

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NA TURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LETRAS

LUCIANA PENA VILA LIMA DE MENEZES

**CERVANTES APUD BORGES:
“PRESCINDIR DO PAI À CONDIÇÃO DE SERVIR-SE DELE”**

VITÓRIA
2019

LUCIANA PENA VILA LIMA DE MENEZES

**CERVANTES APUD BORGES:
“PRESCINDIR DO PAI À CONDIÇÃO DE SERVIR-SE DELE”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento.
Coorientador: Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra.

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/UFES e elaborada pelo autor

de Menezes, Luciana Pena Vila Lima, 1983 –
D278c Cervantes apud Borges: prescindir do pai à condição de servir-se dele / Luciana Pena Vila Lima de Menezes. – 2019
204 f.

Orientador: Jorge Luiz do Nascimento
Co-orientador: Paulo Roberto de Souza Dutra
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1.Literatura Hispanoamericana. 2. Psicanálise. 3. Literatura e Psicanálise. 4. Intertextualidade. I.do Nascimento, Jorge Luiz. II. Dutra, Paulo Roberto de Souza. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU 82

LUCIANA PENA VILA LIMA DE MENEZES

**CERVANTES APUD BORGES:
“PRESCINDIR DO PAI À CONDIÇÃO DE SERVIR-SE DELE”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 01 de julho de 2019

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)
Por: Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra (UFES)

Prof. Dr. Antonio Carlos Félix das Neves
Membro Titular Externo ao PPGL

Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)
Membro Titular Interno ao PPGL

Profa. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Membro Titular Interno ao PPGL

Prof. Dr. Douglas Fiório Salomão (EDUFES-UFES)
Membro Titular Externo ao PPGL

*Para Tomaz: concebido, gestado e parido
nas entrelinhas desta tese...*

Agradeço ao Chico, por sempre incentivar meu percurso intelectual, não me deixando esmorecer, quando o real se colocou em nossa jornada, e tudo parecia impossível.

Agradeço à minha rede de apoio com Tomaz, nomeadamente, meu marido, minha mãe, meu pai e Tia Adriana, por me garantirem tranquilidade para que eu finalizasse a escrita dessa tese.

Ao Jorge, meu orientador, por me acolher no programa, dando lugar a esta pesquisa.

Ao Paulo, meu co-orientador, por me contaminar com a peste de la mancha, esse caminho sem volta.

Às professoras Rafaela e Ester, por participarem da banca de qualificação me encorajando a seguir em frente com a longa jornada que despontava através de intervenções fundamentais e tão respeitosas.

À Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória, por abrigar meu seminário de psicanálise e literatura onde pude contar com interlocutores que me ajudaram a pensar muitos trechos dessa tese, em especial, à Ruth Ferreira Bastos e Antonio Carlos Félix das Neves, escutando com paciência minhas articulações teóricas e me devolvendo seus recolhimentos.

À Alice Perini, amiga querida da vida, do doutorado, tradutora oficial do meu abstract e de muitas passagens que precisei citar na pesquisa, sua presença sempre colorindo e alegrando a paisagem.

À Marcela, colega da psicanálise e do doutorado, com quem pude dividir minhas angústias de pesquisadora.

Aos “meninos das letras” Douglas Salomão, João Paulo Mattedi e Leandro Lima por me inspirarem a executar o projeto doutorado em minha vida.

Ao Leonardo Mendes, pelos apontamentos e pela leitura de grande parte de meu texto.

À Capes, por financiar grande parte dessa pesquisa.

*“O que meus olhos viram foi simultâneo:
o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é.
Algo, contudo, recuperarei.”*

RESUMO

Os estudos de filiação literária a uma determinada tradição ensinam que a criação textual tem a ver com a identificação e a subsequente transgressão de um projeto literário. A filiação de Borges à literatura cervantina é um exemplo clássico nos estudos literários. São inúmeras as pesquisas que acusam a relação entre esses dois autores, no entanto, esses estudos se prestam, em sua maioria, a verificar a intertextualidade explícita.

Pretendemos, em nossa tese de doutorado, demonstrar e analisar uma forma de intertextualidade mais implícita, no presente caso, temática, presente na obra de Borges em sua referência ao Dom Quixote de Cervantes. Trabalharemos a literatura de infinito do argentino como um efeito de sua identificação ao Dom Quixote que tem a loucura como tema central.

Tomaremos a psicanálise como suporte teórico para sustentar a aproximação desses temas e realizaremos, ao mesmo tempo, uma leitura psicanalítica sobre a questão da filiação literária e da importância da função paterna na produção de uma obra singular, utilizando-nos da máxima lacaniana que afirma ser necessário prescindir do pai, sob a condição de dele se servir.

Não será feito, nem de longe, um estudo biográfico de Borges ou de Cervantes, mas sim um estudo sobre como um projeto literário se desenvolve em referência e em confronto com outro e os efeitos temáticos que surgem em decorrência dessa filiação.

Utilizaremos não só viés de leitura freudo-laciano, como também de trabalhos de teoria e crítica literária que acusem a ligação entre esses autores.

Palavras-chave: filiação literária, função paterna, infinito, intertextualidade, loucura.

ABSTRACT

The studies on literary affiliation once linked to a specific tradition, show that creative writing has to do with identification along with the subsequent transgression of a literary project. Borges' affiliation to the Cervantine literature is a classic example in the field of literary studies. Several works show the existing relation between both authors, however, the aim of these works is, actually, to verify an explicit intertextuality.

This doctoral thesis, though, aims to demonstrate and analyse a more implicit form of intertextuality – a thematic one – that can be found in the works of Borges in reference to Cervantes' Dom Quixote. Our work contemplates one of the signature motifs of the Argentinian writer – the infinity – as being an effect of identification with Dom Quixote and its main theme: madness.

Psychoanalysis will be used as theoretical framework in order to support the idea of approximation of the themes we aim to approach. At the same time; psychoanalytical criticism is intended to sustain the matters regarding literary affiliation and the importance of the Paternal Function when it comes to creating a singular piece of writing. This will be done considering the Lacanian theory affirming that, in order to have the father as a signifier; one must deny this father first.

There will not be a biographical research of Borges or Cervantes in any way; instead we intend to concentrate on how a literary project is developed in comparison to a different one, and the thematic effects that emerge of this affiliation.

The connection between both authors is being analysed through the optics of Freud and Lacan, along with works on literary theory and literary criticism.

Key-words: literary affiliation, Paternal Function, infinity, intertextuality, madness.

SUMÁRIO

Unidade I- Introdução	12
1.1 Proposta.....	13
1.2 Unidade II.....	19
1.3 Unidade III.....	20
1.4 Unidade IV.....	21
1.5 Unidade V.....	21
1.6 Unidade VI.....	22
 Unidade II - Borges e Cervantes	 23
2.1 Uma aproximação recorrente.....	25
2.2 Prescindir do pai à condição de servir-se dele	31
2.3 Por que a psicanálise?	36
2.4 Filiação literária e intertextualidade temática.....	41
 Unidade III - A loucura do Quixote: um leitor de mente literal	 61
3.1 Não fica louco quem quer.....	63
3.2 Função paterna e mediação simbólica.....	71
3.3 Dom Quixote era louco?.....	77
3.4 Uma história escrita por Cid Hamette, traduzida por um árabe e contada por Cervantes: a infinitização na narrativa cervantina	86
 Unidade IV- Perdendo-se nos labirintos de Borges	 96
4.1 O tema do infinito em Borges.....	98
4.2 Bordeando a loucura: a despersonalização do personagem e do leitor em Borges.....	113

4.3 A função imaginária da palavra e a representação: é preciso parar em algum lugar... ..	128
--	-----

Unidade V – Intertextualidade temática em Cervantes e Borges: uma leitura lacaniana.....	139
---	------------

5.1 O infinito borgiano: efeito intertextual da leitura cervantina?.....	141
--	-----

5.2 A função "pai" na invenção de um estilo.....	156
--	-----

5.3 É preciso prescindir do pai... à condição de servir-se dele!.....	174
---	-----

Unidade VI – Para Concluir.....	190
--	------------

Unidade VII – Referências Bibliográficas.....	196
--	------------

I. INTRODUÇÃO

1.1. Proposta

A tese a seguir acusa a presença de intertextualidade temática entre as obras de Borges e Cervantes. Os temas que se relacionam, segundo afirma esse estudo, são os temas da loucura presente em Cervantes e o tema do infinito presente na obra de Borges.

Partimos dos estudos já realizados que afirmam a relação das duas obras de modo explícito para desenvolver um estudo numa outra camada, o de intertextualidade temática entre loucura e infinito.

Para teorizar tanto o tema da loucura quanto o tema do infinito utilizamos o aporte teórico da psicanálise de modo que esse estudo se enquadra no campo que se aproxima do texto literário pelo viés da psicanálise.

Quanto a isso é importante recordar que existem os mais variados modos de estabelecer uma crítica de cunho psicanalítico. Em estudo sobre a metodologia psicanalítica de aproximação do texto literário intitulado “A psicanálise e as letras” Olga Maria M. C. de Souza (2002) faz um apanhado dos principais trabalhos de Freud e Lacan onde há essa conexão, situando o estilo desses autores. Ela afirma que há um campo de aproximação onde o clínico busca o texto literário para ilustrar a sua teoria, denominado “Psicanálise e Literatura”. Esse seria o espaço onde se situaram os trabalhos de Freud e Lacan. Mas, há também, outro campo de estudo, onde críticos literários de inspiração psicanalítica buscam o texto literário, denominado “Literatura e Psicanálise” onde o texto está mais em evidência, em detrimento da clínica. O campo denominado “Literatura e Psicanálise” se subdivide, por sua vez, em três ordens: ler o homem, ler um homem e ler um texto. Os estudos ocupados em ler o homem seriam aqueles que focalizam as narrativas exemplares (mitos, contos de fadas, lendas); tipos e motivos (Édipo, Hamlet, os três escrínios, etc); gêneros literários (o fantástico, a tragédia e o cômico) e modelos formais (a insistência de uma metáfora). São, o que chamou Gérard Genette, categorias transtextuais utilizadas e exploradas por diferentes textos e diferentes autores. Na segunda ordem, ler um homem, teremos trabalhos interessados na pessoa do autor: a patografia (...) a psicobiografia (...) a psicocrítica. A terceira categoria consiste em

realizar a leitura de um texto, pouco importando suas dimensões, com ajuda de conceitos psicanalíticos, porém retirando da análise a pessoa do escritor.

Essa pesquisa se situou no campo da Literatura e Psicanálise na terceira categoria compilada pela autora, pois acreditamos que a psicopatologia e a psicobiografia do autor são um equívoco, uma vez que não contamos com a presença de suas associações-livres e sim de seu texto e, por essa razão, não seria ético interpretar acerca de sua vida em sua ausência. Vale lembrar que esse tipo de pesquisa foi muito praticado nas universidades entre as décadas de 70 e 80. Espécie de modismo que contribuiu, entre outras coisas, para a marginalidade do discurso psicanalítico nos programas de letras, uma vez que não priorizavam o texto.

Apostamos com isso, juntamente a outros pesquisadores da Literatura e psicanálise, que também buscam essa terceira via, revitalizar o campo de estudo que busca essa conexão na universidade, tendo em vista não apenas o viés ético citado, mas também levando em consideração a possibilidade de sobrevivência na academia desse enlace tão potente, se manejado respeitando o que traz cada texto. As associações realizadas ficam, portanto, ao lado do leitor que também se lança no exercício da pesquisa.

Explicitada a metodologia de aproximação, passemos à questão da intertextualidade proposta pelo estudo: de que maneira o tema do infinito presente em Borges pode ser associado, isto é, ser considerado um efeito temático de sua filiação ao texto de Cervantes?

O texto de Borges conversa com muitos autores e isso não é novidade. Leitor voraz, seu trabalho, não é equivocado dizer, funciona, muitas vezes, como uma biblioteca onde estão contidas inúmeras referências. Destacam-se, em meio a tantas referências, suas menções explícitas ao Dom Quixote de Cervantes, não apenas no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, estudado infinitamente pelos pesquisadores, mas também em outros contos, poesias e artifícios (termo cunhado pelo próprio escritor para se referir a alguns de seus textos). Também observamos essa referência explícita nas entrevistas que deu e nas aulas que proferiu.

Vários estudos de literatura comparada já foram realizados apontando essa evidência. O estudo de Dutra (2015) *Cervante's Heritage in Latin America: a reading*

of Machado de Assis' and Jorge Luis Borges' cervantine literature é um exemplo de trabalhos que possuem essa inscrição. Amparado na noção de leitor, cunhada pelo russo Bakhtin, Dutra desenvolve uma metodologia de leitura do Quixote que usará para interpretar os textos de Machado de Assis e de Jorge Luis Borges. Tal método consiste em tomar o personagem Alonso Quijano, personagem principal do clássico hispânico, como um leitor de mente literal, com dificuldades em simbolizar as novelas de cavalaria que lia compulsivamente. O resultado é a repetição em vida, sem mediação alguma da palavra, do que lia nos textos. Alonso não seria capaz de fazer a metáfora, distinguindo o que é literatura e o que é a realidade. Dessa maneira, Dutra (2015) aponta que a formação nobre do fidalgo não lhe garantiria, *à priori*, a elaboração necessária para a efetividade da leitura literária.

