas vem realizar o puro ato de inscrever, que imprime no leitor, por meio do *estilo*, sua leitura. Como marca Ana Vicentini de Azevedo, "O que fica, o que desconhece a passagem do tempo, são traços, inscrições que o *stilus* imprimiu da prancha de cera" (2005, p.7) O *stilus*, como explica a autora, é o instrumento de escrita latina que, levado pela mão do escritor, marca a superfície do texto; mas, assim como o funcionamento do bloco mágico de Freud, esses traços são temporários, sendo apagados e reconstituídos a cada leitura; restam, no entanto, inscrições de outra ordem, estas perenes e constitutivas do sujeito (p.6-7). Sob a perspectiva psicanalítica, lugar do qual a autora fala, os traços indelévels, marcas do *stilus*, desconhecendo a progressão cronológica, congregam duas operações distintas em um único ato: "Leitura e escrita convergem em uma sincronia temporal – o processo da escrita traz consigo, ao mesmo tempo, a leitura, e esta só se faz como (re)escrita" (p.9).<sup>96</sup> Do escritor, resta somente seu traço. O gesto de inscrição, sobreposto ao de expressão, impossibilita a anterioridade cronológica do Autor. Para pensarmos, no entanto, na voz autoral convocada ao *espaço da leitura* que faz o texto literário acontecer, faz-se necessário pensarmos no *espaço literário* em sua complexa composição. Afinal, em Borges, esse "eu" da escritura aparece, também, convocando a leitura; ele traz ao texto, paradoxalmente, uma *anterioridade lógica* ao presente que o ato de ler institui.

Maurice Blanchot, na obra que recebe o justo título de *O espaço literário* (1987), debruça-se sobre essa imbricada articulação: o espaço literário se constitui em um enodamento entre o *tempo da escrita*, em cujo processo se produz a *obra literária*, e sua movimentação no *ato de leitura*. As relações que se estabelecem não aparecem, no entanto, encadeadas em uma progressão temporal, mas sobrepostas, cada qual vigorando em seu registro particular. 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'." (BLANCHOT, 1987, p.17). Esse "Eu" silenciado, do qual só resta uma mão solitária que realiza a escritura, é apartado daquilo que escreve. Quando a obra cai das mãos de seu criador, configurando-se como o *resto* do processo de escrita, ela se torna radicalmente irrecuperável, e, em sua construção artificial, ganha autonomia: ela, "(...) em

---

<sup>96</sup> A dimensão da leitura como uma *reescrita* é de extrema relevância à leitura que aqui se constitui. Ela será retomada no capítulo subsequente, em uma articulação com a *retroação performativa* convocada pelo estilo borgeano e a *rasura*, conforme elaborada por Lacan.

última instância, ignora [o escritor], encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais." (BLANCHOT, 1987, p.13). A obra literária existe somente, então, na ausência daquele que a escreve, encerrado em sua solitude, e no devir daquele que a lerá.<sup>97</sup>

Como rebotalho da operação de escrita, a obra jamais poderá ser completamente incorporada; mesmo no ato de leitura, algo escapa e resiste ao processo de reinscrição. É isso que, paradoxalmente, lhe garante o estatuto de obra literária: em qualquer relação que se estabeleça, sempre haverá um resto. Inapreensível em sua totalidade, a obra *articula* algo que não é da ordem do *articulável*, daquilo que está sempre à deriva. Se não mais se goza da instância do Autor para garantir um sentido último, a relação entre o leitor e a obra fica fadada à inexatidão: dessa operação há algo que também se perde. No processo de leitura, o escritor sobra também como *resto* da operação – uma mão que grafa com o *stilus*. Esse resto irremediável, na perspectiva de "*La muerte y la brújula*", volta para perturbar a leitura pois, como assinala Blanchot, "Do 'Eu' apagado, [o texto] conserva a afirmação autoritária, ainda que *silenciosa*" (BLANCHOT, 1987, p.18, grifo nosso). Por se tratar de um texto que, em sua construção declaradamente conjectural, barra desde o início a inferência de um sentido último, o jogo do Autor, a súbita voz que surge no texto causa espanto. A obra, que deveria funcionar por si mesma, deixa ouvir uma voz autoral que, enterrada na solidão do texto, diz "Eu". A afirmação pretensamente autoral rompe o silêncio pressuposto.

Neste momento, podemos flagrar dois dos mecanismos que Freud elenca como causa de estranhamento. Através do desconforto gerado pela voz do autor no âmbito do conto, coloca-se em cena que a narrativa, artifício literário, deveria funcionar por si mesma, como um *autômato*; a esse engenho, se operando perfeitamente, é dada a tarefa de *enganar* o leitor, de o envolver na ilusão momentânea da leitura. Somos lembrados, pela voz que deveria permanecer sepultada, de que aquela estrutura com a qual nos identificamos é artificial e, por mais que o seja, funciona sem o controle de seu criador. Dessa relação dual entre texto e leitor, irrompe um terceiro elemento, algo deixado de fora do ato de leitura que

---

<sup>97</sup> Como salienta o autor: "O 'Ele' que toma o lugar do 'Eu', eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. 'Ele' não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. 'Ele' não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer 'Eu'. 'Ele' sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro (...)" (BLANCHOT, 1987, pp.18-19)

reivindica seu espaço. Do lado velado do conto, no interior de sua maquinaria, surge uma voz que diz *Eu*: a voz de um narrador rompendo com o funcionamento imaginário da leitura.<sup>98</sup>

Se nos voltarmos para os outros contos analisados, veremos que neles também se encontram elementos que podem ser tomados como causa de estranhamento, conforme elaborado por Freud. A projeção que o universo ficcional tem sobre a realidade, a qual podemos perceber de maneira distinta em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", nos mostra a força que uma elaboração ficcional pode adquirir. Nos limites ficcionais, Borges revela-nos a potência do desejo, ainda que através de seu reflexo obscurecido no espelho que, do fundo do corredor, reproduz a imagem invertida da enciclopédia. A força do desejo é tal que se torna capaz de conjurar objetos à realidade narrativa, colada desde o início do conto à realidade do leitor: os *hrönir*, objetos que se multiplicam e os *ur*, que aparecem conforme a necessidade, invadem o mundo do narrado; metonimicamente, de acordo com a lógica do texto, essa força se projeta também no nosso universo, do outro lado do livro, na imagem que o espelho longínquo captura. Como aponta Blanchot,

Esse *poder infinito de espelhamento*, essa multiplicação cintilante e ilimitada – que é o labirinto da luz, o que não é pouca coisa – será, então, tudo o que encontraremos, no fundo de nosso desejo de compreender.

E também isso: se o livro é a possibilidade do mundo, devemos concluir que está também agindo no mundo, não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto (...). *Ficções, Artíficios* são os nomes mais honestos que a literatura pode assumir; e censurar Borges por escrever narrativas que correspondem bem demais a tais títulos é censurá-lo por esse excesso de franqueza, sem a qual a mistificação se torna pesadamente ao pé da letra (...). (BLANCHOT, 2005, p.138, grifo nosso)

Dessa força de ação que o livro tem sobre o mundo, como aponta Blanchot, o leitor não sai incólume. Ao passar pela escrita borgeana, o leitor é capturado por essa imagem distorcida de si mesmo, de sua realidade, e vê emergir *no enquadramento dessa imagem* que o

---

<sup>98</sup> Como formula Barthes, em "Da leitura": "o sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do Imaginário; toda a economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a Imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele, *bem perto dele*, como a criança fica colada à Mãe e o Apaixonado fixado no rosto amado" (2004, pp.37-38). Não podemos nos esquecer, no entanto, que Barthes distingue o objeto *livro* do *texto* que ele carrega, que "não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca)" (2004, p.67). Enquanto o livro se nos impõe como Imagem, o texto "é *radicalmente* simbólico" (p.69). Isso implica que, para Barthes, portanto, a leitura é um processo oscilante entre os registros imaginário e simbólico.

espelho promove, algo que ele supõe absurdo. Se com Freud temos a *onipotência de pensamento* como um elemento causa de estranhamento, que impinge a uma série de coincidências a necessidade de racionalização, o conto nos deixa entrever esse funcionamento. O absurdo do aparecimento desses objetos no conto revela a fragilidade da construção da realidade psíquica, na qual irrevogavelmente vivemos, assinalando os limites da razão frente ao real. Mediante isso, o ficcional é onipotente, e recobre de forma irremediável a realidade humana: o ficcional *cria* a realidade.

Essa insuficiência marca-se de maneira crucial na construção de "*La escritura del dios*", que dá a ver uma fenda da constituição subjetiva: existe uma descontinuidade constitutiva do sujeito, o qual, submetido às vias que a linguagem lhe oferece, é incapaz de relacionar-se de forma plena com o mundo em que vive – sua compreensão total nos é barrada. O conto evidencia que há um limite para nosso entendimento, há uma fratura na auto imagem subjetiva, há algo para sempre perdido: *há castração*. De sua leitura saímos atônitos com tal constatação, abandonados pelo narrador à nossa condição humana. Através do conto, o leitor se vê, então, preso nessa cadeia eterna de linguagem da qual o narrador, em sua face divinizada, escapa.

Sob esta perspectiva, podemos enxergar que o *unheimlich* pensado por Freud não é completamente *estranho* ao efeito dos contos de Borges. Ele se dá, no entanto, por outras vias, formalizadas neste caso específico a partir da estrutura borgeana. Ao flexionarmos o texto freudiano por meio dos traços de estilo de Borges, é possível pensar a elaboração de Freud a partir de outro lugar, e podemos perceber que esse conceito excede sua própria teorização, feita, a princípio, através do texto de Hoffmann: Borges promove uma dobra na narrativa tradicional, uma *torção* em seu efeito de realidade, diante da qual não se pode mais distinguir, no próprio plano narrativo, o que é da ordem do narrado e o que está no âmbito da realidade. Nessa mescla de registros, há algo que fica alheio, à deriva, como inenarrável. Não é por acaso que Lacan irá retomar o efeito de estranho para repensar, no campo psicanalítico, um limite, que toma a forma de um *conceito limite* da e na própria teoria: o objeto *a*, que não tem lugar no registro simbólico. Em seu *O seminário – Livro 10: a angústia*, o psicanalista anuncia que o *status* do objeto ainda não está definido, e seu trabalho de definição se dará através da angústia (2005, p.47); a abordagem da angústia, por sua vez, terá como fio condutor o conceito de *Unheimlichkeit*, assim como o de *Witz* o foi

para abordar o inconsciente em seu *O seminário – Livro 5; as formações do inconsciente* (2005, p.51).

Lacan nos anuncia, também, que esse objeto, o qual fura a própria organização teórica, é o elemento a se fazer presente quando Freud fala do objeto da angústia (p.50). Para o autor, "Seu status é tão difícil de articular, que foi por aí que entraram todas as confusões na teoria analítica" (p.50). Análogo a isso, podemos perscrutar um primeiro ponto comum na relação da crítica com os textos de Borges, perspectiva que pode vir a iluminar a *estranheza* desse conceito que resiste à elaboração teórica. A reincidência borgeana ilude seus leitores, ou, nas palavras de Fausto Cunha: "Seus temas são os mesmos, os autores são os mesmos, os problemas – as conjecturas – são os mesmos. Alguns livros repetem trabalhos publicados em outros. Todavia, só um leigo desprevenido pensará que essa igualdade é verdadeira" (2001, p.301); porém, a reincidência só se articula mediante uma peça que escapa, um ponto cego em sua obra; esse é o ponto no qual o leitor, categoria na qual a crítica também se insere, submetido à *função de labirinto* de seus contos, também se perde. Em sua proposta literária, na qual a narração se dá sempre através da imitação farsesca de um gênero distinto (cf. PIGLIA, 2004, pp.93-94), só se pode fazer notar a repetição a partir de um ponto de referência, o qual – Borges insiste em nos mostrar – não é capturável.

#### 2.4. "*ese objeto secreto y conjetural*": Um anúncio do estranho em Lacan

Borges dá a muitos de seus contos uma causa motriz: a chave para o conhecimento total dos mistérios da existência. Essa chave, no entanto, constitui uma experiência intolerável, e, por seu efeito avassalador, só pode ser descartada. Podemos observar esse movimento em um de seus contos mais importantes, "*El Aleph*", que nos mostra por um instante o universo em sua face inapreensível: "*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*" (1997, p.209). A experiência

abissal é rechaçada pelo narrador que, meses depois de seu contato com o Aleph, crê que "el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph" (p.210).<sup>99</sup>

Essa recusa de sua inscrição, mesmo no campo ficcional, nos remete a um elemento que atravessa toda a teoria psicanalítica, fazendo com que ela se reformule constantemente e se *conforme* com o fato de jamais lhe dar forma: a impossível formalização do objeto *a*. Esse conceito, em sua posição limite, exige da área a inclusão de um furo essencial no seu campo teórico, em grande parte responsável pelo *estilo* introduzido por Lacan, como única possibilidade lógica ou – para falarmos com Borges – verossímil de abordagem do psiquismo. Não se comete aqui, porém, o gesto leviano de afirmar que o Aleph de Borges, ou as outras formas que essa peça faltante para compreensão do universo adquire na sua obra, *seja* o objeto *a*. Estamos inicialmente inferindo um *funcionamento comum* entre a obra borgeana, em sua insistência nessa ausência inominável, e o campo psicanalítico, através da inserção desse *objeto secreto e conjectural*, em particular na revisão de seu estatuto formulada a partir da *angústia*.

Como resto da operação de inscrição do sujeito na linguagem (LACAN, 2005, p.36), esse objeto não tem forma, não tem face, não é *especularizável*.<sup>100</sup> Lacan refere-se a ele como a peça faltante que produz a realidade subjetiva, uma forma que permite pensar uma ausência irreduzível, cuja articulação *como falta* não suspende a falta (pp.151-152). Esse furo, ao qual o sujeito precisa constantemente lançar mão de mecanismos para obturar, constitui a estrutura do sujeito no campo psicanalítico. Toda a realidade subjetiva se organiza em torno dessa fratura, a partir da qual se constitui a *angústia* como um mecanismo de defesa; a defesa, cabe ressaltar, não é contra a angústia, como assinala Lacan, mas sustenta o sujeito no contato com aquilo que ela sinaliza (2005, p.153). Essa dimensão traz à cena o manejo que Lacan faz do conceito de estranho, que emerge, como arremata Diana Rabinovich “não como uma estrutura, mas como um *efeito* da estrutura” (2005, p.87, grifos nossos).

---

<sup>99</sup> "vi minha face e as minhas vísceras, vi sua face e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural, cujo nome os homens usurpam, mas que homem algum olhou: o inconcebível universo."; "o Aleph da rua Garay era um falso Aleph."

<sup>100</sup> Fazemos referência aqui ao primeiro sistema do qual Lacan lança mão para abordar os efeitos desse objeto na experiência subjetiva ao longo de seu seminário, o esquema ótico. Essa leitura será abordada no capítulo subsequente de maneira mais detalhada.

A inquietante visão do Aleph, nesse sentido, pode ser tomada como exemplo do efeito de estranhamento gerado por uma estrutura, emergindo como seu efeito: a constituição ficcional que, em Borges, mostra o narrado e seu avesso, o escrito e seu processo, o texto e seu comentário, o literário e sua construção – em ato de construção. Essa forma paradigmática, que mostra ao mesmo tempo o rosto e as vísceras, nos leva, ainda que de maneira inconclusiva, à forma que Lacan elege para pensar esse *objeto secreto e conjectural*: a banda de Moebius, objeto topológico que se instaura em um limite da lógica euclidiana, constituindo-se por uma *torção* que lhe impinge a condição de superfície formada por um único lado. Essa forma garante à psicanálise lacaniana uma condição ímpar, como aponta Antonio Quinet:

Em todos os âmbitos e níveis da proposta de Lacan de uma escola para analistas, lá está o elemento do estrangeiro, aquele que faz um corte com a homogeneidade. No íntimo da Escola, o estranho. No âmago da civilização, A Estranha como elemento heterogêneo às instituições pedagógicas e sociais, pois sustenta o discurso do analista, que é o avesso do discurso dominante. (...) [Ela] leva para fora as 'entranhas' do sujeito, seu íntimo, seu exterior, sua *extimidade*. Essas entranhas são as modalidades do objeto *a* ectópico – externo às representações psíquicas –, que constitui a consistência epifânica do analista em seu ato. (QUINET, 2009, p.10)

Atravessado por esse furo, o pensamento psicanalítico dá um passo com Lacan, organizando-se, como uma superfície teórica, em torno do limite teorizável. Cremos que essa abordagem visceral, heterogênea, estranha a si mesma, trazida pela proposta lacaniana nos ajudará a entender esse efeito na obra de Borges, voltado ao mesmo ponto de vertigem, estranhando a si próprio em cada conto: aquilo que se prenuncia, oculto e simulado na narrativa, e que se desfaz, desaparece, sem jamais se escrever; aquilo que, no *plano narrativo*, constrói-se como *inenarrável*. Neste ponto, talvez, o gesto borgeano possa também iluminar as implicações dessa ausência irreduzível, através da qual o psiquismo, e a própria teoria psicanalítica, se constituem: essa coisa que não tem forma, mas que a literatura, em seus *efeitos*, dá a ver.