O pesquisador escolhe não nomear tal atitude de Alonso como loucura, embora reconheça e referencie alguns estudos que caminham nesse sentido. Ainda que não se enverede por aí, a forma de ler D. Quixote como um homem nobre de mente literal está totalmente em sintonia com o que os estudos psicanalíticos nomeiam de loucura: uma forma de estar no mundo onde a atividade de simbolizar, de metaforizar, independente da classe social, encontra-se precária.

Quanto a isso, Freud, em início do século XX, já apontava que nas esquizofrenias a representação da palavra não estaria referida a coisa alguma. Haveria um superinvestimento nas palavras apenas, não relacionado a qualquer objeto. Isso conferiria, nesses casos, a literalidade do texto, ausência de metáfora. É no trabalho de Freud intitulado “O inconsciente”, no apêndice C, nomeado por sua vez de “Palavras e coisas”, que o médico vienense faz algumas de suas primeiras teorizações sobre a representação da palavra. Ali podemos ainda encontrar um Freud mais médico do que psicanalista tentando elaborar o problema da linguagem por um viés muito biológico, pensando em termos neuronais, mas já é possível notar sua preocupação com a questão representacional do mundo. Freud, o neurologista, andava, à época, preocupado com o problema da afasia e para dar conta desse problema desenvolve uma noção sobre o que seria a palavra, uma apresentação complexa formada pela combinação de elementos auditivos, visuais e sinestésicos. Estudando as lesões neuronais que prejudicavam a atividade da fala, Freud estabelece três tipos de afasia: a afasia verbal (perturbação entre elementos

separados da apresentação da palavra); a afasia assimbólica (perturbação da apresentação da palavra na sua relação com o objeto) e a afasia agnóstica (perturbação no reconhecimento dos objetos). Interessa-nos aqui a afirmação que ele faz sobre a afasia assimbólica, pois é na atividade de leitura que ela se manifesta.

Lembremos que Alonso Quijano era um nobre de mente literal que, sem conseguir criar um mediação para ler as novelas de cavalaria, acabou se acreditando Dom Quixote. Freud dirá que:

Aprendemos a *ler* ligando, de acordo com certas regras, a sucessão de apresentações inervatórias e motoras da palavra que recebemos quando enunciemos letras isoladas, de modo a fazer surgir novas apresentações motoras da palavra, descobrimos por suas imagens sonoras que as duas imagens motoras e imagens que recebemos dessa forma, de há muito nos são familiares e idênticas às imagens empregadas no falar. Associamos então o significado ligado aos sons verbais primários às imagens sonoras adquiridas por soletração. Agora lemos com compreensão. Se o que foi falado primariamente foi um dialeto e não uma língua literária, as imagens motoras e sonoras das palavras adquiridas pela soletração têm de ser superassociadas às imagens antigas; assim, temos de aprender uma nova língua – tarefa facilitada pela semelhança entre dialeto e a língua literária. (...) Verifica-se, ainda, que compreender o que é lido é uma função independente do desempenho da leitura. Qualquer um pode descobrir pela auto-observação que existem várias espécies de leitura, em algumas das quais não chegamos a compreender o que é lido. (...) Uma palavra contudo só adquire seu *significado* ligando-se a uma apresentação de objeto. (FREUD, 1915/1996, p.p. 220 e 221) (grifo nosso).

As tais regras referidas por Freud, parecem se tratar do que, só tardiamente, Saussure nomeará de arbitrariedade do signo linguístico. É uma arbitrariedade que insere o falante no pacto social da linguagem e permite que se insira na comunicação com outro falante. Na afasia assimbólica essas regras são, de algum modo, ignoradas e ocorre uma perturbação, portanto, na associação entre a apresentação da palavra e a apresentação do objeto.

Se um sujeito fica fora do pacto de linguagem, sua comunicação com o outro também ficará prejudicada na medida em que não compartilha do código social. Isso ocorre no que Lacan nomeará de psicose.

Já de posse da linguística saussuriana, Lacan (1955-1956/2002), evidenciará não apenas a exclusão do sujeito psicótico do pacto linguístico, mas uma espécie de prevalência do significante sobre o significado que, não encontrando significação, tende ao deslizamento infinito, tão característico na verborragia psicótica, ficando o louco desenquadrado, do ponto de vista discursivo. De modo que na loucura temos um sujeito que se encontra foracluído do laço social discursivo. Lacan dirá:

No nível do significante, em seu caráter material, o delírio se distingue precisamente por esta forma especial de discordância com a linguagem comum que se chama um neologismo. No nível da significação, ele se distingue por isto: ele só pode se mostrar se você partem da ideia de que significação remete sempre a uma outra significação sabendo-se que, justamente, a significação dessas palavras não se esgota no remeter a uma significação. (LACAN, 1955-1956/2002, p. 43).

Tomando o delírio, manifestação própria da loucura, presente inclusive na narrativa cervantina sob a expressão “encantamento” para se referir ao enlouquecimento de Alonso Quijano, o psicanalista francês evidencia o desenquadre do sujeito louco, frente ao pacto discursivo, do que é comum: o neologismo é neo (novo), pois não está previsto no pacto. Se por um lado, a loucura aponta para o fora do pacto, por outro também abre para outra articulação, inaugurando alguma novidade. São as duas faces presentes nos enlouquecimentos de acordo com a psicanálise: foraclusão e criação.

Embora Dutra (2015) não se valha desse arcabouço teórico, sua leitura de que Alonso Quijano não apenas se identifica ao personagem, mas se crê sendo ele (sem brecha para a dúvida ou mediação representativa) encontraria em pesquisas de caráter interdisciplinar, entre literatura e psicanálise, vasto campo de elaboração.

A loucura, ao ser identificada como desenquadre pela psicanálise, pode muito bem (e é isso que demonstrei nesta tese) se associar ao tema do infinito. Isso porque sendo o espaço infinito igualmente incapturável pela atividade representativa, já que se encontra sem demarcação por definição, funcionaria como equivalente ao que encontramos na loucura e assim, chegamos à literatura labiríntica, de infinito,

realizada por Borges. Vemos em Borges um autor extremamente hábil em sua tarefa de conduzir o leitor à errância. Seus textos, inúmeras vezes, funcionam como espécies de armadilhas de modo a levar o leitor a se perder em conjecturas, labirintos, alephs, referências inventadas e apresentadas, muitas vezes, como factuais. São artifícios que colocam o leitor, na cena do texto, em contato com o impossível da representação.

Difícil, se não impossível, resolver a conjectura deixada por Borges no artifício “Um problema” ou descobrir em “Dois reis e dois labirintos” qual rei desertou e qual rei morreu e, ainda, há a errância do leitor que se perde nas infinitas referências que ele faz em seu texto a diversos autores, tornando muitas vezes nebulosa a identificação entre o que é factual e o que é inventado. Dessa maneira, o texto de Borges nos introduz na fronteira do indecível que também é o impossível de solucionar, o impasse, o infinito, o sem borda, o desenquadre presente igualmente na loucura cervantina. Para operar isso, Borges se utiliza do enquadre narrativo assim como Cervantes. De modo que a loucura em Borges, segundo sustento, assumiria o caráter de infinito e isso não pode ser dissociado do fato de sua produção flertar com o *Dom Quixote* de Cervantes. Parafraseando Lacan (2005), Borges prescinde dessa espécie de pai literário, dessa referência, com a condição de se servir dele, de parte de sua produção, uma vez que, de acordo com os estudos literários, não se parte do nada para erigir uma obra.

Embora Borges faça infinitas referências a outros autores, ele certamente foi um grande leitor de Cervantes (alguns autores afirmam que foi o maior) e motivada por essa associação-livre entre os temas loucura em *Dom Quixote* e infinito em Borges, verifico a relação desses temas a partir da escrita dessa tese, apostando que se trata de uma intertextualidade temática, efeito da leitura de Cervantes operada na obra de Borges.

Nesse ponto é importante evocar um operador psicanalítico de suma importância – e que será muito utilizado no trabalho – que é a função paterna. Lacan avançará, a partir da teoria freudiana, e pensará a noção de pai como um mediador simbólico. O pai não é, necessariamente, alguém do sexo masculino, encarnado numa pessoa, mas é um terceiro que permite que o sujeito se afaste de uma dualidade simbiótica e

destrutiva, permite que o sujeito tenha distanciamento para ler a cena do mundo. Podemos pensar o trabalho de uma mãe, a título de exemplo, como fazendo função paterna para uma criança. É algo que separa a criança desse cuidado integral e a permite criar estratégias de sobrevivência na distância deixada pelo outro.

A função pai, na medida em que funda um hiato, inaugura a possibilidade de um sujeito frequentar outra cena, outra possibilidade para si. Tanto em Cervantes como em Borges temos autores que performam na narrativa a criação de espaços entre a história apresentada e a história supostamente original, ofertando ao leitor brechas, espaços que tenderiam a possibilidades infinitas se não fossem completadas através da atividade do leitor, que também são criadores dessas histórias, na medida em que leem. Cervantes opera esse modo narrativo, principalmente no segundo volume de Dom Quixote, quando coloca os próprios personagens para discutirem a história. Borges, por sua vez, se apropria desse modo e narra a partir do que foi contado por Cervantes, jogando para o leitor a solução da narrativa infinita. Isso se relaciona intimamente com as conceituações de função paterna que são trabalhadas ao longo da tese.

1.2 Unidade II

Neste capítulo, realizamos uma breve revisão bibliográfica do que já foi pesquisado sobre a referência de Borges a Cervantes. Obviamente, não conseguimos retomar todos os trabalhos, tendo em vista que são muitos e o tempo de uma pesquisa desse porte não caberia nos anos de meu doutorado, além de me desviar de nosso foco principal. Recuperamos alguns artigos de modo a mostrar como a maioria dos estudos intertextuais que acusam a relação entre dois autores são estudos que priorizam a intertextualidade explícita e não a intertextualidade temática, muito menos entre loucura e infinito. Utilizamos a teoria de Julia Kristeva para embasar a questão da intertextualidade temática, conforme sugerido pela banca na ocasião da qualificação do doutorado.

A escolha pelo método psicanalítico também foi justificada nesse momento. Essa escolha, naturalmente, não foi à toa. Os temas perseguidos nos autores estudados, a loucura e o infinito, são temas que encontram na abordagem psicanalítica vasta

elaboração e, além disso, discorro brevemente sobre minha formação acadêmica de pesquisadora no campo da literatura e psicanálise como um argumento de autoridade.

Por fim, situamos na discussão, a frase do psicanalista francês Jacques Lacan, apropriada por nós no título “prescindir do pai à condição de se servir dele” (Lacan, 2005, p 125) no tema da criação referenciada. É apenas no final de sua teorização que Lacan, no seminário 23, nomeado por ele O *sinthoma* com th, trabalhará a criação de James Joyce pelo viés psicanalítico. É nesse seminário que ele cunha essa frase tão repetida pelos psicanalistas. Grafa *sinthoma* com th para distinguir o que a psicanálise entende pelo sofrimento humano do sintoma médico. O autor instrui que só se inventa algo na vida a partir das marcas herdadas. Marcas inextirpáveis. Não se pode jogar fora o *sinthoma* de cada sujeito, constituído da tensão entre as exigências do mundo externo e seus interesses mais íntimos, engendrados no sujeito pelo precursor. É preciso aprender a fazer bom uso do *sinthoma*. O reconhecimento das marcas do referente no sujeito é a matéria-prima para que ele efetue sua heresia e componha algo próprio.

Naturalmente, Lacan se apropria da literatura, da criação literária mais especificamente, para pensar os modos de se fazer sujeito no mundo, já que seu campo de interesse era o homem. Sua assertiva parece fazer associação com o que os estudos que acusam relação entre os autores aponta e, por isso, a apropriação interdisciplinar na tese.

1.3 Unidade III

No terceiro capítulo, entramos propriamente na pesquisa, uma vez já justificado e explicado nosso método, mostramos como o tema da loucura aparece em Cervantes. Recuperamos alguns artigos que tratam desse tema em Cervantes e teorizo pela via da psicanálise o tema da loucura. A leitura do nobre de mente literal e o delírio quixotesco são abordados como evidências de loucura presentes no texto

cervantino. Também mostro, no próprio Cervantes, a errância quixotesca, que o leva a infinitas desventuras que abre, desse modo, para a noção de infinito, presente em Borges.

1.4 Unidade IV

No quarto capítulo, analisamos o tema do labirinto/infinito presente em Borges, a partir dos seguintes contos: “Aben Hakam, o bokari, morto em seu labirinto”, “Os dois reis e os dois labirintos”, “There are more things” e “O livro de areia”.

Mostramos como a errância do Quixote evidenciada em suas infinitas desventuras aparece também na obra de Borges, sob outra roupagem. Aqui efetuo uma suposição de que esse tema surge na obra do argentino como efeito de sua produção estar identificada à produção do espanhol e trato de sustentar essa suposição em termos teóricos.

Mostramos através da teorização psicanalítica como a loucura do Quixote e o infinito presente na obra de Borges podem freqüentar uma mesma cadeia significante que aqui vou chamar de errância, algo que não tem ponto de basta e pode se prolongar indefinidamente. Em ambos os casos, há proliferação imaginária. Trabalhamos essa noção a partir dos conceitos de real, simbólico e imaginário, cunhados por Lacan.

1.5 Unidade V

No último capítulo, de posse do material recortado da obra dos dois autores e da análise desse material, mostramos como a identificação de uma literatura à outra produz reverberação de temas afins. Ainda que não sejam a mesma coisa, tendo em vista que essas produções escrevem autores diferentes, podemos recolher traços existentes da obra do precursor na do sucessor.

Para tal, utilizamo-nos dos últimos seminários de Lacan, onde ele desenvolve aspectos para se pensar o tema da pére-version (perversão/versão do pai), presente na produção autoral, levando em consideração a filiação de uma obra e também a profanação que o sucessor efetua do precursor por ele criado. A noção de função paterna comparece enquanto operador da função simbólica o que, por sua vez, garante a mediação necessária na representação que um sujeito faz de si no mundo. No caso específico dessa tese, no lugar de sujeito, pensamos a constituição de um autor e sua obra, a partir de uma identificação ao precursor.

Também arregimentamos alguns autores psicanalistas que trabalharam a questão da função paterna e a questão do estilo em psicanálise. Acrescentei oportunamente a análise do conto de Borges “O impostor inverossímil Tom Castro” por me parecer apropriado ao que estava desenvolvendo teoricamente nesse momento.

1.6 Unidade VI

Finalizamos com esse capítulo a tese, tecendo breves conclusões sobre o que encontramos ao longo da pesquisa.

II. BORGES E CERVANTES

2.1 Uma aproximação recorrente

São inúmeras as pesquisas que trabalham a literatura de Borges e Cervantes em paralelo, tentando encontrar pontos de identificação entre os textos. A título de exemplo podemos citar *Borges, Cervantes y los lectores fictícios* (2012), *Borges, Cervantes e o livro* (2006), *Borges, Pierre Menard y Cervantes* (1999), *Borges e Cervantes: perspectivas estéticas* (2003), *Borges, lector del Quijote* (1999), *Cervantes por Borges* (1998), *La lectura borgesiana del Quijote* (1994), *El cervantismo de Jorge Luis Borges* (2005), *Borges y el sueño de Cervantes* (2005), entre outros. Todos esses trabalhos são unânimes em afirmar a filiação da literatura de Borges a Cervantes. Acerca disso, Viña afirma que:

Não chama a atenção em si que Borges tenha se interessado por Cervantes, já que qualquer escritor de língua hispânica tem que render vassalagem a Cervantes, ainda que poucos tenham feito tão consciente e extensivamente como Borges. Borges não só comentou a obra de Cervantes, mas também escreveu o famoso “Pierre Menard” e vários poemas sobre o mesmo tema. Muito interessante são também seus numerosos comentários em entrevistas. (VIÑA, 2005, p. 1087) (tradução nossa)

O argentino se apropria dessa tradição numa verdadeira identificação para seu projeto literário, muito mais do que uma inspiração, isto porque se ocupa verdadeiramente e ao longo de sua produção das marcas constituídas por esse precursor em sua atividade de escrita.

Não se pode perder de vista, que colocar-se num posicionamento de identificação a uma produção, não equivale a ser devorado num fascínio ingênuo, incapaz de escutar as limitações colocadas pela tradição com que dialoga. Prova disso são as inúmeras críticas que Borges apontou na obra do hispânico: “*Pero si usted viera lo que Cervantes há escrito después de Don Quijote, es para llorar. No se puede leer siquiera, no se puede tomar en serio a Cervantes, incluso si uno lo quiere un poco*” (MURAT, 1968, p. 86).

É conhecido e infinitamente estudado pelos acadêmicos o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, onde essa referência é totalmente escancarada. Nele, o escritor argentino dá voz a um narrador que irá retificar a produção de um tal Pierre Menard,

romancista notável, que teria sido injustiçado publicamente quanto ao que teria produzido.

O narrador em tal conto explica que uma tal Madame Bachelier, ao organizar um catálogo sobre a produção de Menard, num jornal cuja a seriedade era questionável, teria deixado de fora a parte mais importante de sua produção, a parte “invisível”.

Esse narrador, de seriedade tão questionável quanto o jornal, na medida em que tem sua autoridade duvidosa, coloca o interlocutor confuso sobre o que teria produzido de fato Pierre Menard:

Dir-se-ia que ontem nos reunimos diante do mármore final e entre os ciprestes infaustos e já o Erro trata de empanar sua Memória... Decididamente, uma breve retificação é inevitável. Consta-se que é muito fácil refutar minha pobre autoridade. Espero, no entanto, que não me proibam de mencionar dois valiosos testemunhos. (BORGES, 2001, p. 53).

Dito isso, elenca-se a obra dita visível do importante romancista. O detalhe é que Pierre Menard, intitulado por nosso narrador de romancista, não possui um único romance presente nesse catálogo que faz referência a alguns sonetos, cinco monografias, um artigo técnico, duas traduções, rascunhos, exame de leis métricas da prosa francesa, uma réplica, um prefácio, uma obra filosófica que discute entre outros Leibniz, Russel e Descartes, uma obstinada análise acerca dos “usos sintáticos”, uma transposição em alexandrinos de um texto de Valery, uma investida contra Valery, uma definição da condessa de Bagnoregio acerca de sua obra e uma lista manuscrita de versos que devem sua eficácia à pontuação. Eis a obra visível de nosso romancista sem romance.

Segundo o narrador, Madame Bechelier havia omitido alguns sonetos e também a parte importante que confere o título de romancista a Menard, a saber, nas palavras do narrador:

(...) a subterrânea, a interminavelmente heroica, a ímpar. Também – ai das possibilidades do homem – a inconclusa! Essa obra, talvez a mais significativa de nosso tempo, compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte de Dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois. (BORGES, 2001, p. 56).

Assim, a omissão dessa obra de tal catálogo por uma madame francesa seria grave, pois seria justamente o trabalho que lhe confere o lugar de escritor de romance. Essa observação elaborada por Dutra (2015) em seu estudo de doutorado *Cervante's Heritage in Latin America: a reading of Machado de Assis and Jorge Luis Borges' cervantine literature* (A herança cervantina na América Latina: uma leitura da literatura cervantina de Machado de Assis e Jorge Luis Borges) faz toda a diferença para pensar o posicionamento do autor-leitor Borges, uma vez que ao advogar para Menard o lugar de romancista, Borges parece querer introduzir a literatura argentina (e por que não latino-americana?) na história do cânone, identificando-se ao criador do romance moderno. Quanto a isso, Namorato (2011) afirma que:

Ao manipular contextos – através do cotejo de autores ficcionais a livros existentes, ou do recurso a obras imaginadas como motivadoras de resenhas críticas, entre outros exemplos -, o autor de *Ficciones* explora a flexibilidade dos sentidos de um texto. Borges comprova, desse modo, que a persistência material do discurso lhe assegura uma variedade de significados ao permitir que se estabeleçam relações entre o texto analisado e os elementos extrínsecos. Compreende-se, dessa maneira, a relevância da proposta de uma literatura de leituras, isto é, de uma escrita que enfatiza o diálogo com obras e autores diversos, para a compreensão do estabelecimento e da manutenção de identidades autorais e pessoais. Para que o processo de interpretação ocorra, um leitor precisa equipar-se de (pré-) conceitos, que moldam e (des)informam sua leitura. Ao enfatizar a tolerância do discurso a adulterações impostas ao contexto da leitura – conforme exemplifica a hipótese de um novo autor para Don Quijote, no conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*) -, Jorge Luis Borges previne o leitor sobre a deficiência do discurso enquanto ferramenta de comprovação da estabilidade e do monolitismo da identidade do autor que o compôs ou da nação onde foi engendrado. (NAMORATO, 2011, p. 10)

Desse modo, fica claro que um texto só existe na medida em que é lido, isto é, necessariamente, a existência de uma obra envolve a alteridade e, nesse caso, um outro que quer constituir-se em seu romance.

Para o narrador de “Pierre Menard, autor do Quixote” esse trabalho heróico do escritor refere-se à escrita de um livro já escrito, a saber, D. Quixote. Pierre Menard não quer reescrever D. Quixote, mas sim escrevê-lo. Para tal, o escritor desenvolve dois métodos: o primeiro consistiria em conhecer bem o espanhol, resgatar a fé apregoada pela igreja católica, guerrear contra os povos mouros e/ou turcos,

esquecer a história da civilização europeia entre 1602 e 1918, ser por fim Miguel de Cervantes. Esse primeiro método é abandonado por Menard por ser considerado fácil. Seu segundo método se configuraria em ser ele mesmo, Pierre Menard, e escrever assim o Quixote, na medida em que efetua sua leitura, já que ler o texto é também escrevê-lo:

Talvez, como menciona Pauls, Pierre Menard surja como resposta a Ramón Doll que acusa Borges, cinco anos antes, de repetir e degradar o que repete, reproduzindo textos imoderadamente e tentando apresentar o Quixote como novo. Talvez, como disse Borges, Pierre Menard surja como uma maneira de provar que, depois de um mês hospitalizado (por conta de um acidente no ano novo de 1938), não estava intelectualmente acabado. Assim, afirma concretizar algo que nunca havia feito antes escrevendo Pierre Menard. (FERRARI, 2014, p.254) (tradução nossa).

Menard em seu intento delirante reproduz três capítulos de Cervantes que não são quaisquer, a saber, os capítulos IX, XXII e XXXVIII. Detenhamo-nos um pouco no capítulo IX, intitulado “Onde se conclui a estupenda batalha que o galhardo basco e o valente manchego travaram”, que trata do encontro do narrador com um vendedor de cadernos e papéis velhos onde estão contidas as histórias de D. Quixote:

Estando eu um dia na Alcaná de Toledo, chegou um rapaz vendendo uns cadernos e papéis velhos a um trapeiro, e, como gosto de ler até os papéis rasgados das ruas, fui levado por essa inclinação natural a pegar um daqueles cadernos que o rapaz vendia e vi que era escrito em caracteres árabes. Embora eu os reconhecesse, mas não soubesse lê-los, fiquei à espera para ver se aparecia por ali algum mourisco aljamiado, e não foi difícil encontrar um intérprete, pois o acharia facilmente mesmo que procurasse de outra língua melhor e mais antiga. Enfim, a sorte me apresentou um a quem falei de meu desejo, pondo-lhe o livro nas mãos, ele o abriu ao meio, leu um pouco e começou a rir.

Perguntei-lhe do que se ria, e me respondeu que de uma anotação escrita na margem. Pedi que a lesse para mim e ele, sem deixar de rir, disse:

- Como falei, está escrito aqui na margem: “Dizem que esta Dulcinéia del Toboso, tantas vezes mencionada nesta história, teve a melhor mão para salgar porcos em toda a Mancha”

Quando ouvi dizer “Dulcinéia del Toboso”, fiquei pasmo e maravilhado, porque logo imaginei que aqueles cadernos continham a história de D. Quixote. Apressei-o então para que lesse o começo e, assim fazendo, traduziu de improviso do árabe para o castelhano: História de Dom

Quixote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe.(CERVANTES, 2012, p.123) (grifos meus)

Após essa longa citação, podemos ter uma ideia da forma que Cervantes coloca o narrador como alguém que tem acesso à história de D. Quixote: coloca-se, portanto, como leitor de uma história que já teria sido escrita por outro.

A estratégia cervantina de um autor que também é leitor e de um leitor que pode funcionar como autor é presente em todo Dom Quixote e é assim descrita por Bloom (2010) em trabalho publicado sob o nome de “Cervantes: o jogo do mundo”:

Cervantes inventou intermináveis meios de perturbar sua narrativa, para obrigar o leitor a contar a história em lugar do cauteloso autor. Os astutos e perversos feiticeiros que se supõe atuam sem cessar para frustrar o magnificamente indômito Dom Quixote são também usados para nos tornar leitores extraordinariamente ativos. O Dom supõe que os feiticeiros existem, e Cervantes realiza pragmaticamente como elementos cruciais de sua linguagem. Tudo se transforma por meio de encantos, é o lamento quixotesco, e o feiticeiro mau é o próprio Cervantes. Suas personagens leram todas as histórias umas sobre as outras, e grande parte da segunda parte do romance trata das reações delas à leitura da primeira. (BLOOM, 2010, p.172)

Nessa fórmula do autor-leitor, retirada de Cervantes, Borges faz toda sua literatura. Eis uma identificação: posicionar-se tal qual o autor que o influencia.