### Capítulo 3 – O estranho em Borges, o estranho com Borges

Localizar a narrativa borgeana nessa vasta tradição de leitura que versa sobre o *estranho* não é um movimento isolado, mas arrasta consigo uma série de consequências que incidem diretamente sobre esse conceito, trazendo novas questões acerca de sua constituição. Convocar Borges para se pensar o estranho é alçar a elaboração teórica a um outro lugar, colocá-la em operação através de uma nova estrutura, gesto que se justifica, até certo ponto, no próprio momento de fundação do conceito. Pelas mãos de Freud, o estranho se estabelece como um lugar teórico a partir do qual se pode produzir um saber acerca desse inquietante efeito. Trata-se de um espaço discursivo no qual o estranho ganha contornos, e nele a convocação do literário não é gratuita. E, nas vias abertas pela literatura, a operação de certa forma se inverte: é também a partir do estranho engendrado no texto que esse espaço discursivo se esboça.

Nessa complexa relação, o texto literário não se institui jamais como uma *demonstração* do conceito, mas uma organização na qual o estranho se *mostra*; a isso que se mostra, a teoria se dedica a elaborar através de seus dispositivos, a partir de um lugar no qual esse efeito pode ser formalizado. A literatura não é o resultado do debate, mas está *em jogo*, e sempre traz uma *carta* na manga que alça a articulação entre o teórico e o literário ao imprevisto. Ainda que essa carta, sempre avessa, não revele a sua mensagem concretamente, dela temos notícias pelos *efeitos* que sua existência introduz, somente por sua *operação*. É aí que, talvez, o literário informe a teoria: para além de sua rigorosa elaboração, a literatura dá a ver algo que a atravessa, que lhe pede uma constante reformulação; no limite, a despeito dos esforços escritos, há sempre algo que resta por se inscrever. Avesso absoluto, isso que se insinua na literatura está constantemente a provocar a teoria, a inquietá-la, a convocar questões sem qualquer garantia de resposta. A literatura não busca respostas, mas convoca uma *escuta* às suas interrogações. E para saber ouvi-las, meia palavra basta.

### 3.1. De Freud a Lacan – um estranho conceito

Nesse aspecto, o estranho reside em um âmbito privilegiado no que diz respeito à produção de um saber teórico. E Lacan o salienta sem delongas:

Se não houvesse psicanálise, saberíamos disso pelo fato de existirem movimentos de aparecimento desse objeto que nos jogam numa dimensão totalmente diversa, que se dá na experiência e merece ser destacada como primitiva na experiência. Trata-se da dimensão do estranho. (LACAN, 2005, p.70)

Da maneira como Lacan o toma, o conceito funciona como uma via de acesso a todo um campo que a psicanálise aborda, sobre o qual o estranho possui uma incidência crucial, ainda que dele independa. Trata-se de um *efeito*, de algo pelo qual a estrutura subjetiva, conforme estabelecida no âmbito psicanalítico, se deixa experimentar. O movimento, no entanto, não é unilateral, pois se pode acessá-lo de maneira mais pontual a partir do discurso que o acolhe e que introduz uma *escrita* a esse inominável. Ou ao menos uma tentativa. É esse movimento de mão-dupla que o estranho conjura: instituído no campo da experiência, ele convoca uma formulação teórica de seus mecanismos, os quais, uma vez estabelecidos pela interpretação da experiência estranha, ainda não se podem furtar à sua experimentação. Por esse caráter inarticulável, o estranho não figura simplesmente como um *objetivo* ao esforço teórico, mas nele crava o ponto no qual a teorização esbarra: o *estranho*, desdobrando-se no campo da teoria, não se estabelece como o seu fim último, mas é antes de tudo a sua *causa*.

É justamente nessa dimensão que Lacan o resgata ao tratar da dissociação entre o desejo e seu *objeto*: na formulação do estatuto do objeto *a* em sua teoria, o desejo é flagrado na busca de algo que não está lá onde ele é requisitado, mas opera a partir de um outro lugar. Nas palavras de Lacan, "Na intencionalidade do desejo, que deve ser distinguida dele, esse objeto deve ser concebido como *a causa do desejo*." (2005, p.115). Abandonando o ponto impossível como seu *destino*, o *objeto de desejo* na psicanálise relança a sua função, agora como uma *origem* ao desejo, sempre articulado em torno de

uma ausência.<sup>101</sup> Com essa reconfiguração, o funcionamento do desejo não mais se institui exclusivamente na busca de um objeto inalcançável: o desejo, em seu impulso primário, se constitui na hiância que esse impossível funda, dando origem ao movimento descontinuado entre o desejo e um objeto comum, inscritível. Não se pode abordá-lo como *um* desejo, mas como *o* desejo, estruturação que marcará o sujeito e que se faz presente em todas as suas manifestações subjetivas.<sup>102</sup> Essa reorganização tem um *impacto material* na teoria, permitindo que ela aborde a constituição de seu *objeto teórico* para além do sentido.<sup>103</sup> E nesse ponto reside mais uma vez o objeto *em causa*: mesmo antes de sua formulação, tal como se configura no décimo seminário de Lacan, não é possível dizer algo *sobre* esse objeto, mas somente dizer *com* ele. Pois o objeto do qual a teoria trata *é* o próprio funcionamento pelo qual ela o trata. O objeto *o* é em funcionamento: a aproximação do *objeto causa do desejo* implica na mecânica textual esse mesmo objeto, desdobrado e rearticulado; sobrepõe-se, assim, dois níveis que são, no limite, o mesmo. O objeto do qual se fala causa o texto, produzindo torções, deslocamentos, furos e reparos onde quer que o sentido pudesse vir a se estabilizar. E, se para que esse movimento se efetive teoricamente a convocação do estranho é um passo necessário, há que se redobrar a atenção na sua abordagem. E desdobrá-la.

Há algo de indizível no núcleo que constitui o *estranho*, esse obscuro funcionamento a ser formulado como conceito, na medida em que ele carrega uma experiência primária a qualquer hipótese de inscrição na vivência subjetiva. Como traz Lacan, trata-se de uma *reserva operatória* cortada da auto-imagem pela qual o sujeito se constitui e, sem inscrição possível, anuncia-se nessa auto-imagem como uma presença

---

<sup>101</sup> "A distinção que vocês encontrarão [na *Introdução à psicanálise*, que citei da última vez] entre o *Ziel*, o alvo da pulsão, o eu *Objekt* é muito diferente do que se oferece inicialmente ao pensado – a idéia de que esse alvo e esse objeto estariam no mesmo lugar. Freud emprega termos muito marcantes, o primeiro dos quais é *ingeschoben* [invaginado, inserido] – o objeto desliza para dentro, passa para algum lugar. É a mesma palavra para *Verschiebung*, o deslocamento. Que o objeto, em sua função essencial, se furta ao nível de captação que nos é próprio é assinalado ali como tal." (LACAN, 2005, p.115)

<sup>102</sup> Como pontua Lacan: "Para colocá-la em imagem, não é à toa que me servirei do fetiche como tal, pois é nele que se desvela a dimensão do objeto como causa do desejo. O que se deseja? Não é o sapatinho, nem o seio, nem seja o que for em que vocês encarnem o fetiche. O fetiche causa o desejo. O desejo, por sua vez, *agarra-se onde puder*." (2005, p.116, grifo nosso)

<sup>103</sup> Respeitando a cronologia do desenvolvimento da psicanálise, nunca é demais ressaltar que esse objeto que atravessa a escrita psicanalítica veio a se formular como o enigmático objeto *a* somente a partir da elaboração lacaniana. Isso não implica, no entanto, que a função que Lacan lhe confere não possa estar em operação antes do momento sua estruturação teórica.

inominável.<sup>104</sup> Trata-se da presentificação de uma falta, da fratura subjetiva a qual todo o trabalho imaginário se dedica, na tessitura de suas ficções, em apagar. Todo o texto freudiano se configura no esforço de compreender esse efeito a partir de uma falta estrutural e fundante da realidade psíquica: a *angústia de castração*, que leva o sujeito a abdicar de seu primeiro objeto de amor e, do ponto nodal que esse momento mítico constitui, organiza suas relações subsequentes (FREUD, 1919[1992], pp.231-233). Esse recuo necessário do sujeito diante da hipótese de sua castração, impelido pelo exame de realidade, faz com que essa primeira vivência seja rechaçada dos domínios da consciência; mas ela retorna e, mesmo fora de cena, introduz efeitos poderosos que desestabilizam por um momento a frágil realidade psíquica (FREUD, 1919[1992], p.248). É esse efeito que Freud elabora a partir de Hoffmann, no já citado "O homem da areia": no conto há uma *figuração do estranho*, o ser horrendo de quem o protagonista espera a sua castração (FREUD, 1919[1992], pp.231-232). E é no âmbito *desse mesmo efeito*, elaborado sob o signo da ficção, que essa leitura localiza o efeito singular dos contos de Borges.

Se convocamos aqui o estranho como um *efeito de estilo*, o qual, no espaço literário, retomamos a partir de Hoffmann e de Borges, cabe um novo retorno ao texto fundador do conceito, agora por outras vias. No capítulo anterior, o conto de Hoffmann foi abordado a partir de sua relação com tradição literária: trata-se de uma forma narrativa que, a despeito de suas incursões no universo fantástico, visa um *efeito de realidade*, sustentado, sobretudo, por sua configuração epistolar e pela entrada do narrador observador, instância que resume o estranho da narrativa a um acesso de loucura de Natanael. Esse é o ponto no qual Borges marca uma primeira distinção radical, já que qualquer efeito de realidade em seus contos é introduzido justamente para que ele possa inverter a operação. Com Borges, a realidade surgiria como um *efeito da ficção*,<sup>105</sup> revelando o seu estatuto ficcional ao apontar que uma vez restritos ao campo da linguagem não é possível extrapolá-lo. E se a linguagem falha em narrar a totalidade da experiência, é somente na forma *corroída pela experiência subjetiva*

---

<sup>104</sup> "O investimento da imagem especular é um tempo fundamental da relação imaginária. É fundamental por ter um limite. Nem todo o investimento libidinal passa pela imagem especular. Há um resto. Esse resto, espero ter conseguido fazê-los ter uma idéia de porque ele é o pivô de toda essa história." (LACAN, 2005, pp.48-49)

<sup>105</sup> Agradecemos à Profa Dra Viviane Veras, que compôs a banca de qualificação dessa dissertação, por essa formulação.

que ela pode se alçar ao *status* de uma literatura efetivamente realista (cf. ADORNO, 2006, pp.56-57). Borges, grande leitor da imensa ficção que a realidade constitui, traduz essa relação em seus contos e convida o leitor a tomar parte nessa inquietante leitura.

A maneira como o estranho se articula em Hoffmann difere, em seus aspectos narrativos, do estranho borgeano. Eleito por Freud na elaboração desse conceito crucial, "O homem da areia" se constitui como uma dentre as muitas estruturas que podem evocar o efeito de estranho. E para um efeito, há que se buscar a causa. Para além do texto hoffmanniano, constitui-se um outro *lugar de enunciação* do estranho.<sup>106</sup> Esse lugar não figura apenas no literário, através de Hoffmann e de Borges, mas dá notícias na própria elaboração do conceito sob o efeito da literatura: trata-se dos efeitos que o estranho, ao qual Hoffmann dá corpo, tem sobre a configuração produzida por Freud. Esse movimento também se faz à luz de Lacan, que nos leva a um terreno arriscado: na abordagem lacaniana, o estranho é engendrado por um objeto que resta sem inscrição imaginária, mas que, a despeito da impossibilidade de sua inscrição, está em *causa*; se tomarmos a elaboração freudiana *retroativamente*, à luz de Lacan, esse mesmo elemento passa a imprimir marcas indiscutíveis desde a primeira elaboração na qual o conceito se anuncia. Ou se *enuncia*. E talvez nisso resida seu caráter irrevogavelmente estranho.

Para prosseguirmos nessa incursão, para perseguirmos as diversas modalidades pelas quais *isso não se inscreve* – primeiramente em Freud, depois em Lacan e em Borges – a elaboração de Hélène Cixous é iluminadora.<sup>107</sup> Na abertura de seu texto, Cixous traz a formulação que dará o tom ao seu argumento: a autora lê "O estranho" freudiano não como um discurso, mas como "um estranho romance teórico" (2004, p.525).<sup>108</sup> Essa afirmação, inicialmente, pode soar de modo desconfortável aos leitores de Freud, habituados ao seu rigoroso percurso e exímia elocução. O elegante estilo freudiano, sempre perspicaz e aguçado, possibilitou a consolidação do campo psicanalítico como tal, fundando um lugar discursivo e possibilitando o seu acesso aos estudiosos.<sup>109</sup> Mas esse estilo deve muito,

---

<sup>106</sup> Devemos essa formulação à Profa Dra Flavia Trocoli, que a colocou durante a qualificação desta dissertação a partir do que, segundo a sua arguição, já estava presente no texto.

<sup>107</sup> Novamente agradecemos à Profa Dra Flavia Trocoli por essa sugestão bibliográfica.

<sup>108</sup> "*a strange theoretical novel.*" Como é o caso dos textos de Freud, optamos por manter a versão utilizada em nota de rodapé, dado que não se trata de uma tradução direta do francês.

<sup>109</sup> Segundo a apreciação de Michel Foucault, que coloca Freud como um "fundador de discursividade": "[Marx e Freud] Abriram espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram. Dizer que Freud fundou a psicanálise (...) é dizer que Freud tornou possível um certo número de

como não poderia deixar de sê-lo, ao objeto teórico por ele destacado, sob o qual a psicanálise até hoje se debruça. Com a descoberta freudiana do inconsciente, que lhe permitiu a elaboração de uma teoria das pulsões, afirmar que há toda uma dimensão velada atuando sobre o sujeito não é nenhum absurdo. E sabe-se pela trajetória sempre polêmica de Freud que o pai da psicanálise jamais retrocedeu diante dos possíveis escândalos e consequências de suas descobertas. Ele segue, em um compromisso inegável com o saber psicanalítico – e além.

A asserção de Cixous, no entanto, nos direciona a um caso específico. Ao sugerir ao texto freudiano o estatuto de um *estranho romance teórico*, a abordagem da autora entrecruza dois pontos nodais n"O estranho": ela faz o texto dobrar-se sob a chave de sua elaboração, o inquietante conto de Hoffmann, e, nesse mesmo gesto, revela a necessidade de uma *ficcionalização* na abordagem do estranho. A intersecção dá corpo ao problema: isso que não possui figuração possível na linguagem pode ser abordado teoricamente pela via da ficção; disso que não possui figuração possível na consciência se tem notícias subjetivamente, a partir de um abalo momentâneo na *realidade psíquica*. Não é por acaso que essa realidade, na retomada lacaniana, é delineada pela via da *fantasia*, à qual não se pode negar o caráter de ficção:<sup>110</sup> a fantasia é um *recorte* subjetivo produzido em sua constituição singular, cujo funcionamento consolida-se na eterna tentativa de arcar com a incessante incidência do real em sua frágil estruturação; trata-se, em última instância, de uma *narrativa* composta a partir da *leitura* indicial que o sujeito faz de si, *dos e com os* próprios traços que o constituem. Os dois eixos em operação, narrativa e leitura, dão contornos à síntese fantasmática da qual o sujeito subtrai a sua realidade. Essas duas operações congregam a interface simbólica e imaginária do construto fantasístico. Por um lado, há uma *dimensão discursiva*, constituída através da linguagem, no campo do Outro e a ele direcionado; por outro, há a *produção de um saber sobre si*, ao qual se deseja alguma garantia, alguma estabilidade, uma imagem totalizável. Nessa estrutura articulada entre o

---

diferenças em relação aos seus textos, aos seus conceitos, às suas hipóteses, que dizem todas respeito ao próprio discurso psicanalítico." (2009, pp.281-282)

<sup>110</sup> Cabe lembrar que Lacan, no crucial texto denominado "O estádio do espelho como formador da função do eu", já se refere a um estatuto iminentemente ficcional na constituição imaginária do sujeito: "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)

simbólico e o imaginário, nasce uma ficção sob a qual o sujeito pode se sustentar frente ao Outro, uma auto-imagem que se pode possuir integralmente, a qual o estranho, quando emerge, desmente.<sup>111</sup>

Desafiando isso que não tem figuração possível, Freud passa à sua descrição teórica e, em um esforço de resgatá-lo ao plano discursivo (cerceá-lo, isolá-lo, medi-lo, *escrevê-lo*), acaba engendrando um caminho ímpar, *causado* pelo objeto que se pretendia apreender. O movimento textual que se institui nessa tentativa falha de inscrição – a tentativa de *escrever o estranho* – gera um *texto estranho*, conforme a articulação de Cixous:

Tão logo o leitor pensa estar seguindo alguma demonstração, ele sente a superfície rachando: o texto faz algumas de suas bases deslizarem abaixo do chão, enquanto permite a outras serem arremessadas ao ar. O que em um momento aparenta ser uma figura da ciência assemelha-se mais tarde a algum tipo de ficção. *Esse texto caminha como a sua própria metáfora* (...). (2004, p.526, grifos nossos)<sup>112</sup>

Em sua leitura, a autora se propõe reconstituir o caminho percorrido Freud, porém não por aquilo que é enunciado no texto enquanto uma empreitada teórica que busca elucidar essa aparição na vida subjetiva, mas pela maneira pela qual isso se enuncia, gesto que desvela no texto um *movimento mimético* ao objeto de sua descrição. Em outras palavras, a leitura de Cixous atenua as vias do *significado* em função de seu funcionamento *significante*: no próprio movimento produzido pelo texto em sua tentativa de definir a raiz de um efeito indescritível é que reside a definição mais fiel do estranho – por ser assombrado por uma

---

<sup>111</sup> Como aponta Lacan: "Não é à toa que Freud insiste na dimensão essencial dada pelo campo da ficção a nossa experiência do *unheimlich*. Na vida real, este é fugidío demais. A ficção o mostra bem melhor, chega até a produzi-lo como efeito de maneira estável, por ser mais bem articulada. Trata-se de uma espécie de ponto ideal, mas sumariamente precioso para nós, já que esse efeito nos permite ver a função da fantasia. (2005, p.59). Lacan toma a fantasia como o "suporte do desejo" (2005, p.113), estrutura que se escreve pela fórmula  $\$ \diamond a$ , a qual se lê como "S barrado punção de a" ou "S barrado desejo de a" (cf. 2005, p.113). Na estruturação do desejo pelas vias da fantasia, há que se ressaltar um ponto importante: assim como a angústia, cujo objeto em causa é o mesmo pelo qual o estranho se efetua, a fantasia é *enquadrada* (cf. 2005, p.85), e ela se ergue para tamponar a aparição desse objeto que não possui inscrição na imagem (cf. 2005, p.51). O objeto é escrito como falta (-φ), o qual a angústia sinaliza e do qual o estranho, enquanto fenômeno, é um efeito (cf.2005, p.57).