Na verdade, Menard é mesmo parecido ao Quixote: leu tanto que enlouqueceu e saiu pelo mundo acreditando ser um cavaleiro das novelas, repetindo aquilo que havia lido só que anacronicamente. Menard leu teorias linguísticas até que resolveu reescrever o Quixote. Saiu pelo mundo acreditando ser escritor porque era leitor, repetindo anacronicamente o que havia lido anteriormente. Menard e Quixote são quase o mesmo personagem. Um luta contra moinhos de vento acreditando-se herói. O outro escreve um livro já escrito em uma língua que não é a sua e acreditando-se um escritor. Os dois são frutos da leitura. Os dois são leitores. Os dois são loucos. Os dois são anacrônicos. Os dois empreendem feitos que já não tem validade. Mas Menard é derrotado pela arbitrariedade do signo. Pela impossibilidade de repetir duas vezes a mesma coisa e Borges sabe isso. (FERRARI, 2014, p. 255) (tradução nossa).

É justamente nessa impossibilidade de repetir duas vezes a mesma coisa que consiste a saída irônica da literatura de Borges. Estar identificado não é estar totalmente representado pela coisa com a qual se identifica.

Em Psicanálise, o conceito de identificação é extremamente complexo e tratado como uma etapa constituinte de uma unidade. No caso da teoria psicanalítica, ela está interessada na questão da constituição de um sujeito. A constituição de um sujeito é tratada por Lacan em diversos momentos de sua obra, mas sempre que aborda esse tema, o psicanalista atesta sobre a importância do processo identificatório:

Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*.

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LACAN, 1949/1998, p. 97)

Assim, no caminho da constituição subjetiva, muito precocemente, como diz Lacan, antes mesmo de um sujeito ter o domínio motor do próprio corpo biológico, algo do processo identificatório subjetivo já se coloca em curso e possibilita o que ocorrerá só depois, apropriação pelo sujeito de uma *imago* corporal. Esse processo não é natural, é preciso que algum outro (alteridade) se posicione na mediação que levará ao exercício de simbolização da imagem apropriada através da reflexão no espelho. Isso pode ser melhor ilustrado na experiência cotidiana em que um sujeito coloca um bebê no colo e indica para ele que a imagem refletida no espelho é a dele (do *infans*). Para apreender essa imagem, não basta que o sujeito se desenvolva biologicamente falando, mas é preciso que um outro lhe indique insistentemente que tal imagem refletida corresponde a da criança no colo. Por volta de 18 meses um bebê humano já é capaz de se identificar no espelho com júbilo, mas isso só ocorre se outro sujeito tiver investido nessa experiência de reflexão com a criança. Logicamente trata-se de uma descrição objetiva do que ocorrerá também num plano metafórico. Alguém precisa se ocupar do filhote do homem e revesti-lo de uma imagem para que ele se torne uma unidade. Tal processo encontra-se descrito no

trabalho *O estúdio do espelho como formador da função do eu*, proferido em Zurique no ano de 1949.

Minha pergunta de tese tem a ver com esse importante trabalho de Lacan: Se pudermos fazer um paralelo da constituição subjetiva especular com a obra literária, no caso específico, com a obra de Borges, seria possível recolher alguns efeitos na produção do argentino (sua *imago aural*) pelo fato de ele eleger o posicionamento cervantino de fazer literatura como seu mediador simbólico? Que efeitos poderiam ser encontrados em consequência dessa identificação antecipada?

2.2 Prescindir do pai à condição de servir-se dele

Ao se identificar com o posicionamento cervantino de fazer literatura, o autor Borges, cria igualmente um escritor-leitor. Mas, conforme mencionado anteriormente, se identificar a alguém/a alguma obra não é reproduzir totalmente o objeto da representação, assim Borges não copia meramente o Quixote, mas cria algo ao ler-escrever o Quixote.

É bem verdade que algo se perde no exercício de representação, mas também há um processo inventivo nessa tentativa de representar o referente. Ao escrever o Quixote, o autor Borges, de certa forma, se separa de seu precursor e o supera, no sentido de separação mesmo, funda sua novidade.

Ainda sobre a questão da identificação, é importante ressaltar que ela é operada pelo objeto livro, instrumento que liga vários personagens, bem como o autor ao leitor. Acerca disso, Nascimento (2006) afirma que:

(...) o principal ponto em comum refere-se à identificação com os procedimentos do autor espanhol no que diz respeito à maneira de dotar a literatura de um processo de auto-referencialidade crítica, ou da instituição de processos intertextuais elaborados dentro do mundo narrativo e operada através do livro. (NASCIMENTO, 2006, p. 83).

Filiando-se assim à tradição cervantina, da mesma maneira que Menard se apropria de Cervantes e escreve o Quixote, Borges apropria-se de uma ideia de escrita que lhe é anterior. Sua literatura é referencial, na medida em que não está apartada de

uma tradição. Ao profanar o Quixote de Cervantes, reforça ainda mais sua existência enquanto totem de uma civilização. Uma passagem identificatória necessária, a ilusão de poder ser Miguel de Cervantes, como se houvesse a utópica possibilidade de reaver ou subverter as coordenadas do tempo/espço cartesiano.

Quanto à questão totêmica referida, vale lembrar o estudo antropológico realizado por Freud acerca da origem do tabu na civilização, nomeado “Totem e Tabu” publicado pela primeira vez entre 1912 e 1913 em quatro partes. Nesse estudo, Freud inventa um mito para dar conta do tabu do incesto curiosamente descrito em todas as civilizações. Sucintamente o trabalho de Freud nos conta que:

Num tempo primitivo, os homens viviam no seio de pequenas hordas, cada qual submetida ao poder despótico de um macho que se apropriava das fêmeas. Um dia, os filhos da tribo, rebelando-se contra o pai, puseram fim ao reino da horda selvagem. Num ato de violência coletiva, mataram o pai e comeram seu cadáver. Todavia, depois do assassinato, sentiram remorso, renegaram sua má ação e, em seguida, inventaram uma nova ordem social, instaurando simultaneamente a exogamia (ou renúncia à posse das mulheres do clã do totem) e o totemismo, baseado na proibição do assassinato do substituto do pai (o totem). Totemismo, exogamia, proibição do incesto: foi esse o modelo comum a todas as religiões, em especial o monoteísmo. (ROUDINESCO, 1998, p. 758).

Borges enquanto escritor, igualmente aos primitivos sugeridos por Freud, parece invejar Cervantes, como se quisesse ter o poder desse pai e, talvez, por isso também, trava com essa obra, a partir de sua leitura, uma luta incansável. Mata para em seguida se nutrir de seu herói, exemplo de virilidade. Digere o pai e assim, na medida em que transgride sua lei, colocando-se como leitor do pai, nasce como autor.

Borges prescinde de Cervantes, servindo-se do mesmo, de sua literatura. Eis a sua *père-version* (versão do pai / perversão). A brincadeira com a palavra francesa proposta por Lacan em 1975 na ocasião de seu seminário sobre o real, o simbólico e o imaginário, longe de ser inocente, nos atenta para a questão da perversão como criadora, como transgressora de algo que já estava instituído: não se inventa do nada, o filho precisa herdar algum traço do pai, se identificar a esse traço, para só então poder ultrapassá-lo, embora referido a ele. Filiar-se a literatura cervantina é só

o começo de uma história que poderia se dar ou não. Borges não ignorava o fato de que um filho, muitas vezes, avança num ponto em que o pai não pôde sustentar. Apesar, de estarmos falando em filiação literária, vale a pena acompanhar um trecho de seu ensaio autobiográfico:

Desde minha infância, quando lhe sobreveio a cegueira, considerava-se de modo tácito que eu cumpriria o destino literário que as circunstâncias haviam negado a meu pai. Era algo dado como certo (e essas convicções são mais importantes do que as coisas simplesmente ditas). Esperava-se que eu fosse escritor. Comecei a escrever quando tinha seis ou sete anos. Tentava imitar os clássicos espanhóis como Cervantes. Escrevi num inglês muito ruim uma espécie de manual de mitologia grega, sem dúvida, plagiado de Lemprière. Essa pode ter sido a minha primeira incursão literária. Meu primeiro conto foi uma história bastante absurda ao estilo de Cervantes, uma narrativa anacrônica chamada "La visera fatal". Eu escrevia essas coisas muito ordenadamente em cadernos escolares. Meu pai nunca interferiu. Queria que eu cometesse meus próprios erros e certa vez disse: "Os filhos ensinam seus pais, e não o contrário". (BORGES, 2009, p.p. 18 e 19).

A noção trazida por Borges nesse trecho, dita, segundo ele, por seu pai que fala sobre os filhos educarem os pais, parece-nos justamente a noção da transgressão em questão: avançar na brecha deixada pela geração antecedente, torná-la melhor. Como quem sabe que o novo só pode ser adquirido à custa de muita repetição, Borges parece situar em sua escritura o narrador sempre na posição do que lê o que já teria sido dito. Não é de nos surpreender que a sua escritura tenha sido alvo de críticas rasas que o acusavam de copista. Puro jogo literário de quem sabia que estava referido e dialogando com uma determinada tradição.

Acerca da filiação literária, não podemos deixar de mencionar o trabalho de Harold Bloom (2002) intitulado *A angústia da influência* onde o autor desenvolve uma teoria para a questão da influência que um escritor exerce em outro. O estudioso defende que os poetas mais fortes inscrevem seu trabalho na história da arte e da literatura a partir de distorções de leitura uns dos outros. Isso se dá a partir da apropriação do trabalho de um precursor e após um determinado processo por ele descrito ocorreria a expurgação desse precursor e a realização de uma obra. Esse processo de influência poética não tornaria o autor em questão menos original que o seu precursor, mas sim seria parte do ciclo vital do poeta. Ao descrever detalhadamente

esse processo, o crítico traz uma noção que nos parece fundamental para estudar a questão da filiação literária:

Tessera, completude e antítese; tomo a palavra não da fabricação de mosaicos, onde ainda é usada, mas dos cultos de mistério antigos, onde queria dizer um sinal de reconhecimento, o fragmento, digamos, de uma pequena jarra, que com os outros fragmentos reconstituiria o vaso. O poeta “completa” antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-o em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante. (BLOOM, 2002, P.64)

Dessa maneira, a teoria da poesia, por ele proposta, que consiste em se apropriar do que o precursor produziu para ultrapassá-lo, parece fazer eco com os estudos que articulam Borges e Cervantes, na medida em que o trabalho de Bloom (2002) prevê a necessidade de identificação para que se processe uma transgressão ou como queira Lacan (1975) uma *père-version* que “como um aperitivo de antes da refeição, serve para estimular a fome, o desejo”. (ALBUQUERQUE, 2006, p.66).

Dito isso, D. Quixote parece funcionar como aperitivo para Borges, mas aperitivo não é refeição e é importante abordar que o Quixote de Pierre Menard se constitui de apenas três capítulos do D. Quixote de Cervantes.

Já elucidamos oportunamente a questão presente no capítulo IX acerca do leitor: o narrador encontra numa feira livre possíveis trechos da história de D. Quixote, escritos em árabe. Temos aí um narrador que se coloca como leitor e, além disso, que se coloca como leitor do leitor que traduz. Sabemos que ao traduzir um texto, criamos outro texto. Aí já encontramos uma questão cara aos que trabalham com tradução literária. Acerca disso, o tradutor da mais nova edição de D. Quixote no Brasil nos diz:

Ao contrário de muitos tradutores, não sofri a tentação de ser Pierre Menard, deixando Cervantes igual a Cervantes até a última vírgula. Nem sofri a tentação oposta, ser Jorge Luis Borges e reescrever tudo. Depois de anos de ofício, eu sabia que me tocava ser Sancho Pança apenas, quer dizer, um escudeiro de Cervantes, ajudando-o a travar suas batalhas em português. Como Sancho Pança, fui um criado submisso e fiel, sem deixar de ser ladino quando precisei escapar de algum aperto. (SSÓ in CERVANTES, 2012, p. 11- 12).

Ser ladino, o tradutor nos explica, refere-se a realizar alguns ajustes necessários a variação da língua no exercício da tradução. Nesse caso, a variação da língua por si só já garantiria um texto com um colorido outro que não o original.