<sup>112</sup> "Just as the reader thinks he is following some demonstration, he senses that the surface is cracking: the text slides a few roots under the ground while it allows others to be lofted in the air. What in one instance appears a figure of science seems later to resemble some type of fiction. This text proceeds as its own metaphor (...)." (2004, p.526, grifos nossos)

*indefinição*. Freud, na leitura de Cixous, falha ao elaborá-lo, ao apreender totalmente o seu funcionamento. E é precisamente naquilo que lhe escapa que se constitui um primeiro passo frente ao enigmático conceito.

O texto acaba por se configurar inevitavelmente em torno dessa ausência, evidenciada pela tentativa freudiana de compreendê-la: da leitura tendenciosamente linear que Freud faz de Hoffmann<sup>113</sup> à conjuntura de que tudo se soergue através do complexo de castração,<sup>114</sup> "O estranho" se institui em uma construção mimética ao seu objeto – esse que resiste em ser estabilizado em um conceito – e se constrói como um texto estranho. O texto acaba por ceder no que tange à constituição do significado do estranho, mas o demonstra em ato, pelo funcionamento significante. "O estranho" freudiano é deslocado em sua própria configuração, mas a ela retorna como metáfora de si mesmo. E esse corpo no qual a investida científica se reorganiza passa a *olhar* maleficamente para o leitor: na visão de Cixous, Freud torna-se uma voz fantasmagórica que, na tentativa de explicar o estranho, incorre em distorções, caminhos oblíquos e incoerências em relação ao conto de Hoffmann<sup>115</sup> – o que traz em ato o objeto teórico. A abordagem de Cixous cerze, então, um núcleo de relações diametralmente oblíquas no qual qualquer *gesto especular de leitura* transmuta-se em estranhamento: afetado pelo objeto, Freud, sabendo-o ou não, deixa-se perder em seu caráter inominável. Esse labirinto de conceitos e definições que Freud produz em sua leitura não depõe contra seu rigor teórico ou sua sensibilidade analítica; pelo

---

<sup>113</sup> Como marca Cixous acerca da leitura que Freud traz do conto de Hoffmann, "(...) não é uma paráfrase" ["(...) it is not a paraphrase"] (2004, p.532)

<sup>114</sup> A questão que se estabelece entre o complexo de castração e o estranho é retomada por Lacan na quarta aula do seu décimo seminário. Nessa articulação, Lacan elabora que aquilo diante de que o sujeito recua não é a castração, tamponada pela fantasia, mas de fazer de sua castração o que falta ao Outro (cf. 2005, p.56). Pois, se o sujeito fantasia ser objeto causa do desejo do Outro, e deseja o seu desejo, o estranho surge quando se percebe como puro objeto do gozo do Outro – posição que ele não sustenta a não ser imaginariamente, pelo construto fantasístico (cf. 2005, p.60). Quando esse Outro não desvanece diante do objeto que o sujeito se faz, quando aparece vorazmente para retirá-lo de sua posição de sujeito, há a iminência do estranho, essa reduplicação alterada da auto-imagem pela qual o sujeito monta o seu desejo (cf. 2005, pp.59, 169-170).

<sup>115</sup> Como aponta Cixous, "O *Unheimliche* é de fato um composto que infiltra os interstícios da narrativa e aponta para lacunas que precisamos explicar. (...) O que então aparece como uma sombra no argumento freudiano é a exigência 'arbitrária' do sentido (...). A hipótese que visou preencher as lacunas (estas 'tornam-se cheias de sentido') deriva de uma recusa em admitir a insignificância de certas características. Sem essa hipótese, a narrativa estaria castrada. O temor de castração vem ao socorro do temor de castração." ["*Unheimliche is in fact a composite that infiltrates the interstices of the narrative and points to gaps we need to explain. (...) What then appears as a shadow in the Freudian argument is the 'arbitrary' requirement concerning meaning (...). The hypothesis aimed at filling the gaps (these 'become filled with meaning') derives from a refusal to admit the insignificance of certain characteristics. Without this hypothesis, the narration would be castrated. The fear of castration comes to the rescue of the fear of castration.*"] (2004, p.536).

contrário, esse é um procedimento que engrandece seu texto, pois a posição que Freud se permite ocupar ensina o saber psicanalítico.<sup>116</sup> Ele está sob o efeito de seu objeto teórico, um objeto, e isso se sabe com Lacan, *radicalmente estranho*.

Sob efeito desse inquietante conceito, o texto estranha-se, e esse movimento involuntário de Freud traz à cena a clivagem essencial para pensarmos o estranho à luz da retomada lacaniana. A implacável desmontagem pela qual vemos Cixous proceder nos oferece uma dimensão que ecoará na revisão do estatuto do objeto *a*, a qual, justamente, Lacan promove em seu décimo seminário a partir do estranho. Para a autora, Freud queda na sua leitura de "O homem da areia" como o duplo de Hoffmann. Ele assim se estabelece por aplacar o estranhamento através do gesto interpretativo, quando *imaginariamente* propõe um sentido ao texto hoffmanniano: o estranho em Freud teria como origem e como eixo o complexo de castração, conclusão que jamais se colocaria em questão nesta dissertação. O que está em voga aqui não é, no entanto, a conclusão em si, mas os caminhos que o autor percorre até ela. É narrando novamente o conto de Hoffmann, na pista evanescente que o seu efeito oferece, que Freud se embrenha na busca de um objeto que, sabe-se pelo *après-coup* lacaniano, não está lá.<sup>117</sup> O estranho não se oferece como um *objeto teórico comum*, inscritível na imagem, pois ele dá substância a um objeto que só se marca em *ausência*: ele é uma manifestação do objeto, mas virado, oposto, indescritível, presença desse duplo que se produz a partir do objeto comum, o qual deveria figurar somente como *falta*, uma fratura a ser obturada pela fantasia.

Colocando a questão do estranho em Freud nessa perspectiva, a ponte com a leitura que Lacan promove acerca do *Unheimlich* pode ser melhor sustentada, sobretudo, no que tange às implicações e aos desvios que Borges vem convocando ao longo de nossa elaboração. Na tentativa freudiana de estruturar e, assim, contemplar o efeito de estranho, o texto se transfigura, revirando-se em torno de um eixo que sempre se elide. O próprio caminho

---

<sup>116</sup> "Freud não sai do sistema do *Unheimliche* porque ninguém sai dele: observa-se com um olhar estranhado a jornada completada por um retorno-repetição ao léxico, em uma representação exata do primeiro circuito lexical" ["Freud does not come out of the system of the *Unheimliche* because no one comes out of it: one sees with an uncanny eye the journey completed by a return-repetition to the lexicon in an exact representation of the first lexical circuit."] (CIXOUS, 2004, p.542)

<sup>117</sup> Como marca Lacan: "É claro que isso não acontece todo dia, e pode ser que só aconteça nos contos de Hoffmann. (...) A cada desvio dessa verdade longa e muito tortuosa, confirma-se a pertinência da nota feita por Freud, dando a entender que neles a pessoa se perde um pouco." (2005, p.59)

argumentativo impõe novas abordagens que rumam à mesma hiância: temos já em Freud um movimento que, com a elaboração lacaniana, se *formaliza* como estilo e como método. Ao partir do esquema ótico, um esquema *visível, apreensível pelo campo do olhar*,<sup>118</sup> Lacan atravessa o seu décimo seminário em uma tentativa de reconstituir esse mecanismo incessante, que entra em cena quando se aborda o objeto do estranho: ele não se encontra jamais, mas lá está desde sempre. O objeto *a* constitui-se imaginariamente como o suporte do desejo na fantasia, mas não figura na imagem a não ser como falta. Como já foi ressaltado, o desejo não possui um destino, um objeto determinável que lhe falta, mas esse objeto funda o movimento do desejo ao cravar no sujeito uma falta constituinte: "desejo de desejo" (cf. LACAN, 2005, p.34) sempre articulado no campo do Outro, a ordenar a fantasia subjetiva. Ainda que sustentando essa parcela imaginária, ele não é *especular*, ou seja, jamais figura de fato na construção da auto-imagem que compõe a estrutura fantasmática. O esquema ótico, assim, sendo *completo, linear, imagético*, torna-se insuficiente, ou mesmo incoerente, em relação ao movimento que pretende formular.

Temos aqui um gesto teórico que atravessa a psicanálise, e dentre as diversas formas que ele assume está o enigmático conceito de estranho. O texto de Freud impinge a si mesmo, pela própria questão que levanta, uma constante reformulação, e nesse movimento vemos a clara elocução freudiana penar em seu percalço rumo à escrita do estranho, o que, na leitura de Cixous, implica um *texto estranho* – aqui tomado como uma escrita afetada

<sup>118</sup> Como explica Lacan:

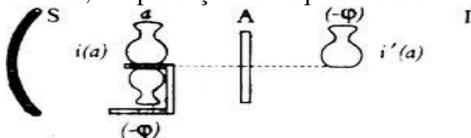
"Nesse lugar, *i(a)*', no Outro, no lugar do Outro, perfila-se uma imagem apenas refletida de nós mesmos. Ela é autenticada pelo Outro, porém já é problemática, ou até falaciosa.

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.

Essa ausência é também a possibilidade de uma aparição, ordenada por uma presença em outro lugar. Tal presença comanda isso muito de perto, mas o faz de onde é inapreensível para o sujeito. Como lhes indiquei, a presença em questão é a do *a*, objeto na função que ele exerce na fantasia.

Nesse lugar da falta onde algo pode aparecer, coloquei pela última vez, e entre parênteses, o sinal  $(-\phi)$ . 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 irredutível a ela, em razão de permanecer profundamente investido no nível do próprio corpo, do narcisismo primário (...)" (2005, pp.54-55).

Abaixo, a reprodução do esquema ótico:



*Schéma simplifié*

Figura 1: Lacan, 1962/2004. p. 50.

pelo próprio objeto teórico. À luz de Lacan, grande freudiano, recupera-se *a posteriori* esse texto fundamental; esse seria talvez um gesto borgeano, na medida que o mecanismo de leitura convocado por Borges é essencialmente retroativo. Sob o signo dessa retroação é possível restituir o sucesso freudiano em sua busca pelo estranho, o qual bem poderia, a olhares menos atentos, indicar um ponto falho.<sup>119</sup> Pois, se não é possível apreender o estranho, já que qualquer discurso sobre ele cessará, ele mesmo, *estranho* aos seus objetivos, como seu próprio duplo, invertido e negativo, Lacan avança com essa impossibilidade estrutural. Ao seu esquema ótico, no limite, um discurso sobre uma *imagem*, Lacan superpõe um outro elemento. Trata-se de uma forma passível de *escrita*, mas, por se tratar de uma escrita puramente matemática, ela inviabiliza uma leitura linear e totalizável. É uma estrutura impossível que invalida a distinção entre *dentro e fora*, *direito e avesso*: a 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. Conforme a explicação subsequente, Lacan a convoca com um intuito bastante específico:

Manipulei essa superfície diante de vocês, durante mais de um mês, para fazê-los conceber como *o corpo pode instituir nela dois pedaços diferentes*, um que pode ter uma imagem especular, outro que literalmente não a tem. Tratava-se da relação do menos *phi* e a constituição do pequeno *a*. De um lado, a reserva imaginariamente imperceptível, (...). Do outro, o *a*, que é o resto, o resíduo, o objeto cujo status escapa ao status do objeto derivado da imagem especular, (...). (2005, pp.49-50, grifo nosso)

É através de dois sentidos que Lacan traz a dimensão do corpo à cena, sempre em um descompasso entre o estímulo e sua interpretação sensorial: se utilizando a *visão* pode-se inferir os dois lados da fita que se mostra torcida, pelo *tato* a torção não é captável. Trata-se de uma dimensão que se exclui do registro do olhar. Essa reserva que atua no campo subjetivo possui duas faces destacáveis entre si, mas somente discerníveis quando se muda o registro pelo qual se a aborda. De um lado, a imagem de si, enquanto objeto causa de desejo do Outro que a ficção subjetiva pinta no enquadramento fantasmático; do outro lado, conduzido por esse avesso, uma imperceptível troca de registro: uma face, sempre outra e

---

<sup>119</sup> Como pontua Lacan em seu décimo oitavo seminário, já em um momento posterior de seu percurso teórico: "(...) será que podemos dizer que Freud formula propriamente a impossibilidade da relação sexual? Ele não a formula como tal. Se eu o faço, é simplesmente porque isso é muito simples de dizer. *Está escrito no que Freud escreve*. Basta lê-lo." (2009, p.91, grifos nossos)

sempre a mesma, que não se inscreve na imagem, mas que se faz presente por seus efeitos.<sup>120</sup>

É nessa *virada* que o estatuto do objeto *a* conclama em sua elaboração, essa que escapa à compreensão lógica, que talvez possamos restituir a "O estranho" o gesto que o torna um texto grandioso. Pois se o percurso freudiano se perde em algum momento, nos percalços imaginários de sua leitura de "O homem da areia", *ele escapa à especularidade*, introduzindo nos movimentos do significante algo que não é passível de escrita. Sofrendo o empuxo rumo à constituição imaginária do sentido, Freud permanece fiel à produção de um saber e, nesse movimento, qualquer carga imaginária de sua leitura é destituída pelo estranho funcionamento que o atravessa: há uma dimensão *real*, a qual o sentido não abarca mas a estruturação do texto indicia. Imaginário, mas não especular. "O estranho" freudiano, em sua relação fantástica com a narrativa de Hoffmann, resta como um *corpo estilhaçado*. Nessa cisão entre os registros o leitor é pego, e nela claudica: entre restituir o sentido que se estilhaça e corroborar o seu despedaçamento, ele é convocado a tomar parte dessa estranha configuração sem qualquer garantia de uma resposta. É essa impossibilidade de instituição do sentido último que dá à psicanálise um lugar singularizado entres os campos do saber: é porque ela, desde a sua fundação com Freud, sabe desse empecilho e diz dele. E diz *com* ele. Esse limite é, por excelência, onde reina a literatura.

### 3.2. *Borges não engana – uma questão de escrita*

Vem de Lacan a interpelação que segue inquietando qualquer articulação entre a literatura e a psicanálise, e ela se formula pela matéria que o espaço literário lhe dispõe: é na literatura alçada ao seu limite que se introduz uma questão radical à linguagem, campo que abriga a função da fala pela qual a psicanálise se funda. A maneira como esse questionamento pôde

---

<sup>120</sup> "Eu lhes disse que, se os deixei por tanto tempo no *cross-cap*, foi para lhes dar a possibilidade de conceber intuitivamente a distinção entre o objeto *a* e o objeto construído a partir da relação especular, o objeto comum. (...) o que faz com que uma imagem especular seja distinta do que ela representa? É que a direita se transforma na esquerda, e vice-versa. Confiemos na idéia de que, comumente, somos recompensados por nos fiarmos nos ditos de Freud, mesmo os mais aforísticos. O eu [*moi*] é uma superfície, mas, diz ele, é a projeção de uma superfície. Portanto, é em termos topológicos de pura superfície que deve ser colocado. Em relação à imagem que ela duplica, a imagem especular é exatamente a passagem da luva direita para a luva esquerda, o que podemos obter numa superfície simples ao virar a luva pelo avesso." (LACAN, 2005, p.109)

figurar no universo lacaniano é, como o próprio fato que a produz, essencialmente *nãotoda*; e, por sempre deixar algo por ser escrito, seduz, fascina. E convoca. Dentre as incursões que a teoria psicanalítica promove pelo campo da literatura, e sob o seu efeito, uma nos interessa de perto.

É por um vórtice feito escrita, esse que recebeu a alcunha de "Lituraterra" (2003), que Lacan traga decisivamente a interface entre os dois campos do saber, e em um movimento teórico virtuoso lança um conceito, um *tour de force* que extrapola em muito a já hesitante noção que o ato de "conceitualizar" manifesta em sua obra. Abrindo sua fala de 12 de maio de 1971 constam nomes poderosos do campo da literatura – Joyce, Beckett, Sófocles, Rabelais e, como não poderia deixar de ser, Poe – que se entrelaçam na configuração de um texto limítrofe entre o teórico e o literário: "Não se espantem por me ver proceder por uma demonstração literária", pede o autor, "já que isso equivale a *marchar no mesmo passo com que a própria questão se produz*" (LACAN, 2009, p.111, grifos nossos).

O que inicialmente veste-se como uma justificativa ao olhar já capturado pela "Lição sobre *Lituraterra*" (2009), espanta pelo efeito do que vem a ser a "demonstração literal" (2009, p.111) desse impossível de se escrever que algumas manifestações literárias convocam radicalmente; em outras palavras, Lacan se lança em uma configuração discursiva cuja própria constituição permite que o objeto teórico atue no e com o texto, a escorrer do semblante e sulcar o saber no momento de sua produção: é a *letra* em ato, efetivando no texto um movimento sublime que encontra equivalência na chamada "literatura de vanguarda". "Fato de litoral", como a institui Lacan (2009, p.116), é esse território a se transbordar que produz o excesso a partir do qual se pôde situar a letra, dispositivo formulado pela necessidade de um suporte teórico à sustentação do confronto entre dois elementos que não constituem relação, pois não respondem à mesma ordem. Em "Lição sobre *Lituraterra*", aula que origina o texto publicado posteriormente nos seus *Outros Escritos*, a *letra* emerge em outro plano de operação: para além da *letra-resto*, constitui-se a figuração da *letra-litoral* entre *saber* e *gozo* (LACAN, 2009, p.110).<sup>121</sup> Instituído-se nisso que sua fala articula, enquanto resto escrito e seu efeito, a convocatória

---

<sup>121</sup> Como pontua Milán-Ramos, em seu já citado texto "A escrita da psicanálise não existe": "(...) a letra-litoral é a letra-resto, só que *sublimada*, lida em chave letra-arte, letra literária." (2010, p.31)

lacaniana também faz restar uma questão: se como reverbera em Lacan, "(...) a literatura talvez [e enfatiza-se aqui o *talvez*, em seu caráter irredutível] esteja virando lituraterra" (2009, p.111), e se assim se poderia tomar o literário à luz desse movimento fundado pela sua vanguarda, como Borges se somaria aos nomes elencados por Lacan? Persegue-se arduamente, quiçá em vão, os percalços da literatura produzida por Borges, pois como consta escrito ao longo deste trabalho, ela sempre escapa aos seus próprios domínios em seu ponto mais fulcral; desse modo, talvez – e sempre ancorados pela mesma clivagem trazida pelo "talvez" de Lacan – isso que resta sem inscrição na sua obra dará os rastros da *lituraterra borgeana*.

Das três cenas erigidas com base nos escritos de Borges – essas que curiosamente se repetem ao longo desta dissertação – apreende-se de forma oblíqua um momento inquietante, a partir do qual o narrar parece perder o domínio de si. A narrativa avassala-se em uma progressão irrefreável e de nada adianta qualquer tentativa de barrá-la: o mecanismo já foi iniciado, o seu fim desencadeia-se, e o leitor bem o sabe quando ruma à angustiada conclusão ainda por se escrever na leitura. Em um desfecho inevitável, o narrar cede irremediavelmente à desmontagem prevista em sua própria construção. O rigor argumentativo que cuidadosamente opera na tessitura dos contos gera o impasse que o levará a cair por terra, e o registro narrativo desmorona impiedosamente, fazendo o leitor padecer com a sua iminência: por ser introduzida pelo funcionamento, um corpo textual sistemático em sua paciente aproximação ao absurdo, fica anunciado que o conto não terá outro fim senão a *falha*; assim, a implosão de seu mecanismo é antecipável e, "no caminho de sua busca" (LACAN, 2005, p.193), o olhar colado à narrativa defronta-se com seu vertiginoso limite durante o percurso. À repetição, sobretudo em uma chave psicanalítica, não se deve tomar levianamente, mas questioná-la nesse ponto que, por resistir à elaboração, insiste. Voltemos, então, retroativamente às cenas eleitas em uma expectativa de elaborá-las à luz de lituraterra.

Escreve-se, com esse limite, a cisão estrutural de "*La escritura del dios*", quando o "eu" que narra transfigura-se do sacerdote à divindade que ele serve, momento incômodo e ilocalizável no qual o narrador e o foco narrativo não constituem equivalência. A transposição do foco narrativo não abole, no entanto, o que foi articulado no plano do enunciado pela boca de Tzinicán, alçando o texto a um irresolúvel presente no qual o

narrador é o deus sem jamais abandonar a posição de ser também seu servo. O narrar permanece cativo ao momento da enunciação, e seu mistério é privado de ser tomado retroativamente no plano do enredo: na impossível temporalidade que se estabelece pela inauguração da concepção divina de mundo, da qual se exclui a concatenação temporal e a linearidade da corrente significante, o único suporte da narrativa está na clivagem do "eu" que a enuncia, ainda que através da imperfeita linguagem humana, ainda que restrito ao registro simbólico. O gesto retroativo da leitura, então, não pode acessar o plano do narrado como se sempre houvesse sido enunciado pela perspectiva desse deus que se mostra somente *a posteriori*, como se a revelação de sua natureza encarnasse o grande segredo que o conto guarda; e, da maneira como figura na malha textual, a cisão estrutural do "eu" não pode ser *escrita* por significantes – somente *mostrada* pelo escrito.

Uma outra figuração desse limite se delineia em "*La muerte y la brújula*", conto no qual toda a engenharia se configura a partir da interpretação de uma cena criminal. A cena *real*, a tentativa malsucedida de furto na qual reside a verdade do assassinato, é *reescrita* pelo sagaz detetive em um gesto interpretativo dos rastros espalhados: um rabino morto, uma série de livros sobre judaísmo e uma mensagem presa à máquina de escrever. As contingências são elevadas ao *status* de pistas e passam a apontar para um crime que se integra à tradição judaica. Essa estrutura, composta pelo *apagamento* de uma cena através de sua leitura, conta com mais um elemento na sua composição: ao ato de leitura de Lönnrot soma-se o percurso de leitura do próprio conto, e a trama constitui dois níveis que cessarão em um único ponto, quando leitor e protagonista se vêem ingenuamente capturados pelo mesmo artifício. O curso do escrito e o percurso da leitura, condensados em um único gesto, formam uma via de acesso singularizada ao universo textual: fica barrada a *retroação* em seu sentido convencional, conforme estabelecida na tradição policial, pois se o mecanismo retroativo está embutido na própria estrutura narrativa, no eixo de uma cena-fantasia, não há outra cena à qual se possa retroagir. No lugar do crime a ser revelado há um vazio, uma cena excluída estruturalmente por não tomar parte no movimento textual que compõe o escrito, esse mecanismo magistralmente executado por um "eu". (A lembrar, sempre, que essa entidade narra silenciosamente e se mostra somente na antecipação do clímax, por um único momento, em um gesto a beirar a provocação). Se a cena apagada possui algum efeito narrativo, ele reside na sua indiferença *per se*: é

somente na sua *rasura* que o conto se produz em uma torção, apagando seu avesso ao incorporá-lo à estrutura; ou seja, a reconstituição do crime, a decifração de sua escrita velada, é substituída por um crime a *se escrever* no momento em que é lido. No caso de "*La muerte y la brújula*", o crime real é desvendado, mas isso de nada importa à narrativa, pois não é a essa cena que ela responde. Para além da decifração, o narrar decalca-se da cena impossível, a cena a ser reescrita – como *rasura*.

A terceira cena borgeana edifica-se em uma sofisticada arquitetura de planos narrativos, que aparecem em uma estruturação *mise en abyme*: o vertiginoso movimento inicial que constrói passo a passo o acesso a Tlön constitui, por assim dizer, um caminho sem volta. Por vias inconclusas, o narrador em primeira pessoa, uma figuração do próprio Borges a serviço da ficção (se ainda se ousa estabelecer essa distinção tão tranquilamente) é informado da existência dessa região. Volumes enciclopédicos únicos, cartas, citações jogadas displicentemente são o suficiente para introduzir o fantástico mundo de Tlön ao universo do narrado. Ao se adentrar na fantasia, escrutiná-la na intenção de compreendê-la racionalmente, é que Tlön ganha força. Pouco a pouco, seu absurdo ganha substância, e ele não é tão distante quanto se supõe: Tlön é o *negativo* de nossa imagem para além do especular, reflexo incômodo que faz aparecer a radicalização dos conteúdos recalcados por nossos sistemas de pensamento. O espelho a orquestrar o conto, esse que não reproduz meramente, mas que do corredor *espreita* o narrador desde a primeira cena, demarca que algo nele enquadrado institui-se para além do que nele se vê, e anuncia um funcionamento que atravessa a imagem: a fantasmagoria que a cena contém já invoca de antemão algo que opera fora de nosso campo de visão, apontando para isso que nos olha e, como o faz a região fantástica, escapa ao enquadramento especular. Aterrado com a súbita substância de Tlön, o narrador bruscamente promove a volta ao seu universo textual. E, impulsionado a um movimento de retroação, o leitor, ao realocar-se à própria realidade, traz consigo um fragmento, a poderosa profecia que conclui o conto, na qual ecoa todo o universo tlöniano: "O mundo será Tlön". No gesto retroativo, pela potência simbólica de uma ficção deliberada, o leitor vai além, erro primário, passo em falso do qual resulta a iminência da concretização de um mundo imaginado. Tlön, assim, apagando o universo ficcional, *rasura* também o nosso, jogando com o limite entre ficção e realidade: o apagamento dessa distinção dos limites textuais acontece igualmente *dentro* dos limites textuais, entre o

mundo de Tlön e o universo do narrador; a ele, soma-se um segundo questionamento, a incerteza dessa distinção pelo leitor, que em relação à sua própria realidade já nesse momento vacila em diferenciar tão prontamente o plano do narrado do plano no qual ele existe. Esse *duplo apagamento* consolida-se em um instante aterrador no qual a operação se inverte e, subitamente, o universo do leitor resta preso à constituição da malha textual. É através desse mecanismo que Borges dá um passo surpreendente, pelo qual se inscreve com os dois níveis do apagamento um terceiro: entre a cena da escrita e o ato de leitura. Ao atravessarmos o escrito, nosso mundo passa a ser parte de "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", *enquadrado*, eternamente, nos limites da ficção.

Elenca-se aqui três cenas, os três contos mais uma vez retomados a partir da percepção de que, em Borges, há um truque. Talvez seja, por fim, esse truque que se reencena a cada narrativa, sempre a nos enganar, elidindo diante de nossos olhos atentos a alavanca que transforma a narrativa em algo excepcional. Trata-se do ponto em que o narrar toma a forma que lhe pertence, estrutura indomável que escapa ao gesto interpretativo, à qual denominamos em um momento anterior como um *narrar em falência*: trata-se de um instante no qual o texto abandona seu caráter ilusoriamente tradicional e, a partir de um problema que oferece resistência a ser narrado linearmente, transforma esse limite em uma operação. Nessa prestidigitação que altera o registro da *falência do narrar* ao instituir um *narrar em falência*, há também que se distinguir, com Lacan, dois tempos: no tempo da escrita concretiza-se a ativação de um mecanismo que ecoará, feito efeito, no tempo da leitura.

No relato de Tzinicán se dá a ver, concretizando a apoteose, um momento de indefinição sintático-gramatical que modula a inapreensível passagem, revelada somente no parágrafo de conclusão: "*Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres*", diz o narrador em primeira pessoa, a prosseguir, "(...) *quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, (...) aunque ese hombre sea él.*" (BORGES, 1997, p.302, grifos nossos).<sup>122</sup> A indefinição que o pronome "quem" traz permite

---

<sup>122</sup> Consta aqui o parágrafo completo, grifado em negrito para ressaltar a sutil transição de foco narrativo, mantendo o grifo em itálico do original: "*Que muera **conmigo** [eu] el misterio que está escrito en los tigres. **Quien** [indefinido] ha entrevistado el universo, **quien** ha entrevistado los ardientes designios del universo, **no puede** [ele] pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él*, y ahora **no le importa**. Qué le importa la suerte de aquel **otro**, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso **no pronuncio** [eu] la fórmula, por eso dejo que me olviden los días,*

a transubstanciação que o personagem Tzinicán sofre. Algo, porém, fica perdido na enunciação, algo não se escreve, mas um movimento indescritível consta escrito. Sem figurar na tessitura significante, sem que se precise *narrá-lo* efetivamente, o deslocamento é realizado, e tal movimento redimensiona a narrativa: o narrador-personagem porta, a partir daquele momento, uma outra voz que nele se inscreve desde sempre; o homem ali cativo guarda em si, sem o saber, um deus. Tzinicán, como fora apresentado, se apaga. Ele é substituído por essa figura de natureza híbrida, divino em latência que só existe, quantas leituras sejam feitas, ao fim do conto: não se pode ressignificar o enredo a partir desse elemento, pois ele não é *narrado* no plano do relato, mas aparece unicamente em operação. Assim, marcam-se os dois tempos. No tempo da escrita, transpõe-se o foco narrativo; no da leitura, arca-se com o desmoronamento da malha significante até então composta – o *efeito de significado* se corrói e a narrativa rasura-se pelo procedimento que nos leva a ler para além do que se escreve: uma mera transição gramatical, na qual um certo "eu" que enuncia desaparece no "ele" pelo qual é designado, e um outro "eu" (talvez ainda o mesmo), ganha voz. Isso que não é representado por um significante, e sim por sua ausência, possui um poderoso efeito de significante (cf. LACAN, 2009, p.110).<sup>123</sup>

Desse limite, o limite ao narrar, no entanto, não se faz silêncio. Seu fim continua a reverberar, a anunciar que há algo alhures à sua delimitação, marca residual que está na narrativa – e para além. É por uma escrita que apaga o seu próprio rastro que Borges pôde confrontar a nós leitores com o impossível de ser escrito, esse com o qual ele, escritor, se defronta. E é justamente ao lançar mão de um mecanismo *essencialmente significante* que Borges, colocando-se à beira de um vertiginoso limite estrutural, assume uma posição também clivada: no curso de sua escrita, ele talvez não se ofereça à queda súbita, não se lance para fora dessa rede de segurança que o significante lhe garante como o faz Lacan ao lituraterrar; em um movimento ímpar, ele retorna a essa estrutura a partir de um outro lugar, pelos olhos que viram o seu limite e que descobriram a imensurável ficção que é a

---

acostado en la oscuridad." ["Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres. Quem entreviu o universo, quem entreviu os ardentes desígnios do universo, não pode pensar em um homem, em suas triviais fortunas ou desventuras, ainda que esse homem seja ele. Esse homem foi ele, e agora não lhe importa. Que lhe importa a sorte daquele outro, que lhe importa a nação daquele outro, se ele, agora, é ninguém. Por isso não pronuncio a fórmula, por isso deixo que os dias me esqueçam, deitado na escuridão."] (BORGES, 1997, p.302)

<sup>123</sup> Marca-se aqui a distinção que Lacan institui em "A função do escrito": "O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é o significante. O significado é efeito do significante." (LACAN, 1982, p.47)

realidade, feita de linguagem. Borges opera dentro dos limites da narrativa, mas eles não o restringem: ele está sempre *no limite*, no ponto de equilíbrio arriscado alocado entre o cair ou não. Utilizando-se do funcionamento significante, tendo visto o que excede ao saber e sentido o corpo prestes a cair em um território fora dos domínios da linguagem, o autor se faz retornar por vias obscuras, e volta sob os efeitos dessa queda iminente. Ele pende, talvez, não no efeito de significado produzido pelo significante, mas na ausência que o próprio significante introduz. Assim, o circuito borgeano redimensionaria o lugar de atuação do simbólico nas suas narrativas, fazendo esse registro operar na máxima potência contida nos seus próprios limites: com os efeitos do significante, Borges, ao retrazá-lo, expande o seu alcance. Ele não renuncia ao significante, mas o torce para fazê-lo confessar a contragosto, por vias lógicas, que ele não diz a verdade. Interpelada borgeanamente, a verdade que o significante diz é sempre e inegavelmente uma ficção:

O animal, eu lhes disse, cria rastros falsos. Mas, será que com isso cria significantes? Há uma coisa que o animal não faz – ele não cria rastros falsos, isto é, rastros tais que sejam tomados como falsos, embora sejam vestígios de sua verdadeira passagem. Fazer rastros falsamente falsos é um comportamento que não direi essencialmente humano, mas *essencialmente significante*. (LACAN, 2005, p.75, grifo nosso)

A retomada dessa citação do décimo seminário de Lacan alavanca a hipótese que aqui se esboça. Pois um rastro falsamente falso, ou a sua dupla negativa, como dito anteriormente, não constitui em si um rastro verdadeiro. Apesar da ausência dessa verdade apriorística, o falseamento duplicado indica ali algo da ordem da verdade, e ela não é produzida por aquilo que o rastro inscreve ou pelo que ele *significa*: a verdade institui-se pela possibilidade de seu *apagamento*, funcionamento que permite dissimular e operar com o fato de que se pode *criar rastros*. Verdadeiros ou não, eles indicam uma *passagem real*, movimento que se camufla no intuito de enganar, despistar, fazer perder-se; é, sobretudo, um rastro a ser lido. O retorno ao universo do significante, após vislumbrar o horror da ausência radical que esse suporte contém em si, permite a Borges o circunspecto dessa experiência. O borgeano se dá no texto não meramente ao utilizar-se do funcionamento significante, na visada da produção de um efeito de significado; pelo contrário, Borges faz a volta ao significante por um caminho que escapa ao *registro imaginário*, mantendo nesse movimento aquilo que se interpõe à constituição do sentido, algo que também lhe é

constitutivo. Essa ausência introduzida pelo significante, trazendo em seu corpo uma resistência à constituição imaginária do significado, é magistralmente driblado em uma produção *para além do significado*: o estilo borgeano cria uma escrita a partir do *falseamento* apresentado como possibilidade estrutural da linguagem, e convoca assim a leitura de seus rastros falsamente falsos. E o que seria essa produção a partir do *registro bilinear* de seu funcionamento, já que o significante encerra em si a constituição do sentido e aquilo que se lhe opõe radicalmente, senão um prenúncio do funcionamento do escrito através da rasura?