Os outros dois capítulos o XXII e o XXXVIII também trazem temas importantes para se pensar a questão da literatura. No capítulo XXII, D. Quixote liberta presos que marchavam em direção à prisão, “desgraçados que eram levados contra a vontade aonde não queriam ir” (CERVANTES, 2012, p.252) e ao ajudar os necessitados e oprimidos pelos poderosos, pede o favor de que levem suas façanhas heróicas ao conhecimento de Dulcinéia del Toboso, tarefa que os presidiários se recusam por entenderem que uma vez libertos não estariam sob a tutela de ninguém, muito menos de quem a liberdade os deu. Poderíamos pensar na figura desses desgraçados que eram levados para onde não queriam ir como personagens que uma vez libertos do controle da lei, do escritor, adquirem vontades próprias despreocupadas com as intenções do que escreve? Se sim, é mais um capítulo onde a metalinguagem se faz presente, e não seria de se espantar o interesse de Menard por esse capítulo, onde se apropria das criaturas do criador e assim cria ele também o Dom Quixote.

Por fim, o capítulo XXXVIII trata do discurso que Dom Quixote realiza defendendo a superioridade das armas sobre as letras, do soldado sobre o estudante letrado e de como a recompensa aos soldados é injusta perto do tanto que o mesmo se arrisca. Esse capítulo, muito estudado, sobretudo por perspectivas históricas que tratam da nostalgia de Cervantes, coloca o soldado como um personagem de uma Espanha utópica onde seria possível fundar um grande império. Nele há uma interferência importante do narrador:

Os que o escutavam sentiram pena de novo ao ver que homem pelo visto inteligente, capaz de argumentar com clareza sobre todas as coisas de que tratava, perdia o juízo completamente quando o assunto era sua maldita e condenada cavalaria. O padre lhe disse que tinha muita razão em tudo quanto dissera a favor das armas e que ele, embora letrado e diplomado, tinha a mesma opinião. (CERVANTES, 2012, p. 478).

Se aproximarmos a figura dos que se aventuram a manipular a linguagem aos soldados que arriscam a própria vida e não tem a mesma recompensa que os homens de letras que ficam no conforto do já conhecido, sem nada desbravar, vemos que não é a toa que Menard escreve seu Quixote apropriando-se também desse capítulo.

Dessa maneira, o Quixote de Menard é um recorte do Quixote de Cervantes. Os capítulos “plagiados” ou, mais adequadamente, como queira Pierre Menard, escritos, já trazem em sua seleção, de fato, uma escrita. Ao editar, enxugar, metaforizar o Quixote de Cervantes, Borges pôde inventar Pierre Menard e alguns outros.

A essa altura, depois de render vassalagem a importantes trabalhos que aproximam a produção de Borges à produção de Cervantes, já nos é possível perguntar em que se justificaria, finalmente, mais um trabalho que aborde esses autores em relação.

Observamos que a maior parte dos trabalhos que versam sobre a influência do texto cervantino na obra de Borges, dentre os quais citamos alguns, localizam como essa influência cervantina aparece no texto de Borges e pouco se ocupam em recolher os efeitos temáticos na obra de Borges dessa identificação. Buscaremos nos aprofundar acerca de dois temas que surgem na obra do argentino e que suponho terem a ver com o espelhamento à escrita cervantina, a saber, o infinito como consequência de se espelhar numa obra que trata da loucura e também o tema do duplo, como consequência de se espelhar numa obra que trata de um único sujeito, só que dividido em dois, Alonso Quijano e Dom Quixote.

2.3 Por que a psicanálise?

Para dizer sobre a escolha metodológica de aproximação do texto literário com a psicanálise seria suficiente, em se tratando de uma pesquisa acadêmica, explicitar as questões que me saltam aos olhos na leitura dos autores e argumentar que a psicanálise apresentaria um arcabouço teórico consistente para fazer essa aproximação.

No entanto, sabemos que a pesquisa em ciências humanas permite ao autor imprimir algumas de suas percepções subjetivas ao fenômeno estudado, uma vez que a neutralidade positivista, asséptica e distanciada cai por terra nas paragens das humanidades. Além do mais, ainda que o componente subjetivo fosse completamente excluído dessa pesquisa, oferecer alguns dados biográficos do autor que escreve, valeria, talvez, como um bom argumento de autoridade.

O fato é que anterior à minha formação no campo das letras, fiz uma formação em psicologia. No vasto universo das linhas de abordagens psicológicas, conheci a psicanálise e escolhi (ou fui escolhida, ainda não sei) por esse campo que excede e muito o acadêmico. A psicanálise, no campo do saber psi, é ainda uma das poucas teorias que se abre para olhar o homem, que busca aprender sobre a condição humana, a partir de suas produções artísticas, desde que, mais recentemente, a psicologia se situou no campo da saúde e se alinhou mais intimamente às pesquisas em neurociência, afastando-se das humanidades.

Em diversos momentos desses onze anos de minha formação em psicanálise, me dirigi à literatura numa posição clínica (do latim, *re-clinare* sobre alguém, sobre alguma coisa), numa posição de aprendizagem acerca do fenômeno humano e nada mais humano do que as produções realizadas por esses. De modo que meu interesse pela psicanálise também se confunde com um interesse pela produção humana e, mais especificamente, pela escrita do humano, daí a literatura.

Minha leitura dessas obras é totalmente enviesada por essa formação, não há como negar. Certamente, por isso mesmo, me interessei pelo fenômeno da loucura em *Dom Quixote* e sua aparição sob a roupagem de infinito na obra de Borges.

Sustentarei que o tema do infinito, presente na obra de Borges, é efeito de sua filiação à tradição *de la mancha*, que tem a loucura quixotesca como seu maior representante temático, de modo que a pergunta de minha tese também se formularia assim: Como a loucura presente em *Dom Quixote* se apresenta na obra de Borges? A psicanálise oferece arcabouço teórico farto para sustentar intelectualmente a presença do infinito em Borges (como experiência de despersonalização) associado à loucura presente em Cervantes.

Além disso, a intertextualidade temática que será aqui demonstrada foi visualizada por mim num exercício de associação livre, método próprio da psicanálise, cunhado inicialmente por Freud em sua experiência clínica e, mais recentemente, extrapolado para a leitura literária.

Tal método consiste em realizar associações livres, deslizar de um significante a outro, sem muita preocupação inicial se essas idéias, que ocorrem livremente, têm relação umas com as outras. Posteriormente, o sentido que amarra essas ideias, aparentemente soltas, deve ser construído pelo analisando, tal construção corresponderia à verdade dos conteúdos manifestos, uma verdade que tem estrutura de ficção, dirá Lacan. Freud (1900/1996), ao estabelecer o método psicanalítico por excelência, assim o descreve:

É necessário insistir explicitamente para que o paciente renuncie a qualquer crítica aos pensamentos que perceber. Dizemos-lhe, portanto, que o êxito da psicanálise depende de ele notar e relatar o que quer que lhe venha à cabeça, e de não cair no erro, por exemplo, de suprimir uma idéia por parecer-lhe sem importância ou irrelevante, ou por lhe parecer destituída de sentido. Ele deve adotar uma atitude inteiramente imparcial perante o que lhe ocorrer, pois é precisamente sua atitude crítica que é responsável por ele não conseguir, no curso habitual das coisas, chegar ao desejado deslindamento de seu sonho, ou de sua ideia obsessiva, ou seja, lá o que for (...). (FREUD, p. 136, 1996)

No caso do leitor-crítico-psicanalista a interpretação é feita de uma maneira diferente, uma vez que não dispomos das associações do escritor. A posição desse leitor específico se aproxima muito mais do sujeito em análise do que do próprio analista, pois temos que pressupor um saber em funcionamento no texto “dito” por outro, mas lido por nós e assim nos lançar no exercício da associação livre.

É importante destacar que essa metodologia de aproximação crítica com o texto literário se afina ao pensamento de Umberto Eco acerca da interpretação e superinterpretação quando o mesmo afirma que existe uma intenção do texto que pode ser mapeada a partir da intenção do leitor, mas sempre levando em consideração um saber existente na obra:

Reconhecer a *intentio operis* é reconhecer uma estratégia semiótica. Às vezes a estratégia semiótica é detectável com base em convenções estilísticas estabelecidas. Quando uma história começa com “Era uma vez”, há grande probabilidade de que seja um conto de fadas e de que o leitor-modelo evocado e postulado seja uma criança (e não um adulto ansioso por reagir com um estado de espírito infantil). Naturalmente, posso testemunhar um caso de ironia e, na realidade, o texto que se segue deve ser lido de forma mais sofisticada. Mas, mesmo que eu possa descobrir no decorrer do texto que este é o caso, foi indispensável reconhecer que o texto pretendia começar como uma história de fadas. (ECO, 2012, p.76).

A suposição de uma *intentio operis* nas palavras desse estudioso ou de supor um saber em funcionamento no texto como queiram os analistas de formação literária funcionam como balizas a leituras afoitas e superficiais, quando não superinterpretantes, pois como ensina Umberto Eco (2012) “a vida privada dos autores empíricos é de certo modo mais impenetrável que seus próprios textos” e pouco contribuiria para o nosso estudo que situa seu foco no texto e em suas referências, muito mais do que no homem que escreve.

Mas, é importante destacar que toda a metodologia crítica de cunho psicanalítico, aqui exposta, será utilizada levando em consideração sempre a crítica literária já desenvolvida sobre a intensa e explícita filiação borgiana ao texto de Cervantes, mais especificamente *Dom Quixote*.

É partindo desses estudos, que levam em consideração tal filiação, que tentaremos dar um passo a mais, buscando na obra de Borges os efeitos temáticos provenientes dessa filiação, bem como acompanhar o desmonte, ou como queira Bloom (2002) o desvio que um escritor faz do outro ao longo da obra, a partir do olhar psicanalítico que leva em consideração o fato de que não se cria do nada, nem na vida, nem na obra: a ruptura com uma tradição necessariamente tem que levar em conta algum referente.

É importante salientar que não pretendemos fazer um estudo psicobiográfico dos autores em questão, tampouco buscaremos ilustrar através do texto literário a teoria psicanalítica. Aproximaremos a literatura e a psicanálise valorizando justamente o texto literário, o que ele traz de novidade para pensar as questões humanas. Essa

metodologia que tenta aproximar esses dois saberes encontra-se discutida profundamente no texto “A psicanálise e as Letras”:

Assim, no campo que chamei de psicanálise e literatura, no qual um clínico busca o texto literário, há um ponto de mira: o umbigo do texto, o átomo zero do signo, o furo no simbólico, que em alguns, mas não todos textos poderia ser bordado. Ele é fonte de um saber novo que empurra o psicanalista a produzir e a fazer avançar a própria teoria. (SOUZA, 2002, p.289)

Portanto, mais do que levar a teoria ao texto, para a crítica literária de cunho psicanalítico é o texto que guia e traz o tema a ser analisado. Nem todo recorte teórico é possível a um texto literário, uma vez que este possui um limite à interpretação. É preciso capinar o terreno do texto, identificar o que ele tem de próprio e trabalhar nesse limite. É um pisar em ovos que não permite introduzir um conceito prévio, mas trabalhar com o que o texto traz. Sobre isso a psicanalista, Ruth Silviano Brandão (1995) organizadora e escritora do livro *Literaterras* nos diz:

Literatura e psicanálise tocam-se em muitas encruzilhadas, pelo seu objeto de estudo e de amor. De amor, porque sem ele a relação com seu objeto torna-se extremamente perigosa. O texto, literário ou não, exige uma extrema delicadeza para ser analisado, tocado, invadido em sua interioridade. Texto é o lugar onde o sujeito se inscreve e se escreve.

(...) Afinal, então, como a psicanálise pode enriquecer a leitura de um texto literário? Tornar essa leitura mais rica, em vez de se tornar um risco, um lugar de equívocos? É não se esquecendo das diferenças entre o texto do analisando e o texto literário, é buscando mapear os lugares da leitura, conforme o trajeto do sujeito da escritura, que suporta o texto, mas não se confunde com o autor, não coincide necessariamente com uma entidade pessoal, mas é uma categoria, um lugar. É não se esquecendo de que a personagem é uma construção, e uma construção diferente dessa que cada sujeito falante faz de si próprio, ele próprio personagem, mas também pessoa, cuja identidade se constrói em sua humana vida palpável e datada, apesar também de perpassada pelo imaginário. (BRANDÃO, 1995, p. 21)

Assim, a crítica de cunho psicanalítico reconhece que o leitor do texto literário, está muito mais do lado do analisando que se presta a realizar associações livres acerca de um determinado texto, do que de um mestre que tudo sabe previamente e simplesmente irá ilustrar com seu saber o que lê. Essa crítica permite-se afetar pelos significantes arranjados numa determinada obra para realizar a partir daí suas associações e suas análises.

2.4 Filiação literária e intertextualidade temática

Encontrar-se filiado a uma tradição literária não significa, como já sustentei anteriormente, estar alienado numa posição de fascínio acerca da produção de outro. A noção de filiação literária, em que acredito se encaixar este trabalho, se afina com a discussão que Bloom (1991) faz acerca da teoria da poesia e que me aproprio para pensar este estudo.