Apontada em "*La escritura del dios*" por meio de um deslocamento pontual do foco narrativo, a dimensão da escrita borgeana como uma estrutura rasurante que vem sendo articulada se traduz por um movimento caro a Lacan. A partir da escrita borgeana, a introdução da rasura ganha um lugar de atuação ímpar que permite uma articulação fecunda com o precioso gesto de Lacan: mais do que um apagamento, Borges estabelece uma escrita *rasurada* e a *se rasurar*. Pois é o que a escrita produz, enquanto rasura, que possibilita a transição de um *fracasso do saber* a um *saber em xeque* (LACAN, 2009, p.109): não há mais algo para sempre perdido, mas algo a se perder, a se produzir como perda a partir do escrito. Pode-se recuperar também, nessa chave, o apagamento estrutural da cena original em "*La muerte y la brújula*", ou mesmo a escrita de uma ficção pela qual a realidade se reescreve, em "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*". A passagem por esses contos ajuda a situar o mecanismo de leitura convocado por Borges não apenas como uma interpretação, mas como um procedimento a trazer, em ato, as maneiras pelas quais esse mecanismo induz a uma reinscrição na própria estrutura textual. Nesse movimento, a narrativa se dobra e, colocando-se nos limites do simbólico, incide sobre si mesma. A leitura, então, estabelece o momento no qual o conto *se escreve apagando-se*, a cada vez, uma vez mais. E no percurso que aqui se consolida, ecoa há muito tempo a emblemática configuração pela qual Lacan convoca essa operação: "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). Resta, então, a sua leitura.

### 3.3. Uma escrita da rasura

A rasura lacaniana instaura-se na constituição de um apagamento que corrói seu próprio sentido ou, cedendo ao irresistível quiasma, o *sentido próprio* do significante pelo qual a noção se inscreve. Se só se pode rasurar algo primeiramente escrito, se a condição de rasura implica algo a ser rasurado, Lacan lhe extrai essa possibilidade e, ao excluí-la radicalmente, faz o significante operar no puro ato que lhe é apregoado: apagar, superpor com uma nova escrita, traçar novamente, passa a sintetizar somente a marca que se deixa pelo movimento, rompendo o elo entre a causa e seu efeito. A *rasura* lacaniana é, assim, também um efeito de rasura. E dela, desse gesto desligado daquilo que nele se implica, *litura pura*, decalca-se a sua dimensão mais literal.<sup>124</sup> É na rasura, sem avesso, que a letra se produz: "A letra que constitui rasura distingue-se por ser ruptura, portanto, semblante, que dissolve o que constituía forma (...)" (LACAN, 2009, p.114). Nessa letra-litoral, no seu movimento resgatado pela literatura de vanguarda, imprime-se a tarefa de sustentar na linguagem um vazio insuportável: puro escrito, nela reside a convocação do *litoral* – imagem que figura a dissociação radical entre *saber* e *gozo* – ao *literal*; do embate irresolúvel, a letra surge como o suporte escrito da impossibilidade dessa relação. E se ela assim se constitui, é por manter o contraste vivo, atuando sempre em uma reescrita: "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" (2009, p.113). Quanto a essa operação, Borges diz algo.

---

<sup>124</sup> Sem nos esquecermos jamais que Lacan produz "Lição sobre *Lituraterra*" após uma viagem ao Japão, mais precisamente, sob os efeitos de sua língua escrita. Na elaboração da letra, Lacan toma toda uma dimensão que o ideograma introduz, daquilo que nele "É a letra, e não o signo, que [...] serve de apoio ao significante", ou ainda, no que ele "(...) se apoia num céu estrelado, e não apenas no traço unário, para a sua identificação fundamental". (2009, p.117). Caberia aqui uma relação com *O império dos signos* (2007), obra tão sensível quanto estupefacente, na qual Barthes lê a sociedade japonesa através dos elementos que compõem a sua cultura: a culinária, os rituais, o teatro, o vestuário e, como não poderia deixar de ser, a língua.

Há, em todas as suas faces, a condição de um desligamento do centro, do cerne verdadeiro sob o qual a sociedade se organizaria, estruturando-se em torno de um vazio. Talvez seja por essa via que Lacan lhe sugere o título de "o império dos semblantes" (cf. 2009, p.118): tudo, na leitura barthesiana do Japão, soergue-se em torno de um nada, o que garante ao japonês mítico de Barthes uma relação singular com o semblante pelo qual cada gesto cotidiano se dá nessa estrutura social. Privando-nos dessa maravilhosa discussão, para os fins deste trabalho destaca-se apenas um trecho no qual Barthes discorre sobre a papelaria, especificamente sobre os *instrumentos de escrita*, e sobre o que eles implicam: "(...) 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)

Borges aqui se manifesta justamente por alocar-se no ponto onde a letra se produz incessantemente *nessa virada* que constitui litoral, efetivando-a por caminhos oblíquos: sem dissociar-se completamente dele, Borges torce o campo do saber por ele produzido, fazendo-o incidir sobre si mesmo; a reconfiguração da narrativa borgeana só se consolida em uma retroação performatizada pelo texto, seja através do deslocamento de foco narrativo que se imprime sobre o narrado, de uma cena que cessa de existir no ato de sua leitura, ou de uma potencialização do universo ficcional que o faz ultrapassar seus próprios limites, realocando o leitor no território da ficção. Distorcido, apartado da possibilidade imaginária do sentido, o saber que o conto até então estabeleceu *estranha-se*. Essa operação de ruptura discursiva através de seu próprio semblante faz com que o saber de certa forma se legitime e, simultaneamente, desmorone. Ele é ratificado, enquanto um saber, no gesto paradoxal de sua própria implosão. A figuração do estatuto da *letra* em Borges, então, dá contornos ímpares ao litoral entre saber e gozo, em um movimento que não deixa de se articular na oposição imanente que essas duas noções constituem. Se a letra, como aparece na forma sublime da caligrafia e como é produzida pela literatura de vanguarda, serve de apoio ao significante, enquanto nós "ocidentados" servimo-nos do *signo* como seu suporte, (cf. LACAN, 2009, p.117), cabe a questão: nessa leitura do estilo borgeano que vem se reestabelecendo a partir da *retroação como estruturante*, e não apenas estrutural e constituinte de todo processo de leitura, para enfim encontrar uma elaboração pela via da rasura, como essa letra é produzida?

O esforço magistral para erigir uma narrativa que implodirá, bem como a cuidadosa execução desse minucioso processo de dissolução, mostra um espectro único no espaço literário, sobretudo em sua relação ambígua com os saberes que esse campo pode engendrar. Suas referências históricas, suas bússolas e mapas, suas enciclopédias, tudo isso está sob o signo de um *espelho* a reproduzi-los e proliferá-los incessantemente, até que eles percam o estatuto de *verdade* que uma vez lhes foi garantido. Trata-se de um saber falseado e, por reencenar-se à exaustão, mais uma vez rasurado. Por não haver saída possível a esse labirinto de pistas especulares (cf. NASCIMENTO, 2009, p.178) desdobradas em um crescendo lógico, o narrar constitui-se como um saber voltado a si mesmo: um saber em face à sua própria imagem e que, uma vez indiferenciado em sua origem por sua incessante proliferação, vacila em afirmar-se como tal. É a esse vazio intolerável, a ausência de uma

verdade primária, que talvez o espelho reproduza até a sua desfiguração: a eficácia simbólica é retificada a partir do que se produz através de sua falha, no ponto onde algo lhe escapa; e se essa operação toma corpo por meio do exercício do significante, ela ocorre sem jamais tamponar sua falta constituinte.

Face a esse limite, com Borges, um passo ousado se impõe: pode-se localizar o estilo borgeano como habitando essa clivagem essencial, a *condição bilinear do significante*, sempre apontando para a constituição de um saber e para o gozo que o perfura; sustentando os dois registros que fazem litoral, a narrativa se estabelece dividindo-se entre o *signo* e a *letra*. Pois se Borges se utiliza dos efeitos de significado que o significante comporta, ostentando em sua escrita o mais sincero desejo de encontrar o signo sem a barra que o fende, é apenas para abalar seu efeito de sentido unívoco. É ao desmontar esse efeito, ao mostrar pelo trabalho intenso com a potência simbólica que o signo só se sustenta *imaginariamente*, que Borges faz referência ao signo e à sua impossibilidade: paradoxalmente para revelar que, para além do traço unário que nele se busca mas nele se apaga, há um vertiginoso *céu estrelado* ao qual o significante também pode se alçar (cf. LACAN, 2009, p.117). Borges, em seu semblante de narrativa, permanece siderado não por um significante a lhe interpelar, mas pelo fato de haver significantes – e por toda a ficção que esse universo introduz.<sup>125</sup> Nesse sentido, se uma vez colocou-se que com Borges a realidade tem estrutura de ficção,<sup>126</sup> uma inversão se faz presente com todas as implicações que esse gesto pode trazer: a ficção borgeana traduz um *efeito de realidade*, no que a própria realidade guarda um estatuto ficcional. A insólita *mimesis* borgeana estaria, assim, cuidadosamente decupando as maneiras pelas quais essa realidade se apresenta mediante a falaciosa estrutura de ficção. À realidade destitui-se o caráter de verdade, precisamente, através de sua imitação. No gesto mimético promovido pela narrativa, corroborando por um lado os mecanismos intelectualmente mais elevados, seu estatuto ficcional faz nada além de se reafirmar, por eles estarem igualmente sob a égide de um falseamento constitutivo da própria realidade. Superpondo uma ficção à outra, espelhando justamente o que não figura na imagem, falseando mais uma vez algo que já se estabelece em um falseamento, Borges

---

<sup>125</sup> Agradeço à Profa Dra Nina Virgínia de Araújo Leite, orientadora deste trabalho, que em uma reunião de orientação teve a clareza de espírito para produzir a formulação, a qual ilumina em muito a relação de Borges com o simbólico.

<sup>126</sup> Alude-se aqui, sobretudo, à discussão elaborada a partir de Luis Costa Lima, em seu texto "A *Antiphysis* em Jorge Luis Borges".

apaga a sua origem. A realidade rasura-se e emerge como um efeito de escrita. A partir do rastro falsamente falso que a narrativa borgeana traz à cena, a letra como rasura, sem um traço que a anteceda, produz-se em ato justamente ao potencializar o funcionamento significante que cria a realidade como tal.

Tão potente quanto incômodo, o efeito da literatura borgeana decalca-se, não além ou aquém, mas no ponto limítrofe no qual ele nos coloca. Borges não se localiza na narrativa tradicional, onde poderíamos colocar os grandes nomes já citados, Poe e Hoffmann. Seu tratamento narrativo também não o integra totalmente ao gesto radical da vanguarda: Borges não *estilhaça* a linguagem como Joyce, ou a *corrói* como Proust, a *nulifica* como Beckett, a *solapa* como Kafka. Do semblante discursivo pelo qual a narrativa inicialmente se molda, o autor *desmonta* os seus próprios mecanismos, já que o ato de desmontagem não implica em uma destruição total. Trata-se, sobretudo, do escrutínio de um mecanismo imperfeito no qual há uma peça faltante. Essa maquinaria funciona como pode na sua incompletude e, em sua claudicância, gera os desvios necessários à consolidação da literatura borgeana. Pois esse aparelho não é apenas desfeito: suas peças são utilizadas por Borges na construção de uma nova estrutura, protótipo narrativo que, mesmo guardando semelhanças com o mecanismo original, permite que ele funcione de outro modo, de forma que a peça faltante deixe de ser um empecilho à sua função. É *desmontando* o registro simbólico a partir de sua imperfeição que Borges pode lançar mão das peças que o constituem, fazendo a narrativa funcionar na sua máxima potência, remodelada, torcida na amarração de suas peças. É com isso que a narrativa borgeana, ao invés de destruir completamente o modelo narrativo, promove nele um retorno oblíquo a si mesmo. Se não se pode afirmar que Borges *é* um escritor fálico, já que isso jamais resumiria o estatuto de sua escrita e implicaria um imperdoável reducionismo de sua relação com o saber, talvez seja pertinente afirmar que ele não abandona o *universo fálico*, mas através dele constrói algo que o excede. E essa asserção conta, sem qualquer questão, com o fato de o registro simbólico ser fundado justamente no imperativo de que há falta, há castração. Borges, no entanto, não está completamente confortável em relação ao saber no qual reside sua vã aposta – uma aposta na escrita.

Por seu caráter inverificável, essa aposta é sem garantias ou vencedor. Fadada à condição de uma perda constituinte, de algo que fracassa na escrita, nela consolida-se o

literário: há algo que se perde ao ser escrito, algo se elide, imiscui-se (cf. LACAN, 2009, p.101). Subsistindo a esse fracasso, a letra-litoral, enquanto rasura, própria à literatura de vanguarda, faz "objeto de uma aposta" que se ganha, no nível da caligrafia, "com tinta e pincel" (LACAN, 2009, p.113). Escrita em ato, sem traço algum que lhe seja anterior. Vitória escrita, a letra-litoral consolida o impossível da rasura lacaniana: aposta-se no infinito, na ruptura radical, na destruição do jogo e na fundação de um novo, do qual se sai sempre vencedor ainda que se tenha perdido. Ao tomar parte nessa cena, Borges opta pelo oposto: mestre no jogo narrativo e conhecendo as regras como ninguém, ele introduz a trapaça que vence um jogo falido. Sem abandonar o registro simbólico, e igualmente sem limitar-se a ele, a narrativa borgeana o atravessa em um movimento ambíguo, duplicando o próprio registro no qual ela se constitui, e acaba por somar ao simbólico um nível que o alça além das possibilidades até então previstas.

É justamente pelo fato dessa torção não ser passível de escrita, condição pela qual se funda uma demanda de sempre reescrevê-la, que Borges sempre surpreende, ainda que efetuando o mesmo truque: se com Borges todo escrito é uma injunção à leitura, o gesto borgeano, por alocar-se perigosamente nos limites da linguagem, convoca a ler algo que não se escreve, um furo que a própria linguagem produz e em torno do qual o conto se efetiva. Operando no registro simbólico, Borges nunca deixa de instituir, assim, um passo além aos seus domínios. Quiçá, mais que uma *aposta no saber*, oriundo das enciclopédias, bússolas, hipóteses matemáticas, línguas mortas e obscuros registros históricos, o que se delinea em Borges é um *apego melancólico* ao saber em jogo, tomado por objeto privilegiado, ainda que incompleto, quebrado, ainda que não passível de escrita. Sem tinta ou pincel, Borges é um vencedor solitário, já que nessa partida participa um único jogador; e mesmo que isso não afete as novas regras e os novos jogos, sua aposta é ganha – através de um espelho e uma enciclopédia.

Essa vitória, Borges o sabe, não é completa. O arдил que ganha o jogo do significante – ao colocar o significante em jogo – se configura nas brechas de sua própria estrutura. Mesmo no domínio dos mecanismos ficcionais, em seus astuciosos movimentos narrativos, algo ainda lhe escapa, e produz efeitos que reverberam na sua perfeita execução. Lönnrot, frente à sua morte não narrada, ri bestamente do previsível fim que ele, cegado pelo desejo, impôs a si mesmo; Tzinicán, mestre dos desígnios universais, se abstém de

enunciar a mensagem que poria fim ao seu padecimento; a patética vida que segue em meio a livros, traduções e exercícios intelectuais, quando já se encontra irremediavelmente nos domínios de Tlön: essas são três das figurações possíveis da pesarosa resignação borgeana diante de uma aparição monstruosa, a qual não teria lugar em sua narrativa tal como ela se articula. Definitivamente, algo se produz na escrita borgeana, cujo poderoso efeito lhe garante um lugar de direito no cânone ocidental. Algo se presentifica, ainda que sem lugar, na exatidão do mecanismo construído a duras penas. E isso que se apresenta unicamente como ausência não se inscreve como um fracasso da linguagem, mas, na chave borgeana, inscreve-se *pele seu fracasso*: como fora enunciado anteriormente, com Borges *ganha-se a perda*. Presença descomunal, referência da literatura no século XX, dicção incomparável, vastíssima erudição, exímio manejo dos mecanismos narrativos: todas essas descrições são, de certa forma, senso comum quando se trata de Jorge Luis Borges. Essas referências, ou enaltecidas reverências, foram conquistadas por uma vida dedicada à literatura, aos minuciosos estudos das línguas mortas, tradições distantes, obras esquecidas, sistemas de pensamento inaplicáveis. E todos eles figuram na obra borgeana, alçando o saber ao *status* de um objeto privilegiado.

Embora capturado por esse saber, marca de uma vida, resquício de um percurso ímpar no reino do conhecimento, o grande Borges abre mão de enaltecer suas sacrificadas conquistas, já que é o próprio campo do saber discursivo que, segundo esta leitura, ele traz abaixo. Paradoxalmente, isso não deixa de ser, com alguma ressalva, o exercício de um saber: afinal, saber que nada se sabe, ter a dimensão de que há muito mais a ser compreendido, resume a banalizada asserção de Sócrates que se estabeleceu como pedra de toque da filosofia ocidental. Borges faz jus a esse gesto magnânimo que veio infelizmente a se tornar um grande *cliché*, ou pior, um aval à ignorância: ele certamente, e isso se sabe pelos seus contos, tem a dimensão de que há um furo no saber, um limite ao que pode ser escrito. Mas se há uma dimensão de saber também a partir disso que não se sabe, há algo que, em Borges e com Borges, se subtrai dessa dinâmica?

Ao que se caracterizaria levemente como uma vaidosa renúncia, Lacan pode trazer uma luz ao problematizar a relação entre o saber e o gozo. Pois, se ele coloca que existe um ponto onde a escrita esbarra em um impossível de ser escrito, no qual, em uma das alternativas possíveis, "(...) o saber passa a funcionar como um gozar" (2009, p.102),

isso deve ser verificado na implicada estrutura pela qual Borges produz esse litoral. A letra no seu funcionamento de rasura, a qual se perscruta que Borges produza através de uma estrutura de borda, faz convergir esses dois elementos díspares, de ordens distintas, *saber* e *gozo*. Se consta, pelos seus efeitos, que Borges produz um litoral em sua escrita, cabe questionarmos como ele se define. O saber encontra-se, visivelmente, em toda a sua malha textual: é, afinal, a partir dele que ela é construída e desmontada. Se o gozo figura nesse litoral e atravessa a possibilidade de uma verdade apriorística sob a pele da rasura, há uma questão que não quer calar: onde está o gozo em Borges?

#### 3.4. *O estranho borgeano: um gozo irredutível*

A letra é a condição do escrito. O discurso é articulado por meio de significantes, mas para que se possa *escrevê-lo* enquanto estrutura discursiva, faz-se necessário lançar mão da letra como suporte. E quando ela entra em cena, quando o escrito opera para além do nível discursivo, decalca-se nele uma perda (cf. LACAN, 2009, pp.93; 102-103; 123). Há muito vem-se delineando o estilo borgeano como uma narrativa limite, talvez a última possibilidade antes da destruição total dessa configuração. Nesse aspecto, o autor é inigualável ao movimentar o funcionamento narrativo até que as suas bases cedam à perda constituinte: esse gesto indicia que em Borges, sim, em Borges a letra se produziria a partir do semblante narrativo que o autor constrói, pois do narrar decalca-se algo ao qual a malha do discurso falha em figurar. O inenarrável na literatura borgeana aparece através do puro movimento, o qual não é meramente discursivo. Trata-se de um movimento que se constitui na estrutura narrativa, no que nela se configura como um *escrito*, para além do semblante. Se todo o escrito pede para ser lido, a narrativa borgeana difere-se por necessariamente fagocitar o gesto de leitura, introduzindo-o na composição da tessitura textual. A maneira ímpar pela qual a leitura se implica no escrito por meio do estilo de Borges alça o texto ao *status* de um escrito em operação, inacabado, sempre em construção.

Das grandes implicações que se pode articular a partir desta hipótese, a de que a literatura de Borges produz a letra, destaca-se duas em particular. A primeira estabelece a estruturação do conto borgeano como capaz de se furtar à narrativa tradicional, ainda que

não abandone por completo seus mecanismos; a partir de um semblante de narrativa, da imitação ou paródia de um gênero consolidado, Borges traduz um movimento presente de maneira mais expressiva nas formulações radicais da linguagem literária do século XX. A segunda implicação a ser ressaltada, uma afirmação mais complexa, é o indício de que, se a letra ali se constitui e opera no corpo narrativo, ela necessariamente implica um litoral entre saber e gozo. Portanto, há gozo se manifestando em algum lugar, e esse gozo, com Borges, enoda-se ao saber de uma forma incomum. Pois se com Lacan estabelece-se a oposição radical entre esses dois campos, na narrativa borgeana, uma vez inicialmente cravada nas possibilidades do saber discursivo, essa oposição deve ser vista com atenção especial.

É necessário esclarecer que não se estabelece aqui qualquer vínculo entre essas duas ordens que Lacan opõe, já que é exatamente essa distinção que possibilita a leitura que vem se firmando: atenta-se, no entanto, para um movimento que conclama essa relação, ou melhor, sua não relação, de uma maneira nunca vista antes ou depois de Borges. Como já afirmado na seção anterior, Borges se estabelece em um lugar ambíguo em relação à manutenção da estrutura narrativa tradicional e sua destruição, esta última promovida em larga escala e alçada aos limites da linguagem pela vanguarda literária. Essa condição limítrofe exige que o litoral entre saber e gozo seja revisitado, na expectativa de, à luz de Borges, dar mais um passo em direção à compreensão de seu funcionamento. Retornamos, então, à capciosa afirmação lacaniana, na qual consta que "(...) o saber passa a funcionar como um gozar" (2009, p.102): Seria essa afirmação suficiente para elucidar o lugar do gozo em Borges? Em outras palavras, estaria esse gozo alocado na produção de um saber, meramente na execução magistral dos mecanismos narrativos? Seria o gozo borgeano puramente sintetizado a partir das produções discursivas do significante?<sup>127</sup> Obviamente, quando se trata das enfáticas afirmações lacanianas, elas não podem ser tomadas

---

<sup>127</sup> Se essa posição se sustentasse de maneira tão simplória em Borges, o que jamais se afirmaria aqui, poder-se-ia talvez lê-la através do *discurso do mestre*, um dos quatro discursos que Lacan propõe. Nessa estrutura discursiva, é o significante-mestre ( $S_1$ ) que se posiciona como agente na quádrupla lacaniana, o lugar onde o semblante se produz (LACAN, 2009, p.24). O significante-mestre interpela o Outro (ocupado pela bateria significante,  $S_2$ ), na produção de um saber (ocupado pelo  $a$ , o mais-de-gozar) que produzirá uma verdade ( $\$$ , o sujeito barrado, como a verdade recalçada que está em causa em relação ao lugar do semblante). Dessa estrutura, deriva-se que a produção de um saber institui-se somente pela via do significante, excluindo da consciência os elementos que furam essa produção (uma vez que o  $a$  e o  $\$$  estão alocados abaixo da barra, fora da consciência). Deve-se ter em mente, no entanto, que talvez Borges utilize-se desses *efeitos de discurso* nas suas narrativas, nas quais ele mimetiza essa posição, mas somente para ficcionalizá-la e desmontá-la: a certeza pela qual ele captura o leitor, que em momento algum questiona os caminhos intelectuais pelos quais ele constrói o problema, pode advir do falseamento dessa posição, desmontada ao longo da narrativa.

livremente, fora de contexto. Essa citação encontra-se na sexta lição de *O Seminário – Livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, imediatamente anterior à sua "Lição sobre *Lituraterra*", um texto chave que trouxe à baila toda a questão que aqui se introduz para ler o estilo borgeano e seus efeitos. Intitulada "De uma função para não escrever", Lacan a lança quase provocativamente quando está definindo justamente a estruturação do discurso através de sua escrita, no que ela esbarra em um empecilho: "Quando se trata de estruturar, de fazer a relação sexual funcionar por meio de símbolos [ou seja, de *escrevê-la* como tal], que é que cria obstáculos? É que o gozo se imiscui" (LACAN, 2009, p.101).<sup>128</sup>

Sob o signo do estilo borgeano, essa asserção ganha novos contornos. Nota-se que a narrativa borgeana institui-se, necessariamente, mediante a sua própria reescrita, estabelecendo-a como condição para que o escrito se consolide e atinja o seu poderoso efeito. Em outras palavras, através da *retroação estrutural* que o texto promove, há um movimento que transforma o *discurso narrativo* em uma *escrita de si mesmo*; pois, para que a retroação como tal se efetue, faz-se necessário que do plano discursivo se derive as funções narrativas, as quais, no nível do discurso, estão perfeitamente localizadas. O fato de tudo funcionar eximamente no nível discursivo é a condição necessária para que a *experiência da torção* se consolide. Pois as funções, em Borges, estão em seus devidos lugares, operando da forma que lhes é esperada, mas isso não é o suficiente para sustentar a produção de um saber incontestável: em um dado momento o plano discursivo cede, e a narrativa se *contorce* penosamente para abrigar algo que nela não possui lugar. Para fazer sentir seus efeitos, Borges necessita que se compreenda a dimensão do desvio que ele

---

<sup>128</sup> Sabe-se que Lacan aborda a impossibilidade da relação sexual por várias vias ao longo de sua obra teórica. Nessa aula, especificamente, Lacan produz uma articulação com a função do Pai, retomando-a a partir do que Freud trabalha a partir do mito da horda primeva e do mito de Édipo, aludindo, inclusive, a "Moisés e o monoteísmo", texto derradeiro de Freud sobre a cultura. Nessa chave, a não relação sexual se estabelece a partir da impossibilidade de se dizer "A mulher", ou seja, de estabelecê-la enquanto uma função nessa relação: apenas o Pai, figura mítica, possui a totalização que o artigo definido presume, ou seja, *todas as mulheres*; isso reencena-se com Édipo, que toma para si a única mulher que lhe seria barrada. Essa impossibilidade funda o escrito que, no esforço de estruturar, de escrever o funcionamento dessa relação, crava em si mesmo um interdito estrutural: não se pode escrever a relação sexual dado que um de seus elementos não se constitui como tal; e, enquanto a função do homem é exercida pelo seu estigma, por ele estar sob o registro da lei fálica, a função da mulher (essa que, por sua dimensão de *multiunidade*, não existe) escapa à escrita, dado que a lei fálica em nada lhe diz respeito (LACAN, 2009, pp.99-102). Nesse sentido, Lacan afirma que "A mulher (...) é justamente a letra – a letra como significante de que não há Outro,  $S(\bar{A})$ " (2009, p.102): a mulher é a configuração de que algo, pela impossibilidade de ser unificado enquanto função, não possui figuração escrita, e nisso o escrito esbarra.

promove. E ele só se efetua quando se percebe que há muito se está operando em um outro registro que não o do saber.

Nesse movimento, convoca-se a leitura de modo bastante distinto das vias tradicionais, pois é esse procedimento que desencadeará o texto como tal; é em ato de leitura que isso que resiste em ser escrito, a não ser *como* estrutura e *na* estrutura escrita, passa a integrar a narrativa: como um efeito do escrito. Esse efeito é criado pelo abandono quase forçado do plano do narrado, o relato em si, no momento em que ele é recoberto por um movimento que o desvela como puro discurso; nesse vergamento, quando a narrativa retorna a si mesma de um outro lugar, distribui-se o lugar das funções a serem relativizadas: a história não narra mais o conflito de Tznicán, a investigação de Lönnrot ou a empreitada filosófica pelo mundo de Tlön; esse retorno reduz o que se instituía enquanto sentido a um puro funcionamento, puro efeito da estrutura. E o universo narrativo, todos eles se desmontam. Trata-se da retroação *performatizada* pelo texto, mecanismo que aqui encontra sustentação por meio da rasura. Coloca-se, então, as noções de *discurso* e *escrito* sob esse registro: o discurso narrativo se desmonta conforme avança, através do ato de leitura, e se transfigura em algo que traz em si a sua própria interpretação. Para que ela se efetue, a leitura implica uma operação interpretativa dos mecanismos que a constituem. Pois é justamente a compreensão do mecanismo narrativo, dos passos de sua construção e dos domínios por eles formalizados que nos permite passar por essa torção, incutindo o gesto interpretativo da leitura como uma *escrita da narrativa*. Imprimindo-se sobre ela, a leitura constitui uma reescrita do plano discursivo por meio dos mecanismos constitutivos de sua própria estrutura. Estrutura escrita – em ato de escrita.<sup>129</sup>

É justamente na escrita desse discurso, a qual constitui a própria cena da escrita e dela conclama a leitura *como ato*, que se decalca o gozo ao qual a letra faz borda: é no que ela, por se distinguir radicalmente do discurso, *ravina* de antemão a hipótese de sentido pelo qual o saber se estabeleceria, para o qual a narrativa capciosamente apontava. Alhures, ilocalizável por ser puro funcionamento, é em uma cena *escrita*, mas não *narrada*, que a narrativa ganha forma. E, na suspeita de que algo há de ruir, quando pressente o movimento que desestabilizará a narrativa, o leitor já está passando por ele, submetido ao empuxo

---

<sup>129</sup> Conforme Lacan, "Mas, justamente, o que eu disse não foi *enunciada*, e sim *inscritível*. Se digo *inscritível* é porque o exigível para que haja função é que, pela linguagem, possa produzir-se algo que seja expressamente a escrita, como tal, da função." (2009, p.123)

brutal de um mundo que cede. O sujeito-leitor queda deslocado em relação ao seu saber: ele sabe do movimento em algum momento, mas sempre é tarde demais; e dele sabe somente por seu efeito. Ao retornarmos a esse mundo desmantelado, ainda que o conto acabe e a realidade esteja tão intacta quanto antes, o seu efeito *de nada* continua a reverberar. É um nada que a tudo atravessa e, habitando o cerne do significante e das construções que o tomam por base, põe abaixo qualquer garantia que não seja a instável ficção: somos, por um momento, indiferentes à cega condição humana, cativa à linguagem imperfeita; somos mais indiferentes à própria morte do que ao trágico engodo que a introduziu; permanecemos indiferentes ao desaparecimento de uma realidade que não mais se sustenta, quando se revela que ela nunca se sustentou para além dos limites de uma ficção.

É essa indiferença ao sentido apriorístico, à garantia da realidade como uma verdade totalizável, que Borges revela em seus contos, desmascarando a grande narrativa pela qual o sujeito subsiste. O que Borges traz à cena é que a realidade subjetiva, montagem essencialmente ficcional, não remonta unicamente à história que se narra pois não é nela que reside a sua verdade: o que diz algo *da ordem de uma verdade* é o mecanismo pela qual ela se falseia, os rastros que se apagam e se reescrevem, os movimentos que estruturam o relato pelo qual o sujeito se organiza. Não é na imagem totalizada, mas na fratura que ela contém, que reside o segredo do efeito de Borges. Seria esse, então, o furo pelo qual o gozo escapa ao saber e passa a confrontá-lo? Um esburacamento no semblante de narrativa, ao qual todo o movimento borgeano se esforça para arcar sem, no entanto, obturá-lo? Essa é marca residual que Borges se põe a escrever e reescrever, sem que ela se esgote jamais. E, nesse exercício de escrita, há uma *virada* de enormes proporções, a qual possui implicações cruciais na relação que os textos borgeanos mantêm com o saber discursivo e na sua invocação de um certo gozo.

Essa virada constitui-se por um instante ao qual se é possível revisitar a partir dessa estrutura que se estabelece *a posteriori* na leitura: a revelação de Tzinincán deixa de ser meramente relatada para ser *atuada* pelo texto, através de um deslocamento do foco narrativo insustentável como sentido; a verdade da cena investigada por Lönnrot abandona seu caráter velado para ser uma cena outra, construída exclusivamente por uma hipótese de interpretação que, em sua natureza, difere radicalmente daquela estabelecida pelo gênero policial; a substância da realidade a ceder passo a passo, dada a inicial conjunção entre a

enciclopédia, para sempre perdida, e o espelho, que não cessa de reproduzir essa perda. São esses os momentos, alojados na cena da escrita, que promovem uma mudança crucial no registro narrativo, o qual desencadeia o *deslocamento* do discurso narrativo a uma escrita da própria narrativa. Seu efeito pode ser pontual, como acontece em "*La escritura del dios*"; processual, como em "*La muerte y la brújula*"; ou mesmo gradual, no torturante "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*". Independente das sutilezas que compõem o mecanismo, trata-se de uma mesma estrutura que se repete: Borges deriva o escrito através do plano do saber discursivo, e o dissolve até que a narrativa ocorra no plano de sua estrutura. Com esse gesto a narrativa se restitui: do discurso que foi à sua própria escrita. E, se há um gozo no saber, se esse "saber passa a funcionar como um gozar", esse lugar do gozo é revisitado pelo próprio movimento textual.

Antes de prosseguirmos nesta incursão, retoma-se aqui os passos que a compõem. O movimento destacado nesta aproximação ao estilo borgeano cerze-se através de um colapso do plano narrativo que convoca uma leitura da nova forma que a narrativa toma; tal leitura se dá através de um gesto retroativo muito particular, pois se institui através de um movimento que o próprio texto conjura. A retroação exigida pela organização textual implica, necessariamente, uma reescrita de seus mecanismos apriorísticos, dado que eles não mais se sustentam senão *como* um mecanismo. Nesses dois tempos decalca-se a rasura: ela se dá entre a cena da escrita, que elide a sua escrita até um momento determinado, e o ato de leitura, que nesse mesmo momento é compelida a atuar retroativamente, derivando assim o funcionamento escrito a partir do plano discursivo. Sem que se saiba, a não ser atravessando-a, a retroação convocada por Borges implica a reescrita de algo que não possui uma inscrição primária: nesse movimento, a própria substância da qual o narrado se constitui é colocada em questão pelo texto, e desfeita no ato de reinscrição que a leitura institui.