No trabalho *A angustia da influência*, Bloom (1991) realiza um raciocínio para refletir a questão da apropriação que um poeta faz da criação de outro. Ele desenvolve o que chama de “ciclo vital do poeta-como-poeta” (Bloom, 1991, p. 36) evidenciando que a influência exercida por um precursor em um escritor está muito além da admiração pura e simples. Trata-se de um embate sério que um autor, atravessado pela obra de outro, trava na escritura de seu texto ou, como formula o estudioso, um “embate entre forças iguais, pai e filho como poderosos opostos, Laio e Édipo na encruzilhada” (Bloom, 1991, p. 40), isto é, trata-se de um processo complexo e trágico a criação de um estilo:

Meu interesse único, aqui, são os poetas fortes, grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte. Talentos mais fracos são presas de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si. Mas nada vem do nada e a apropriação envolve, portanto, imensas angústias de débito: pois que criador forte jamais desejaria a consciência de não se ter criado a si mesmo? (BLOOM, 1991, p. 33)

O débito aí se justifica na medida em que o poeta forte só se torna forte porque encontrou o que Bloom chamará de desvio na obra do precursor, uma espécie de *gap*, de falha, que o sucessor evidenciará e tentará com sua obra, de alguma forma, completar: “Um poeta “complementa” antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar seus termos, mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante” (Bloom, 1991, p. 43). Nesse sentido, o poeta forte tem seu nascimento referido a outro, embora dele se separe, num momento posterior e em alguma medida, já que se ele cria algo de novo não se presta a ser um mero copista, ainda que pague um preço tal qual Édipo que,

portador de um trágico destino, acaba por ser banido de sua terra natal pelo próprio pai.

Chama atenção que esse estudo, mas não só ele – também alguns outros que tratam do tema da filiação literária - faça alusão à questão do pai para se referir ao precursor. Talvez valha a pena encaminharmos aqui uma discussão a esse respeito, dado que o título desta tese faz referência também a um pai, extraído do discurso lacaniano, não por acaso.

Lacan, ao tratar a questão do referente em psicanálise, apontará que o referente tem a ver com uma função que ele nomeará de “função paterna”. O pai em psicanálise não coincide com uma figura de carne e osso necessariamente, mas com uma função que é capaz de organizar e agenciar um discurso. O pai permite dizer. Lacan partirá da elaboração freudiana sobre o tema para avançar na teorização psicanalítica da função pai:

Miticamente – e é o que quer dizer *mítica mente* -, o pai só pode ser um animal. O pai primordial é o pai anterior ao interdito do incesto, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura. Eis por que Freud faz dele o chefe da horda, cuja satisfação, de acordo com o mito animal é irrefreável. Que Freud chame esse pai de totem adquire todo sentido à luz dos progressos introduzidos pela crítica estruturalista de Lévi-Strauss, sobre a qual vocês sabem que põe em relevo a essência classificatória do totem.

Vemos, portanto, que é necessário colocar no nível do pai um segundo termo depois do totem, que é essa função que creio ter definido em um de meus Seminários, mais longe do que jamais se fizera até o presente, isto é, a função do nome próprio. O nome, como lhes mostrei, é uma marca já aberta à leitura – eis por que ela será lida da mesma forma em todas as línguas – impressa sobre alguma coisa que pode ser um sujeito que vai falar, mas que não falará de modo algum obrigatoriamente. (LACAN, 2005 [1963], p.p. 73 e 74).

Assim, a nomeação tem uma função: a de permitir a fala. Essa nomeação só será possível se o sujeito se filiar a uma tradição. A função pai nomeia, representa um sujeito no mundo, permitindo-o dizer. Ela insere o sujeito falante no discurso. O ordenamento da linguagem não é natural, daí Lacan afirmar que o sujeito não falará obrigatoriamente, é preciso estar inserido na linguagem, via nome próprio.

Quanto a isso, Joel Dor, leitor de Lacan, explicita sobre a dimensão do pai, enquanto função simbólica:

(...) a dimensão do pai simbólico transcende a contingência de homem real, não é pois necessário que haja um homem para que haja um pai. Seu estatuto sendo o de puro referente, o papel simbólico do pai é sustentado, antes de mais nada, pela atribuição imaginária do objeto fálico. Nessas condições, basta que um terceiro, mediador do desejo da mãe e do filho, dê argumentos a esta função para que seja significada sua incidência legalizadora e estruturante. Ora, dar argumentos a esta função não implica absolutamente, em última instância, a existência *hic et nunc* de um Pai real.

A aplicação desta função resulta essencialmente da determinação de um lugar terceiro na lógica da estrutura que confere, de volta, uma consistência exclusivamente simbólica ao elemento que ocupa. Nesse sentido, o estatuto do pai simbólico pode, pois, ser legitimamente remetido, como menciona Lacan, ao estatuto de um significante que ele designa, então, de Nome-do-pai. (DOR, 1991, p.p. 6 e 7).

Dessa maneira, vemos como é importante a identificação ao significante nome-do-pai na realização de um dito. Lacan (2007 [1976]) prossegue suas elaborações sobre o nome-do-pai e afirma que não basta estar identificado a ele, é preciso, em algum momento, deixar esse pai cair, superá-lo, mas sob uma condição: servindo-se dele.

Associando esse dito lacaniano ao que Bloom estabelece, temos aí uma chave de leitura para a questão da influência literária que não se restringe à teoria da poesia, mas também a constituição de um sujeito e também de uma obra, para além da estética poética.

É importante destacar que antes dessa tese e dos estudos que a precederam, é o próprio Borges que distribui ao longo de sua obra referências explícitas ao *Dom Quixote* de Cervantes, evidenciando a pregnância dessa leitura em sua composição literária. Antes mesmo a qualquer trabalho comparado, é Borges quem compara, se apropria, reescreve e subverte o cânone da língua hispânica.

É claro que, ao tratar de Borges não podemos restringir suas influências ao *Dom Quixote*, dado que seu texto é multireferencial, mas nele evidencio essa referência,

pois o que se pretende aqui é um estudo intertextual de Cervantes e Borges, como já falamos.

A intertextualidade pode ser de vários tipos. Em estudo sobre as diversas tipologias intertextuais, Koch (2012) compila as principais formas. Segundo a autora, a intertextualidade pode ser *stricto sensu* (temática, estilística, explícita, implícita), pode ser *lato senso* (paratextual, arquitextual, metatextual e hipertextual) e há também intertextualidades que ficam na fronteira entre o que a autora considera *stricto sensu* e *lato senso*, seriam as intertextualidades do tipo intergenérica e tipológica. Os estudos intertextuais que encontramos entre dois autores escolhidos na tese acusam a relação entre ambos nas referências explícitas presentes na obra e nas entrevistas que Borges deu, mas também no modo como Borges realizou sua literatura, modo à *la mancha* (arquitextualidade). No entanto, sabemos que há vários jeitos de realizar intertextualidade e poucos estudos acusam intertextualidade do tipo temática entre as obras, tampouco não foi possível encontrar até o momento da escrita dessa pesquisa, nenhum estudo que tenha associado o tema do infinito em Borges como efeito temático de sua filiação a Cervantes. Aqui apostamos se localizar o ineditismo desse trabalho.

O termo intertextualidade foi cunhado na década de 60 pela psicanalista e crítica literária francesa, Julia Kristeva. A autora define um texto como sendo um intertexto, isto é, todo texto alude a outros textos já escritos ou que ainda serão escritos e, sendo assim, ele se encontra numa cadeia sucessiva, não brota sozinho, desgarrado de uma realidade. Seu estudo se alinha com o que postulou Bakhtin ou, para usar o termo, faz intertextualidade com a noção dialógica introduzida pelo autor acerca de uma produção textual no que tange ao fato de que um texto jamais pode ser lido fora de um contexto, ele está necessariamente filiado, referido, em diálogo com alguma tradição, de modo que:

(...) o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (BAKHTIN, 1986, p. 162).

Quando Bakhtin se refere a um encontro de personalidades, lemos isso como um encontro de territórios constituídos a partir de unidades separadas, cada qual em seu lugar, mas que, entretanto, possuem alguma porosidade, alguma abertura que permite o diálogo, a apropriação e a referência.

A noção de personalidade será cara a esse estudo na medida em que pensaremos tanto o fenômeno da loucura (encontrado no Quixote) quanto na presença do infinito (encontrado em Borges) enquanto eventos de despersonalização, onde encontramos uma rachadura na unidade, na *persona*, quer seja na duplicidade presente no texto do espanhol (Dom Quixote/Alonso Quijano), quer seja na duplicidade borgeana (o eu e o outro). É justamente na despersonalização tratada em ambas as obras, embora apresentadas sob uma aparência diferente, que ambos constituem seus territórios, suas unidades temáticas, suas *personas* literárias.

O conceito de personalidade, muito tratado no campo psicológico, adquire os mais variados coloridos de acordo com a corrente de pensamento a ser seguida. Aqui operaremos um desvio para a psicanálise lacaniana em suas contribuições para se pensar a questão da personalidade ou, para melhor situar essa questão com os significantes que são próprios desse campo. Trabalharemos com a questão da constituição do sujeito que se refere justamente à constituição de uma unidade para só em seguida tratarmos da noção de despersonalização, utilizada largamente por Lacan, tanto quando o psicanalista aborda a questão da loucura e quando fala em efeitos de despersonalização advindos da travessia do fantasma.

Uma unidade constituída (que podemos aproximar da noção de personalidade) recebe em psicanálise o nome de sujeito. Um sujeito é um efeito de discurso, é aquilo que representa um significante para outro significante, é volátil, efêmero, mas fundamental para demarcar um território, para constituir uma realidade subjetiva.

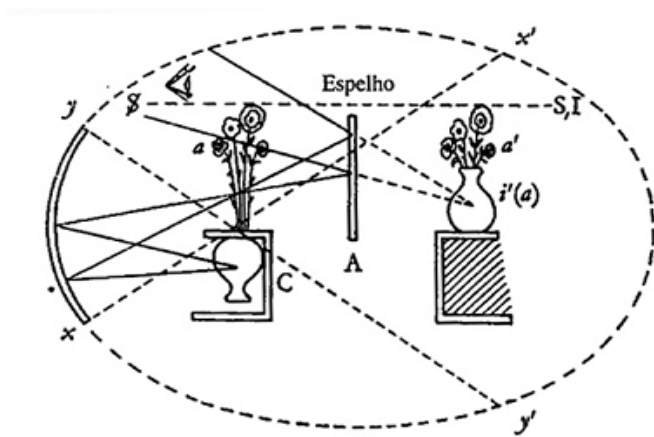
Se tomarmos as narrativas em questão como constituições de realidades, como unidades textuais que produzem temas, ou seja, se aproximarmos a noção de sujeito com a noção de obra e a noção de sintoma tal qual é estabelecido na psicanálise com os temas que surgem nessas obras, poderemos entender a questão relacional que aí se inscreve.

O sintoma em psicanálise aponta para uma espécie de formação de compromisso, um pacto feito por um sujeito para adentrar a cultura. O sintoma aponta para a forma como um sujeito se relaciona com o mundo, com o outro.

Um sujeito só advém se for sonhado, idealizado por algum outro que dele se ocupe. Inevitavelmente, no caminho de sua constituição marcas são impressas por esse outro, marcas que irão interferir em seu posicionamento subjetivo.

Tomando emprestado um experimento óptico da física, Lacan abordará a constituição subjetiva a partir de uma lógica especular. É importante entender aqui essa formulação que “personaliza” o animal humano, que o retira da condição biológica pura e simples levando-o à condição humana para, só depois, clarear a noção de despersonalização, ponto que, a meu ver, torna possível uma intertextualidade temática entre a loucura presente em Cervantes e o infinito presente em Borges.

Esse experimento consiste numa projeção especular que torna possível a formação de uma imagem ilusória. Lacan fará, a partir dele, uma metáfora acerca do que se passa na constituição do sujeito. Eis o experimento:



(LACAN, 1998, p.681)

No experimento físico, temos um vaso de plantas vazio fixado por baixo de uma mesa transparente e um ramalhete fixado na parte superior. Dependendo do ângulo

de visão que o sujeito se situa (representado pelo S barrado), ele poderá ter acesso a uma imagem de um vaso de flores tal qual está estabelecido em $i'(a)$. Trata-se de uma ilusão de óptica.