Nessa dinâmica entre escrita e leitura, um avanço se define: o leitor é o agente inesperado nesse mecanismo, e flagra-se desmontando a própria estrutura do texto, os elementos com os quais ele em um primeiro momento havia se identificado, a imagem que lhe era familiar. O cruel gatilho que Borges aciona, com todas as suas virtuosas manobras no campo discursivo, faz com que o leitor *atue* no despedaçamento do *corpo textual*, esse que se reconfigurará como uma imagem diversa da promessa do saber anunciada na

narrativa. No horror absoluto invocado pelo mecanismo borgeano, o leitor é confrontado não apenas com o avesso textual, seu funcionamento escrito, o qual deveria funcionar sem ruídos à leitura: ele também se depara com a interpretação que *ele deveria exercer* na sua intimidade com o texto, página pacífica à sua incursão imaginária, tomada como puro objeto. Mas o objeto rebela-se: a leitura, induzida e premeditada, monta-se sozinha e, senhora de si, dá ao leitor um acesso que ele não quer. Há uma monstruosa precipitação dos mecanismos de leitura *pela* leitura, os quais deveriam permitir ao leitor uma carga imaginária, se se resignassem à quietude da cena da escrita; assim ocorrido, ela poderia garantir a sustentação de um saber em uma inscrição falseada, uma vez que a percepção do seu falseamento não seria uma condição trazida pelo texto. Ou melhor, não seríamos informados do caráter *falsamente falso* da ficção, a qual, alheando-se ao registro puramente discursivo, traz algo da dimensão de uma verdade. Para além dessa precipitação, já no lugar que ela o joga, o leitor é posto face a face com algo de uma natureza intolerável.

Sabe-se, com Lacan, que o gozo se faz presente na estrutura, e dela sempre escapa. Como belamente traz o autor em "Lição sobre *Literaterra*":

"(...) nada é mais distinto do vazio cavado pela escrita do que o semblante na medida em que, para começar, ela é o primeiro de meus godês a estar sempre pronto a dar acolhida ao gozo, ou, pelo menos, a invocá-lo com seu artifício."  
(2009, p.118)

Esse trecho ressalta uma importante distinção a ser feita: o gozo é um *efeito* da escrita, um para além dela, invocado a partir de seu artifício. A relação sexual não pode, no entanto, ser *escrita*, já que traz uma impossibilidade estrutural no que se refere à simbolização do gozo. Para retomar a citação presente em sua aula anterior, "Quando se trata de estruturar, de fazer a relação sexual funcionar por meio de símbolos, que é que cria obstáculos? É que *o gozo se imiscui*" (grifos nossos). Ele não é discernível da estrutura, não é "diretamente tratável", não possui substância outra que não o próprio escrito. O plano discursivo se estabelece por haver uma *hiância* nessa simbolização (cf. LACAN, 2009, p.101). É nesse complexo enodamento que, talvez, Lacan tenha tocado ao proferir que "O escrito é gozo" (2009, p.120), na abertura da aula subsequente à "Lição sobre *Lituraterra*". É somente a partir do escrito, tomando a letra como suporte, que o gozo pode ser evocado, mas jamais simbolizado. É somente no escrito, pelo que nele opõe-se radicalmente ao plano do saber

discursivo, que o gozo se forma e se *faz, forma*: uma forma escrita, pois é sempre acolhido pela escrita desse discurso. E, novamente, essa oposição figura de uma maneira inquietante nos contos de Borges. Entre discurso e escrito, entre saber e gozo, há um salto de enormes dimensões, ou melhor, entre duas dimensões que não conversam. E, se Borges não se arrisca nesse salto definitivo como o faz a vanguarda literária, ele ousa, mais do que qualquer outro, por outras vias: à hiância intransponível, o autor produz uma passagem, ainda que forjada, artificial, falseada; ainda que ela se dê apenas como um efeito narrativo, apontando sempre para a impossibilidade de sua escrita.

O movimento que esta leitura se empenha em descrever, ou ao qual se tenta aqui escrever, consiste em um gesto sutil na escrita borgeana que reverbera como um avassalador efeito de discurso. Toda a atenção que aqui se desprende à estruturação de um gesto de leitura específico que Borges convoca é mais que uma consequência lógica da compreensão de seus mecanismos: ela possui implicações cruciais na relação entre o texto e seu *efeito* de estranho, no que esse estranhamento, cogita-se, é inextricável à figuração de um litoral entre saber e gozo que se estabelece na sua escrita. E nisso o estabelecimento da cena da leitura como uma reescrita rasurante, ou ainda, como a execução da *virada* entre saber e gozo, é de extrema relevância: esse movimento introduz a dimensão de uma *ponte torcida e antinatural* que liga o discurso narrativo à sua estrutura escrita. E, para que se possa avançar mais um passo em relação a esse efeito, deve-se atentar a uma importante distinção que Lacan introduz. Na sexta lição de seu décimo oitavo seminário, o autor promove uma diferenciação no funcionamento do gozo, a qual o autor virá a retomar em sua oitava aula, "O homem e a mulher e a lógica". Trata-se de uma incidência do gozo na própria estrutura que o convoca, essa mesma na qual ele se imiscui:

(...) o gozo sexual só extrai a sua estrutura da *interdição do gozo dirigido para o próprio corpo*, isto é, muito precisamente, do *ponto de aresta e de fronteira em que ele confina com o gozo mortal*. E só se liga à dimensão sexual ao transpor essa interdição para o corpo do qual saiu o próprio corpo, ou seja, o corpo da mãe. É somente por aí que se estrutura, que se liga no discurso aquilo que é a única coisa que pode introduzir a lei, a saber, o que se dá com o gozo sexual. (LACAN, 2009, p.101, grifos nossos)

A diferenciação entre o gozo enquanto sexual e sua parcela indomável, a que não toma parte na estrutura que lhe invoca, traz a dimensão de que algo *resta* e não se imiscui na

estruturação, ao contrário do gozo sexual.<sup>130</sup> Silencioso e presente desde os tempos primevos da estruturação subjetiva, esse gozo mortal é a parcela que não é *sublimável* pela escrita (cf. LACAN, 2009, p.122). Trata-se de uma força que antecede a lei simbólica, um impulso sem direção que a escrita não pode reclamar para si.<sup>131</sup> Esse resíduo mortífero não é simplesmente *direcionado* ao próprio corpo, pois, enquanto alheio à lei sexual, o gozo mortal não toma o corpo por objeto, pois não há a constituição de um objeto: ele se remeteria ao período mítico que, desde Freud, movimenta toda a teoria psicanalítica e no qual o *eu* ainda não se constituiu; não pode, portanto, ser eleito como objeto de investimento libidinal. Nesse eixo, pode-se tomar essa tênue interface entre esse gozo sexual, distribuível nas funções sexuais que estruturam o semblante, e essa força irreduzível, que resta sem lugar na escrita dessas funções.

O gozo entra na ordem sexual ao ser direcionado para um objeto, quando o eu abandona sua condição de receptáculo libidinal ainda indiscernível do mundo exterior, conforme se encontra na fase do narcisismo primário (cf. FREUD, 1992[1914], p.73). A estrutura pela qual Lacan traz esse ordenamento do gozo é a Corte, sempre à luz das relações estabelecidas em "A carta roubada": a estrutura da Corte, como define Lacan, "algo solidamente estabelecido" (2009, p.121), não é para o psicanalista o que constitui o grande drama no conto de Poe. Essa estrutura solidamente estabelecida permite uma *distribuição do gozo*, no que suas funções estão exatamente demarcadas no semblante pelo qual se configuram as relações. A carta/letra entra em cena, em seu *efeito feminizante*, desestruturando essas funções perfeitamente encaixadas, "(...) porque ninguém sabe de seu conteúdo, e porque, até o final, ninguém saberá nada dele" (LACAN, 2009, p.121). Essa carta, operando no texto de maneira análoga à letra, traz a figuração dessa relação que se omite à estrutura social do paço, cujo conteúdo é irrevelável e, para que sua função se cumpra como tal no plano narrativo, não revelado no conto. A verdade da relação sexual que a carta carrega não se efetua no plano do enredo.

---

<sup>130</sup> Dada a complexidade dessa articulação, nunca é demais pontuá-la. E aqui o fazemos pelas palavras de Lacan: "(...) tudo o que é da linguagem tem a ver com o sexo" (p.122).

<sup>131</sup> Ao trazer essa dimensão distintiva do gozo, faz-se necessário ter em mente a reformulação do conceito de narcisismo que Freud promove no seu primeiro texto metapsicológico, "Introdução ao narcisismo" (1992[1914]). Abandonando a dicotomia entre as pulsões de autoconservação e as sexuais (1992[1914], p.84), Freud instituiu que toda pulsão é *sexual* e o eu, na ascensão do *narcisismo secundário*, pode ser igualmente tomado como objeto de investimento libidinal. Estabelece-se, assim, outra estruturação dos mecanismos de investimento pulsional, divididas em *pulsões do eu* e *pulsões de objeto* (1992[1914], pp.94-95).

Se pudermos pensar que a *distribuição ordenada do gozo* se consolida quando ele entra na ordem sexual, uma vez não mais referido ao próprio corpo, abre-se um caminho para se apreender de forma mais clara o funcionamento do gozo produzido por Borges. O retorno que o texto faz a si mesmo é traçado pelo mecanismo da leitura, o qual, procedendo em uma rasura do sentido insinuado *a priori*, decalca uma escrita de seu próprio âmbito discursivo. Podemos pensar em uma sistematização desse funcionamento singular pelas vias de uma *distribuição do gozo*: alheado da falsa estabilidade que Borges produz, ao mimetizar um saber discursivo, o ato de leitura defronta-se com um texto que, escrevendo-se para além do semblante de discurso, promove um retorno ao próprio *corpo textual*, como o objeto de sua própria leitura. A interpretação já foi feita *em ato*, movimento que delata a narrativa como nada mais que um funcionamento executado por certas funções, escritas e escrutinizadas por esse mesmo movimento. Desmascarada a falácia discursiva pelo gesto retroativo, do conto resta o puro funcionamento, movimento que nós leitores, sem o saber, produzimos. E nele se implica uma articulação com o funcionamento do gozo sexual: nesse movimento de retorno, de apagamento do plano discursivo, o gozo já se distribuiu; a interpretação já está efetuada, sem que nos désemos conta a não ser pelo seu processo. Retirados de nosso lugar de direito, a leitura não mais nos pertence, assim como a escrita jamais pertenceu a Borges. Consciente dessa perda inevitável, ele apenas produz a estrutura que culminará, em seu próprio caminho de leitura, em uma escrita. Essa distribuição do gozo a ocorrer somente na leitura, paradoxalmente criando a ilusão de que dela se independe, nos deixa em face a um *resto sem lugar*, sem vias precisas, sem objeto ao qual se possa investir: no texto, escancara-se a dimensão de um *real* assombroso que, a despeito da interpretação compelida, ainda resta sem sublimação.<sup>132</sup>

É na *torção* promovida pelo conto que o estranho habita: é nela que se efetiva a definição de suas funções no semblante de narrativa no mesmo gesto que as relativiza; tornando-as insuficientes à própria escrita, essa que é atuada pelo texto, o mecanismo faz restar esse *resíduo assombroso*. Ali, naquele corpo no qual o gozo interpretativo se distribui

---

<sup>132</sup> Como consta em Lacan, "[É perfeitamente adequado que um sujeito] se reserve uma parcela de gozo irreduzível [que não pode ser distribuído na estrutura], a parcela mínima que não pode ser sublimada, como se exprime Freud expressamente, só a uma ordem baseada no artefato – e eu especifiquei a corte, na medida em que ela superpõe ao artefato da nobreza o segundo artefato de uma distribuição ordenada do gozo – pode, decentemente, dar lugar à necessidade. A necessidade expressamente especificada como tal é a necessidade sexual." (2009, p.122)

*para além do sentido*, ainda reside um resto não distribuível, não acolhido em suas funções. Essa torção, um efeito do escrito que não é passível de escrita, traz o avesso à cena narrativa: aquilo que não figura na auto-imagem, mas que lá está desde sempre, hóspede soturno do narrar, puro movimento de escrita. Operando em silêncio, aguardando a sua hora, o inarticulável povoa a narrativa:

Nesse ponto *Heim* [no qual surge o *Unheim*], não se manifesta simplesmente aquilo que vocês sempre souberam: que o desejo se revela como desejo do Outro – aqui, desejo *no* Outro –, mas também que meu desejo, diria eu, entra na toca em que é esperado desde a eternidade, sob a forma do objeto que sou, na medida em que ele me exila de minha subjetividade, resolvendo por si todos os significantes a que está ligada. (LACAN, 2005, pp.58-59)

Na imagética formulação de Lacan, sua prosopopeia dá ao desejo autonomia e o liberta da prisão da imagem, trazendo uma forma não especularizável, um reflexo distorcido do objeto que o sujeito se faz na fantasia. Pode-se, aqui, declinar uma síntese ao estranho borgeano. Não é, contudo, na *imagem* estabelecida na formulação lacaniana que se promove essa interface, mas no movimento que dá corpo a esse inapreensível do desejo: exilado de sua própria subjetividade, ao leitor é revelada uma estrutura que se atravessa, precipitando-se em uma operação que lhe parece anterior ao seu engajamento na leitura. Sem avesso, o conto o leva a percorrer toda sua extensão sem que se perceba a torção que a estrutura produz – e que produz a estrutura. Ele a *sente*, mas *não a vê*. Iludido, o leitor se alça a deslindar essa estrutura finita, escrita, perdendo-se em seu *efeito de infinito*. O conto cessa, mas nem por isso o leitor o conclui: o texto continua a girar, a se desdobrar em assombrosas conclusões, como uma máquina pensante a qual não se pode barrar. Nascida de um truque sagaz, a narrativa circunscreve a fratura na imagem investida pelo leitor, seu maior objeto de amor, ficcionalmente tecido – e desfeito diante de seus olhos atônitos. Pelo efeito do texto, *o leitor cai* como puro objeto, exilado de sua subjetividade. Dele resta também o escritor, sem domínio do mecanismo por ele engendrado, estrutura que só existe como tal pelo ato de leitura. O texto funciona por si, estranha maquinaria conjectural, e desconcerta qualquer gesto de aproximação. O conto borgeano configura-se, sobretudo, como um processo que engendra um certo saber, alimenta um certo gozar, permite uma certa posição, apenas para *destituí-la* em seguida. Puro escrito, a estrutura mostra em ato que algo sempre se perde na escrita.

Essa fratura singularizada relança-se, pelo pulso borgeano, pelos seus temas e por sua dicção, às mais elevadas produções culturais. Todas elas ficam como uma elaborada ficção: ciência, filosofia, literatura, escrita, *litura pura*. O ponto insidioso que absorve tudo o que constitui imagem, tudo que garantiria sentido, reside em um lugar inacessível por ser mero artifício de uma ficção – uma fantasia. Encena-se, em Borges, aprioristicamente e sem que o leitor suspeite, um desejo de validação, uma afirmação de que seu saber procede. Há um prazer na linguagem borgeana, cujo tom nos vai guiando pelos lugares demarcados com precisão na estrutura narrativa – a qual, mostra-nos o escritor, não se sustenta. *Desejo de desejo*, que Borges atravessa. É a esse desejo, que se queria sob a guarda de um punho forte, um lugar do saber consolidado, que Borges alude, mas sempre na condição de um abandono. Sempre para que, do núcleo do desejo, a falta emerja. O autor, na verdade, nos *ilude*, mas não permite que essa ilusão perdure: pois o Outro é barrado, e sobre ele também incide o signo da castração. Não há resposta ao que se deseja saber. Simplesmente *não há resposta*.<sup>133</sup>

Se aqui se salientou a pronunciada voz borgeana a reger com perfeição milimétrica a estrutura textual, é apenas para sublinhar a sua trágica posição, dividido pelo saber e por sua impossível escrita. Borges e Borges estão em um irremediável descompasso. Na minúcia da sua escritura algo resta, ele o sabe, sem escrita, sempre por se escrever. E Borges assim o faz. É por não escrevê-la que nela, dessa escrita que fracassa, se constitui um litoral: por uma *sublimação do fracasso*. A escrita borgeana sucede, por seus truques, desvios e caminhos torcidos, em escrever seu ponto limite; e, enganando esse limite, Borges o transforma em *tópos* narrativo. A despeito do forte movimento pelo qual o autor compõe a narrativa, grande homem de letras que sempre foi, o efeito que ali se produz encena a sua própria condição: amante das letras, erudito, ávido leitor, seus textos recuperam seu "desespero de escritor" ("*El Aleph*", BORGES, 1997, p.208), um sujeito abandonado pelo objeto que tanto investe. E, na busca pelo conhecimento, Borges, sob os efeitos do seu desejo e para nele verdadeiramente se engajar, só pode abrir mão de sua totalidade. Pois, atravessado pela escrita, ele tem a dimensão de que ela se produz em

---

<sup>133</sup> Ecoa, aqui, o *drama do deitar*, presente no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* (2009). Essa cena vem sendo retomada por Flávia Trocoli em seu percurso pela obra proustiana, com a qual tenho o prazer de participar do grupo "Autobiografia depois de Freud", vinculada ao Centro Outarte: estudos entre psicanálise e arte (IEL / UNICAMP). Quando o narrador envia um bilhete solicitando o beijo materno, retorna a governanta Françoise com a sua resposta: não há resposta por parte da mãe.

hiância: escrever não implica que algo ali estará escrito, a não ser como um traço falsamente falso, a não ser para que a escrita se rasure. Não há garantias no jogo literário, e Borges o sabe. Sabe tão bem que não as pede e, nessa lacuna, resposta ausente, ele arquiteta todas as possíveis – à mesma questão. Não haverá réplicas. Os matizes que escrevem o retrato borgeano evoluem, desdobram-se, diluem-se nesse mar de narrativas impossíveis e, finalmente, começam a se apagar, perdendo-se na cegueira gradual: a visão cessa, e na memória de suas cores, Borges tateia. Sua escrita, então, não o pinta como o senhor absoluto da narrativa, essa estrutura poderosa que se aloja no leitor como um espectro que sobrevive ao fim: antes que essa mestria se constitua há, nos contornos de sua cega condição, um constante tatear pelo mundo que um dia conheceu, experiência singular com o universo cognoscível, com a radical materialidade da letra. Pois, se como belamente escreve Flavia Trocoli, "(...) a destituição do mestre ou por-se como morto é um efeito do passar pela escrita (...)" (2011, p.291), dela resta Borges, um implacável mestre destituído. Sujeito barrado.

Na bela síntese que o autor versa em seu "*Poema de los dones*", resta escrita a dimensão de um fracasso *real* que interdita seu desejo: amando os *livros*, o autor vaga pela biblioteca imensurável em uma *noite escura* (1996, p.162.).<sup>134</sup> Se Borges nos leva aos limites da condição humana, ele o faz somente por nela habitar; e, habituado a ela, Borges se desfaz de seu impossível objeto de amor, justamente por ser por ele causado. Templos longínquos, eras ancestrais, caminhos que se bifurcam no tempo e no espaço, os mais lúcidos sonhos de livros infinitos e infindável memória compõem a sua biblioteca inexistente, mas cuidadosamente montada: é através de um mero espelho, conjugado a uma enciclopédia rota, que o visceral universo borgeano existe. Um ponto onde o universo é visto por todos os ângulos que a escrita alcança. Entre Borges e Borges, um litoral. Entre Borges e nós, um universo de fantásticas possibilidades. E, paradoxalmente, se por amar o conhecimento Borges abdica de qualquer garantia, é no curso descontínuo de um desejo intenso que ele resta por se destituir. Pois, como coloca Lacan (que jamais resistiu a um

---

<sup>134</sup> "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." [Verto literalmente: "Ninguém rebaixe a lágrima ou repreenda / essa declaração da maestria / de Deus, que com magnífica ironia / me deu de uma vez os livros e a noite"]. Não podemos deixar de ouvir ressonâncias da mística católica, na qual a ausência de resposta divina, a "noite escura da alma", se constitui como um passo no caminho dos místicos rumo à santidade. Deve-se atravessar essa noite silenciosa, caminhando solitariamente rumo a Deus. (cf. JOÃO DA CRUZ, 2008, pp.26-28)

certo grau de poetização que a condição humana conclama): "só o amor faz o gozo condescender ao desejo." (2005, p.197). Os caminhos do desejo são oblíquos. E o desejo de Borges, indubitavelmente, está escrito.

## Conclusão –

Esta dissertação nasceu de uma hipótese, ou mesmo de uma intuição: de que perdido, talvez *imiscuído* nos tantos efeitos que o texto borgeano engendra, reside algo assombroso. Algo ali, inscrevendo uma marca singular no campo literário, inquieta, afeta, demove e se faz ecoar quando o texto cessa. A despeito de todos os efeitos que a literatura borgeana pode produzir, desde a exaustão por sua pormenorizada intelectualidade até o mais sincero riso diante de seus disparates, há algo que persiste incomodamente quando as páginas se fecham. Ao abri-las, um vórtice que traga a realidade, criado por uma estrutura textual da qual, independente da direção que se toma, não se consegue sair. O labirinto ao qual Lönnrot alude, composto por uma única reta, dá uma imagem a essa pretensa linearidade na qual se pode facilmente perder-se. O texto borgeano encena esse labirinto: ele se configura em uma única superfície narrativa que, atravessando-se, retorna como o seu próprio avesso. E, no *efeito dessa torção estrutural*, algo se anuncia como *estranho*. Mas de que serve um efeito, uma vez que ele traduz justamente um impacto subjetivo, o qual é também, no limite, evanescente?

A essa questão este trabalho, borgeanamente, se pôs a investigar. Pois, uma vez identificada, foi no campo psicanalítico que ela pôde tomar forma, já que a psicanálise estabelece um lugar discursivo pelo qual se pode aproximar de Borges, *el ominoso* Borges. *A posteriori*, a hipótese que deu origem a esta leitura não se institui como um mero lance de dados. Ela ganha substância, também, sob os efeitos de Freud, que nos presenteou com o conceito, sob os efeitos da inquietada crítica borgeana e, em um momento subsequente, sob os efeitos de Lacan e seu inominável objeto. E todo este exercício de leitura reside, como não poderia deixar de sê-lo, na condição de que, a partir de um ponto, que seja uma vaga intuição, a linguagem se oferece, em seus limites e suas inimagináveis possibilidades, à sua elaboração. E deixa-se escrito, em ato, que esta leitura não intentou dizer qualquer verdade acerca do texto borgeano: por meio dela se quis, sim, colocar-se à deriva de seus *rastros falsamente falsos*. Pois é perdendo-se, desviando-se, iludindo-se que Borges se encontra. Esse Borges que aqui figura não é aquele *outro*, do qual Borges nos fala em "*Borges y yo*", vaidoso e aclamado; não é, tampouco, esse homem comum que vaga pelas ruelas de Buenos Aires a receber as cartas endereçadas ao seu duplo. O Borges que habita este

trabalho reside na fenda entre Borges e Borges: no espaço imensurável que separa a imagem do espelho que a replica, o significante do significado, o sujeito de seu desejo.

Quiçá este percurso de leitura seja um caminho borgeano, também irremediavelmente marcado pelo objeto eleito. Neste texto, que se debruçou desde o início sobre um inominável na obra de Borges, a ideia foi tomando forma, repetindo-se, insistindo, reorganizando-se, até chegar à sua escrita impossível. Chegamos, neste trabalho que se finda, ao limite ao qual Borges nos leva, ao ponto de vertigem no qual ele nos deixa. Ou, como formula Michel Foucault sob efeito de Borges, o presente trabalho debate-se com "a impossibilidade patente de pensar isso" (2002, p.IX) que Borges institui, no seio familiar da forma narrativa. Não há lacunas no texto de Borges: tudo se avizinha, tudo funciona com apurada perfeição, tudo está em seu lugar. E é desse lugar impossível onde tudo se encontra que Borges pode subtrair seu desconcertante efeito, como traz Foucault: "O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas podem avizinhar-se" (2002, p.XI). O espaço narrativo, como tal, arruína-se, o sentido vacila e se questiona, o significante desdobra-se no enredo, e aponta para seu próprio absurdo. Do cerne da narrativa emerge uma forma estranha: a mesma, porém radicalmente oposta, imaginária e não especular.

Aterrados com a súbita experiência, somos atraídos ao núcleo que a causa, pois, Freud escreve, a incerteza intelectual acerca de uma ocorrência fantástica seria um dos motivos que desencadeiam o estranho, o qual deve ser submetido a um exame de realidade (cf. FREUD, 1919[1992], p244). Esses critérios devem ser revistos à luz da ficção, pois, uma vez que o leitor se adequa à configuração ficcional, as figurações estranhas não lhe surtem qualquer efeito; por outro lado, se a realidade ficcional *engana* o leitor por se aproximar em demasia de sua própria realidade, esse texto é capaz de engendrar um efeito tão ou mais potente que a realidade – porque o leitor o percebe, mas apenas quando é tarde demais. Apesar de não se tratar de um efeito puro, uma vez mediado pelo campo ficcional, ele ainda traz ao estranho possibilidades que não se encontram na realidade (cf. FREUD, 1919[1992], p249-250 ). Se retomarmos os contos borgeanos à luz de Freud, define-se uma surpreendente possibilidade: a causa do estranho, o elemento que lhe dá substância narrativa, não se encontra, mas dele sabemos por seus ecos e movimentos.

Não cremos que seja uma mera coincidência Lacan retomar justamente o texto eleito por Foucault para pensar uma obscura presença, esse lugar impossível. No caso,

Lacan faz menção à figura do bispo Wilkins, filósofo borgeanamente abordado no ensaio "*El Idioma Analítico de John Wilkins*" (BORGES, 1996). À luz de Wilkins, Lacan retoma algo que chamou de "sistema de lugar nenhum", e traz à cena, novamente, o que escapa à escrita:

A velha *nulilocidade*, à qual eu tinha restituído, em tempos antigos, o lustro que ela merece, por ter sido inventada pelo bispo Wilkins, e que designa a qualidade daquilo que **não está em lugar nenhum**, vem a ser o quê? Trata-se do **gozo**. (LACAN, 2008, p. 316, grifos nossos)

Esse "sistema de lugar nenhum" no qual o gozo se institui, furtando-se à escrita que o convoca, se constitui, como traz Lacan, porque "o círculo se fecha", e dele só sabemos pela sua ausência, sua exclusão do simbólico: trata-se de uma dimensão de *real* que emerge do *simbólico*, litoral que a letra traduz, em oposição ao significante que facilmente se alça ao *imaginário*. "[O] derradeiro real do funcionamento do próprio sistema que o exclui. De lugar nenhum, ei-lo que surge em toda parte, justamente por essa exclusão que é tudo aquilo por meio do qual ele realiza" (LACAN, 2008, p. 316). E, de lugar nenhum, vemos o estranho impiedosamente emergir pelas mãos de Borges. Foucault também nota essa incômoda característica no texto que Borges resgata de uma antiga enciclopédia chinesa. Segundo o autor, "(...) nenhum anfíbio inconcebível, nenhuma asa arranhada, nenhuma pele escamosa, nada dessas faces polimorfos e demoníacas, nenhum hálito em chamas". Nada ali que se depare com surpresa ou horror: "Ali, a monstruosidade não altera nenhum corpo real, em nada modifica o bestiário da imaginação: não se esconde na profundidade de algum poder estranho." (2002, p.X). Apesar da regularidade dos animais elencados, a estranheza vinga, do incômodo *lugar criado* para que eles possam se encontrar.

Se Freud nos traz que o estranho na ficção tem a pureza de seu efeito corrompida por seu estatuto ficcional, Borges, em uma irresolúvel contradição, desvela o caráter ficcional da realidade. E se é somente através de uma ficção que o sujeito subsiste, o estranho borgeano é particularizado pelos efeitos *reais* que ele alcança. Podemos procurá-lo, mas ele não está lá. E, ainda assim, soturno e não anunciado, ele habita a narrativa. Não há *um* elemento causa de estranhamento em Borges. Em algum lugar entre a leitura do escrito e a escrita da leitura, avesso, infinito, *moebiano*, ele lá está e, como pontua Lacan, "surge em toda parte". Assim, a estrutura narrativa cria o *percurso* que produz

estranhamento, como efeito do mecanismo que ela engendra. Não há uma *figuração* do estranho em Borges: no limite, pelo movimento no qual somos irremediavelmente implicados, o próprio conto *é* o estranho.

## Referências Bibliográficas

- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: companhia das Letras, 1995.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. "A curtamão da lalíngua: um ponto de encontro entre Lacan e Guimarães Rosa". In: *Pulsional – Revista de psicanálise*. Ano VII, n134, dezembro/2005.
- BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresion de la irrealidad en la obra de Jorges Luis Borges*. México: El Colégio del México, 1957.
- BARHES, Roland. "A morte do Autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.57-64.
- \_\_\_\_\_. "Da leitura". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.30-42.
- \_\_\_\_\_. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. "Prólogo epistemológico-crítico". In: *Origem do drama barroco alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp.13-45.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLÜHER, Karl Alfred. "Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges". In: *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. (Karl Alfred Blüher; Alfonso de Toro eds.). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995, (pp.119-132)
- BORGES, Jorge Luis. "La postulación de la realidad". In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.44-48.
- \_\_\_\_\_. "La escritura del dios". In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.299-302.
- \_\_\_\_\_. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.147-159.
- \_\_\_\_\_. "El Aleph". In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.200-211.
- \_\_\_\_\_. "Nueva refutación del tiempo" In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.231-244.

- \_\_\_\_\_. "La doctrina de los ciclos". In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.88-96.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo a '*La rosa profunda*'". In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.408-409.
- \_\_\_\_\_. "Kafka y sus precursores". In: *Ficcionario – una antología de sus textos*. (Emir Rodríguez Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.307-309.
- \_\_\_\_\_. "La biblioteca de Babel". In: *Narraciones*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A. 1997, pp.105-114.
- \_\_\_\_\_. "La muerte y la brújula". In: *Antología personal*. Buenos Aires: La Biblioteca Argentina, 1996, pp.7-16.
- \_\_\_\_\_. "Poema de los dones". In: *Antología personal*. Buenos Aires: La Biblioteca Argentina, 1996, pp.162-163.
- \_\_\_\_\_. "El idioma analítico de John Wilkins". In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996, pp.162-169.
- \_\_\_\_\_. "A metáfora". In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 29-49.
- CAMPOS, Haroldo de. "Poética sincrônica". In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975, pp.205-212.
- CIXOUS, Hélène. "Fiction and its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche". *New Literary History*, v. 7, n. 3 p.525-48, 1976. [Retirado de [http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/uncanny\\_readings.html](http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/uncanny_readings.html) em 20/09/2012]
- CHIAMPI, Irlemar. "A estranheza americana de Borges". In: *Borges centenário* (Marcelo Cid / Cláudio César Montoto orgs.). São Paulo: EDUC, 1999, pp.39-57.
- CUNHA, Fausto. "Introdução a Borges como Deus e como Labirinto". In: *Borges no Brasil* (Jorge Schwartz org.). São Paulo: Editora UNESP, 2001, pp.299-303.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 3.0. Editora Objetiva, Instituto Antonio Houaiss, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. "O que é um autor?". In: *Ditos e escritos. Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pp.264-298.

- FREUD, Sigmund. "Totem y tabu" (1913-14). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991, vol. 13, pp.1-162.
- \_\_\_\_\_. "Introducción del narcisismo" (1914). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, vol. 12, pp.71-98.
- \_\_\_\_\_. "Recordar, repetir y reelaborar" (1914). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991, vol. 12, pp.149-157.
- \_\_\_\_\_. "Lo ominoso" (1919). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, vol. 17, pp. 215-251.
- GENETTE, Gérard. "Figuras". In: *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, pp. 197-212.
- \_\_\_\_\_. "A utopia literária". In: *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, pp. 121-130.
- HOFFMAN, E.T.A. "O Homem da areia". (Ricardo Ferreira trad.) In: CESAROTTO, Oscar. *No olho do Outro – O 'O homem da areia', segundo Hoffman, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996, pp.17-50.
- LACAN, Jacques. "Seminário sobre 'A carta roubada'". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, pp.13-66.
- \_\_\_\_\_. "Lituraterra". In: *Outros escritos*. (Vera Ribeiro trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, pp.15-25.
- \_\_\_\_\_. *O seminário – livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- \_\_\_\_\_. "Aporias respostas". In: *O seminário – livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, pp.316-326.
- \_\_\_\_\_. *O seminário – livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- \_\_\_\_\_. "A função do escrito". In: *O seminário – livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982.
- LEITE, Nina Virgínia de Araújo. "Literatura e Psicanálise". Recorte – Revista de linguagem, cultura e discurso. Ano 4. n.7, jul./dez, 2007. [Retirado de [http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao77\\_artigo\\_ninaleite.htm](http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao77_artigo_ninaleite.htm) em 26/02/2010]
- \_\_\_\_\_. "A preferência da recusa – para falar do sujeito moderno". 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.107-116.

- LIMA, Luis Costa. "A *Antiphysis* em Jorge Luis Borges". *Revista Iberoamericana* – 40 *inquisiones sobre Borges*. Pittsburgh. Vol.XLIII. n.100-101, pp.312-335, jul./dez. 1977. [Retirado de <http://www.pitt.edu/~hispan/iili/RI100-101.pdf> em 03/05/2012]
- NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Humanitas / Editora UFMG, 2009.
- 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.
- MONEGAL, Emir Rodrigues. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1980.
- MILÁN-RAMOS, J. Guillermo; LEITE, Nina Virgínia de Araújo. "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.
- PÉREZ, Alberto Julián. "Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos em 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.
- PIGLIA, Ricardo. "Borges: a arte de narrar". In: *Borges no Brasil* (Jorge Schwartz org.). São Paulo: Editora UNESP, 2001, pp.17-34.
- PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp.89-94.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- QUINET, Antonio. *A estranheza da psicanálise – a escola de Lacan e seus analistas*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar ed., 2009.
- RABINOVICH, Diana. *A angústia e o desejo do Outro*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.
- ROJO, Alberto. "O jardim dos mundos que se ramificam: Borges e a mecânica quântica". In: *Borges e a mecânica quântica*. (Márcia Aguiar Coelho trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011, pp.13-24.
- ROSA, Nicolás. "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual". In: *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. (Karl Alfred Blüher; Alfonso de Toro eds.). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995, (pp.169-176)

SAUSSURE, Ferdinand de. *Escritos de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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.