Lacan se apropriará desse experimento para pensar a questão da constituição humana: é preciso que o sujeito seja situado num ponto apropriado para ver, o que antes estava separado, como uma unidade. Para que um sujeito visualize uma imagem de si, precisará aceitar uma ilusão. Quem se ocupa nos primeiros momentos da vida humana desse sujeito que ainda não fala, o *infans*, é o outro materno (alguém que cumpre a função de maternagem para a criança). É preciso que esse outro acredite que ali tem um sujeito, que sonhe com ele, que o idealize. Essa imagem é a projeção de um outro que será assumida pelo sujeito num primeiro momento. Todas as falas que são feitas acerca da criança vão funcionar como uma matriz simbólica, dirá Lacan, para que futuramente o eu possa precipitar. Se uma mãe, por exemplo, sonha que a filha tenha habilidades artísticas (“ela vai ser bailarina”), temos aí a projeção de uma imagem, de uma unidade. Isso pode ou não se confirmar num *só depois*, mas o importante é que essa criança seja sonhada e que algum lugar lhe seja ofertado (no caso, o de bailarina) para que algum sujeito possa advir. Sabemos que se trata de uma projeção, uma imagem ilusória, mas é necessário que isso ocorra para que a criança se veja potente, tenha um lugar de brilho no olhar do outro, que ela acredite nessa imagem para constituir para si um lugar no mundo. Essa é a lógica da fantasia.

Existe, no entanto, um momento da vida em que o sujeito pode ter acesso ao fato de que essa imagem é ilusória, o que corresponderia, no esquema óptico, ao deslocamento de sua posição no ângulo de observação do espelho ou então à queda desse espelho. Nesse momento, é que pode ocorrer a despersonalização, ponto nodal desse estudo.

Lacan tratará intensamente desse assunto da despersonalização ao abordar o tema da loucura. Também falará da despersonalização ao abordar a travessia do fantasma. Em seu estudo *Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”* não se furta a discutir a polêmica

estruturalista de sua época, situando a apropriação que faz do conceito de estrutura para pensar a personalidade:

O termo estrutura, que dará ao relatório de Daniel Lagache sua palavra-chave, é, com efeito, enunciado como princípio de muitas tendências contemporâneas da investigação sobre o homem, se é esse o sentido amplo que Lagache confere, pensamos, ao termo antropologia. A referência à sociologia se nos afiguraria melhor, atualmente, para situar o estruturalismo.

Pois ele é o objeto de um debate tão acalorado que nem Claude Lévi-Strauss escapa aos ataques que os estruturalistas desferem uns contra os outros, parecendo que a noção de estrutura que um deles tem não é mais que uma aberração para o outro.

Como nós mesmos fazemos do termo estrutura um emprego que cremos poder pautar no de Claude Lévi-Strauss, é para nós uma razão pessoal, cabe dizê-lo aqui, não tomar esse emprego como genericamente confuso.

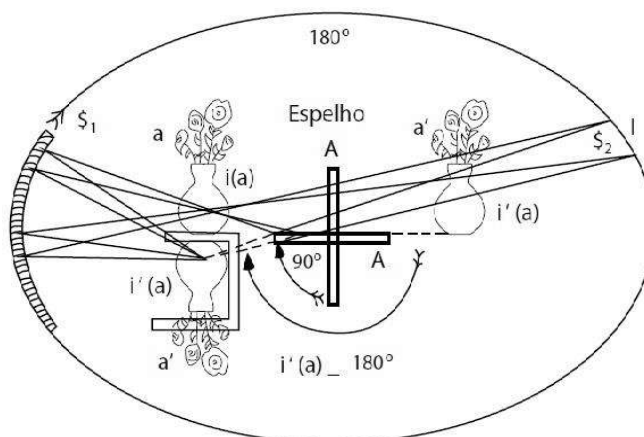
(...) a estrutura não é a forma, como insistimos noutra contexto, e a questão é justamente abrir o pensamento para uma topologia exigida pela simples estrutura. (LACAN, 1998, p.p 653 - 655)

Assim, situando a estrutura como uma questão topológica, Lacan se afasta das tendências gestaltistas de personalidade, da ideia de “estrutura do organismo”. Ele apontará que o sujeito é efeito de linguagem e que sua constituição é determinada a partir daí: somos falados pelo outro antes mesmo de falar, isso cria uma espécie de cama simbólica para o futuro falante, o que deixa marcas. Em outras palavras, constituir-se é um processo tensionado entre o sujeito e o outro, mediado pela linguagem, lugar de equívocos que propicia também a invenção e a ficção. Dessa forma, a partir da psicanálise temos certa plasticidade ao pensar a estrutura de personalidade, não se trata de uma forma engessada, seca e que atinge uma plenitude como se vê na abordagem da gestalt baseada na fenomenologia. A linguagem lubrifica a engrenagem constituinte e por vias de deslocamentos subjetivos pode operar rearranjos, na medida em que permite recontar a história, ficcionalizar.

Isso se evidencia na travessia do fantasma, momento em que o sujeito tem acesso ao fato de que sua unidade é uma ilusão especular, forjada, num primeiro momento,

conforme já falamos, por um outro. Nesse momento, avistada a ilusão e despido de seu narcisismo constituinte, efeitos de despersonalização podem acontecer. Ainda tomando emprestado da física o esquema óptico, Lacan formula:

Sem entrar num detalhe cujo recurso pareceria forçado, podemos dizer que, ao se apagar progressivamente a 90 graus de sua partida, o Outro, como espelho em A, pode levar o sujeito de S1 (barrado) a ocupar, por uma rotação quase dupla, a posição S2 em I, de onde ele só tinha um acesso virtual à ilusão do vaso invertido na figura 2; só que, nesse percurso, a ilusão está fadada a enfraquecer com a busca que ele guia: onde se confirma que os efeitos de despersonalização, constatados na análise, sob aspectos diversamente distintos, devem ser considerados menos como sinais de limite do que como sinais de travessia. (LACAN, 1998 (1960), p. 687) (grifos meus).



Dessa maneira, ao reposicionar o seu campo de visão, seja por que motivos for, que o psicanalista mostrará como um sujeito pode perceber o logro do “eu sou” que afirma uma imagem ilusória. É ter acesso ao real de sua condição. Atravessar a fantasia é perceber a inconsistência da imagem gestáltica, portanto. É a impossibilidade de dizer-se completamente, já que o real, na psicanálise, se avistado, só pode ser narrado parcialmente. Sua representação plena é da ordem do impossível. E é aí, diante dessa despersonalização, que pode acontecer o rearranjo subjetivo, promovido pela linguagem. Outra narrativa poderá ser contada, ficcionalização de uma nova imagem.

Borges, espécie de passador do real lacaniano, nos suborna com um prazer puramente estético, isto é, formal, como diria Freud (1907) em *Escritores criativos e*

o *devaneio*, e nos apresenta uma experiência dessa ordem, onde os efeitos de despersonalização estão presentes. O conto *O Aleph* é exemplar quanto a isso e, certamente, mais apetitoso do que a física óptica, apropriada por Lacan, para nos instruir nesse ponto.

Em seu famoso conto “O Aleph”, publicado pela primeira vez em 1949, Jorge Luis Borges dá voz a um narrador que diante da morte de uma amiga querida toma a decisão de suspender a passagem do tempo subjetivo para garantir a preservação de uma memória intacta:

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que em nenhum instante se rebaixou ao sentimentalismo ou ao medo, notei que os porta-cartazes de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me tocou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que aquela mudança era a primeira de uma série infinita. Poderá mudar o universo, mas não eu, pensei com melancólica vaidade. (BORGES, 2008, p.136)

Já de largada, o narrador nos dá uma pista sobre de que se trata sua empreitada: não mudaria nunca, ainda que o mundo mudasse e adjetiva esse pensamento de melancólica vaidade.

Na melancolia, encontramos um sujeito que não consegue admitir a passagem do tempo, retirando seu investimento libidinal das coisas do mundo externo (realidade) e voltando-se inteiramente para a sua dor. Quanto a isso, o trabalho de Maria Rita Khel (2010) instrui:

O melancólico seria aquele que não vê sentido em sua vida, limitada a uma sucessão de vivências mecânicas e vazias que não resultam em experiência. Apoiado no texto de Freud sobre a pulsão de morte, Walter Benjamin articula uma hipótese sobre o efeito subjetivo da sobrecarga do sistema percepção-consciência.

Na série de ensaios sobre Baudelaire, de cujo projeto poético Benjamin extrai parte de sua teoria da melancolia, encontramos importantes considerações sobre a relação dos melancólicos com o tempo. (KHEL, 2010, p.175)

A falta de sentido explicitada pela psicanalista, associada ao trabalho de Benjamin, atesta para uma espécie de reivindicação temporal por parte do melancólico, dele

arrancada pela aceleração imposta pela vida moderna, subtraindo o tempo contemplativo necessário a constituição da experiência. Dessa forma, sem esse tempo, o melancólico cai num esvaziamento de sentido e se aprisiona em sua própria dor.

Assim, para cumprir com sua melancólica missão de não se enlutar da perda de Beatriz, isto é, de não se afastar desse evento, o narrador passa a frequentar a casa dela onde moravam o pai e um primo-irmão, sempre na data de seu aniversário, 30 de abril.

Antes da morte de Beatriz, Borges, o narrador, usava como pretexto para vê-la o empréstimo de livros que ele sabia: ela não os lia e os devolviam intactos. Diante de sua perda, ele podia entrar em contato com Beatriz sem precisar inventar essa desculpa:

De novo ficaria esperando durante o crepúsculo na salinha abarrotada, de novo ficaria estudando os pormenores daqueles numerosos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, em cores; Beatriz, de máscara, no Carnaval de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz, no dia de seu casamento com Roberto Alessandri; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês que Villegas Haedo lhe dera de presente; Beatriz, de frente e de viés, sorrindo com a mão no queixo... Não seria obrigado, como noutras vezes, a justificar minha presença com acanhados presentes de livros: livros cujas páginas, por fim, aprendi a cortar, para não constatar, meses depois, que estavam intactos. (BORGES, 2008, p. 137)

As fotografias, captura do momento num tempo passado, configura nessa passagem o desejo de estagnar o tempo presente. Frequentando a casa de Beatriz anualmente, o narrador se esforça para fazer valer a promessa de que resistiria para sempre ao esquecimento da amiga, embora saiba que o universo se afastava dela a cada dia do ocorrido.

Em suas visitas à casa de Beatriz, há um movimento de aproximação de seu primo-irmão Carlos Argentino que realiza graduais confidências a Borges. Em uma dessas confidências, muito angustiado, Carlos Argentino explica que estava trabalhando

num poema e que temia não poder finalizá-lo. Ele diz que a casa em que moravam (ele, a falecida Beatriz e seu pai) seria derrubada pelo novo inquilino e que “para terminar o poema lhe era indispensável a casa, pois num ângulo do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos.” (BORGES, 2008, p.145).

Carlos Argentino leva Borges ao porão, recomenda-lhe uma posição determinada para visualizar o tal ponto: “Já sabes o decúbito dorsal é indispensável. Também o são a escuridão, a imobilidade, certa acomodação ocular” (BORGES, 2008, p.147) e o narrador faz sua experiência com o que eu vou chamar de impossível, uma vez que para visualizar todos os pontos do universo é preciso estar fora dele, em outras palavras, é preciso não existir, despersonalizar-se totalmente, portanto.

Ele parece saber disso na medida em que para narrar sua experiência deverá se afastar do que se deu de fato, pois a sua maneira de transmissão é limitada pela linguagem humana:

Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?

[...] Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deletáveis ou atozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei (BORGES, 2008, p. 148).

Quero destacar aqui a função da narrativa na transmissão de uma experiência. Carlos Argentino diz a Borges que para visualizar tal ponto é indispensável a imobilidade. Permanecer admirando o aleph é sucumbir ao seu fascínio, é permanecer imóvel, numa espécie de suspensão subjetiva. A ferramenta de Borges para narrar esse encontro é a linguagem e também é a memória que é sempre ficcionalizada, afastamento do acontecimento.

Como narrar uma experiência estando nela imerso? Nesse ponto, aproprio-me do conceito de presentismo, cunhado pelo historiador Hartog, com a finalidade de

pensar a imersão plena num acontecimento como uma espécie de captura temporal que impede a narrativa.

Hartog (2015), ao pensar a contemporaneidade, se pergunta se estaria em formulação um novo regime de historicidade, centrado no presente. O termo presentismo é derivado da noção de futurismo, que veiculava uma preocupação acentuada com o futuro como o próprio nome indica. No entanto, para pensar os tempos atuais, ele forja a nomenclatura presentismo onde “a produção do tempo histórico está suspensa. (...) Daí talvez essa experiência contemporânea de um presente perpétuo, inacessível e quase imóvel” (HARTOG, 2015, p.39).

Observamos nesse conto de Borges tanto na tentativa de o narrador manter uma memória intacta da amiga, quanto na metáfora que se pode constituir em manter-se imóvel para ver todos os pontos ao mesmo tempo uma suspensão da temporalidade, impedindo a narrativa.

O esquecimento da amiga e aquilo que vivenciou na miragem do Aleph surgem para o narrador como um inimigo da memória e, portanto, como algo que deveria ser evitado.

Paul Ricoeur, em uma conferência proferida em 2003, intitulada *Memória, História e Esquecimento*, atesta para o fato de que a historiografia, muitas vezes, desenvolve um percurso onde o esquecimento é tratado como uma ameaça e argumenta a favor de uma noção de história mais inventiva, não mais como mera matriz da história, mas como reapropriação e re-escrita do passado histórico:

Naturalmente, a tarefa histórica repousa inteiramente sobre a escrita, como indica o papel desempenhado pelos testemunhos escritos dos nossos arquivos: ousamos inclusive ligar a origem da história à escrita. Mas a história gera nova espécie de escrita: livros e artigos, conjunto de cartas, de imagens, de fatos e de outras inscrições. É justamente nessa fase que a historiografia, no sentido lato do termo, pode instruir a memória. Essa conjugação da escrita e da leitura encontra-se na experiência partilhada da narrativa; até a história econômica ou demográfica descreve mudanças, ciclos, desenvolvimentos que são narrados; o que implica imposições narrativas de maneira a permitir ao historiador fornecer uma legibilidade ao texto e uma visibilidade aos eventos que narra, por vezes, em detrimento da complexidade e da opacidade do passado histórico. A isto acrescenta-se a parte mais

discreta desempenhada pelas imposições retóricas que possibilitaram a alguns exagerar o risco de aproximar a história da retórica mais do que da ciência. O que não impede que a idéia de objetividade histórica mereça ser defendida contra formas de relativismo que privariam a historiografia da sua ambição primeira: a de oferecer uma representação fiável do passado. Essa afirmação de fiabilidade deve ser renovada não só contra o tratamento retórico do conhecimento histórico, mas também contra alegadas reivindicações que nascem e são preservadas por memórias comunitárias. Sem essa ambição de verdade do saber histórico, a história não teria o seu papel em confronto com a memória. (...) Certamente que a história está privada dessa “graça” do reconhecimento que dá à memória uma espécie de iluminação; essa ausência cria o seu mal-estar, mas não a condena; podemos apenas esperar das suas construções que elas sejam conduzidas como reconstruções segundo uma lógica de probabilidade, para utilizar os termos de C. Ginzburg a propósito do seu modelo de verdade histórica. (RICOEUR, 2003, p.5)

Desse modo, o historiador se afasta do ocorrido, sem negá-lo, mas se afasta para poder narrá-lo e assim escreve a história como reconstrução, já que a imersão no evento é experiência pura e não seu registro.

A tirania da imersão no tempo presente e todos os seus possíveis é experimentada pelo narrador do *Aleph* que sai zozinho de tal experiência. Excesso de estímulo, estupefação e silenciamento são constatados por ele:

(...) agradei a Carlos Argentino Daneri a hospitalidade de seu porão e o instei a aproveitar a demolição da casa para se afastar da metrópole perniciosa que a ninguém – acredite-me, a ninguém! – perdoa. Neguei-me, com suave energia, a discutir o *Aleph*; abracei-o, ao me despedir, e lhe repeti que o campo e a serenidade são dois grandes remédios.

Na rua, nas escadas da *Constitución*, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares. Temi que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar. (BORGES, 2008, p. 151).

Negar-se a discutir o experimentado, no conto, assume a conotação de impossibilidade narrativa, já que a forte vivência, – a de visualizar todo o universo através de um único ponto – ainda recente, indica sobre a importância de se afastar minimamente do ocorrido para relatar. No entanto, vemos também na recomendação do narrador a Carlos Argentino “o campo e a serenidade são dois

grandes remédios” uma denúncia ao experimento perturbador e traumático, era preciso serenidade, era preciso se acalmar.

A ausência de expectativa “temi que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender” é outra evidência da suspensão do tempo histórico.

Para Koselleck (2006), o tempo histórico se constitui da tensão entre o espaço da experiência e o horizonte de expectativa. Por espaço de experiência, o autor entende que se refere ao passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Constituem o espaço de experiência tanto a elaboração racional como os comportamentos induzidos pelo conteúdo inconsciente. Já o horizonte de expectativas, está referido ao não experimentado e é constituído também pela análise racional, mas, além disso, pela curiosidade e uma visão receptiva.

Se por um lado, o narrador sai da experiência com o Aleph sem expectativa, desesperançoso e mais uma vez melancólico (tal qual ficou diante da perda de Beatriz) uma vez que teme não poder nunca mais se surpreender, já que havia visto o universo em sua totalidade, de outro, ele se nega a relatar sua experiência a Carlos Argentino, pois sequer esqueceu o que houve para poder rememorar e constituir qualquer relato.

Sua experiência com o Aleph o capturaria, tanto que ele ficaria aprisionado naquele tempo, sem poder constituir expectativa, uma vez que já teria visto de tudo e também sem constituir narrativa histórica, já que há um silenciamento diante do experimentado e uma captura profunda naquela visão.

No conto, Borges oferece duas epígrafes iniciais que antecipam o que vai se dar com o narrador do Aleph. Uma de Hobbes e outra de Hamlet. Do Leviathan de Hobbes, Borges destaca:

But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nuncstans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an Infinite greatness of Place. (Leviathan apud Borges, 2008, p.136)

Mas eles vão nos ensinar que a Eternidade é o “ficar parado” do tempo presente, o Nuncstans (como as escolas chamariam; o que nem eles, nem ninguém compreende, não mais do que eles compreenderiam, o Hic-Stans para uma infinita grandeza do lugar. (tradução nossa)

Na outra epígrafe, Borges cita Shakespeare, em Hamlet, dizendo:

Oh God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space. (Hamlet apud Borges, 2008, p. 136)

Oh Deus, eu poderia me confinar em uma casca de noz e me fazer rei do espaço infinito. (tradução nossa)

Ambas as epígrafes, cunhadas de autores diferentes, com propósitos diferentes, em tempos distintos, apontam o presente como uma espécie de experiência com o infinito, com o sem borda, com todas as possibilidades e também é justamente essa a experiência testemunhada ao longo do que se dá no conto.

Seria possível aproximar essa imersão na experiência, que impede a narrativa, com o que Hartog propõe como sendo presentismo? Apostamos que sim, já que para esse historiador, o presentismo é um regime de historicidade que traz a noção de um presente total, o da tirania do instante e da estagnação de um presente perpétuo, onipotente. Em Borges, essa captura temporal aponta para o infinito universo, impossibilidade de recorte, de leitura e, portanto, de escrita.

Se a tarefa do historiador, de acordo com Hartog (2005), consiste em estabelecer regimes de historicidade, tornando possível criar algum distanciamento para enxergar o que se passa e escrever a história a que propõe o autor Borges para executar a narrativa diante desse aprisionamento no tempo presente?

Embora seu narrador tema a incapacidade de se surpreender e inaugure o conto desejando a melancólica vaidade de nunca esquecer, o que se dá é: “Felizmente, ao cabo de algumas noites de insônia, de novo agiu sobre mim o esquecimento”. (BORGES, 2008, p.151).

O esquecimento, longe de ser inimigo da memória, é parte importante dela, pois é na tentativa de registrar o que se passa e na atividade rememorativa que se constrói também a história. Paul Ricouer diz que:

O esquecimento tem igualmente um pólo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. De uma certa forma, essa indisponibilidade encontra a sua explicação ao nível dos conflitos inconscientes. A esse respeito, uma das lições preciosas da psicanálise é que esquecemos menos do que pensamos ou cremos. Podemos reencontrar uma experiência traumática da infância com a ajuda de procedimentos específicos próprios àquilo que se chama “talking cure”. Freud atribui às resistências solidamente instaladas, à compulsão para repetir em vez de rememorar. Rememorar é uma forma de trabalho: o trabalho de luto, ao qual Freud consagra um outro ensaio importante, *Luto e Melancolia*, não está afastado dele. (RICOUER, 2003, p.p. 6 e 7).

As tarefas de esquecimento e de luto constituem trabalhos dolorosos. Os conflitos inconscientes, descritos por Ricouer, tem a ver com o fato de que o velho caminho (ainda que seja o da vaidade melancólica) é conhecido e não traz a angústia do novo e, como o próprio Freud atesta, a busca do ser humano é por prazer. Ao abrir mão de repetir o mesmo, um caminho narrativo se funda, inaugurando a novidade. Nisso consiste a “talking cure”, por ele citada: repetir, repetir até ficar diferente. Em outras palavras, narrar é se afastar do acontecimento, mas também é a única possibilidade de gerar um registro. Nesse sentido, a história se faz de esquecimentos também, pois é só a partir desse afastamento necessário, que ela poderá ser narrada.

No pós-escrito de seu conto, o narrador, após ser abatido pelo esquecimento, atesta: “Existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa ao esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz.” (BORGES, 2008, p.154)

O falseio narrativo é a sua saída. Para narrar, precisa esquecer, ficcionalizar, mas ao mesmo tempo também existe na experiência narrativa o desejo de registro de algo que se passou. Portanto, a história, seja na ciência histórica, seja nessa

literatura em específico, parece atestar para a noção de que a verdade de uma história é sempre semi-dita, nunca total, é um recorte necessário para se distanciar e se diferenciar de experiências totais ou com o infinito, como propõe a literatura de Borges. Narrar é, portanto, resistir à captura presentista dos acontecimentos simultâneos, infinitos, velozes, totalizantes que impedem qualquer regime de historicidade, de registro, de borda.

Assim, essa imersão infinita experimentada pelo narrador é estancada pelo ato narrativo que inaugura um recorte, uma borda, frente à despersonalização experimentada. Esse tema em que o narrador experimenta o infinito é um recurso utilizado inúmeras vezes por Borges em sua produção e leva também o leitor à experimentação de tal monta. Terá o leitor que inventar em seu ato de leitura uma solução para não se perder nos labirintos borgeanos e afirmar alguma possibilidade narrativa. Exemplos da aparição dessa temática em Borges são vários: “Tigres azuis” “There are more things” “A noite dos dons” “O livro de areia” “Funes, o memorioso” “O jardim das veredas que se bifurcam” “As ruínas circulares” “História do guerreiro e da cativa” “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” “Abenhakam, o bokari, morto em seu labirinto” “Os dois reis e os dois labirintos” “A Biblioteca de Babel”.

Minha hipótese é que esse tema da despersonalização frente a experiências totais com o infinito é um efeito de Borges se situar filiado, decididamente, à tradição *de La Mancha*.

Cervantes, ao narrar seu *Dom Quixote*, apresenta as infinitas loucuras de um cavaleiro errante que, nas mais diversas paisagens, repete um delírio que parece não ter fim. A borda encontrada, a margem que estanca esse delírio é também a narrativa que se abre dentro dela mesmo para se autodiscutir no volume dois, criando afastamento necessário para ser lida numa autorreferencialidade e também pelo terceiro, composto pelo leitor.

No estudo *Eternidades borgeanas: o alcance da imortalidade por meio de despersonalização* temos que:

A imortalidade – e, por extensão, a eternidade – possui, para Borges, a face da despersonalização. O escritor caminha em direção à desindividualização (que aqui é sinônimo também de totalidade) como consequência da proliferação de leituras de sua obra, realizadas desde os mais variados ângulos e a partir das mais inesperadas associações.

(...) Em *Historia de la eternidade e Ficciones*, é exatamente a experiência de despersonalização que permite aos personagens vislumbrarem a totalidade do eterno. Nesses dois volumes, Jorge Luis Borges refuta o monolitismo do conceito de identidade tanto de forma explícita – em textos cujo tema é o compartilhar da identidade entre indivíduos distintos (“El tiempo circular, El acercamiento a Almotásim”) ou o desdobramento da identidade (“El sur”) – como de forma implícita – em contos e ensaios que matizam noções opostas, como as de criador e criatura (“Las ruinas circulares”), amigo e inimigo (“El jardín de senderos que se bifurcan”), herói e traidor (“Tema del traidor y del héroe”, “Tres versiones de Judas”) e personagem e narrador (“La forma de la espada”). Semelhante proposta encontra-se personificada pelo narrador de “La loteria en Babilonia”, homem que, como seus conterrâneos, afirma já ter sido todos os homens. (NAMORATO, 2011, p.p. 136 e 137).

A abertura para o duplo, a negação do individual, engendrada por experiências de despersonalização presentes em Borges já descritas em outros trabalhos, como o citado anteriormente, encontra aqui outro encaminhamento. O que nos interessa nessa tese é associar a despersonalização verificada na obra do argentino como efeito de sua filiação a Cervantes. Estamos partindo para um estudo onde a intertextualidade é presente, mas não explícita como já foi verificado, inúmeras vezes, por outros trabalhos, mas mostrar a intertextualidade temática.

Não nos centraremos, portanto, necessariamente nos textos em que Borges alude a Cervantes ou ao *Dom Quixote*. Isso já foi realizado. Mas levaremos em conta, sim, a experiência de despersonalização que a narrativa de ambos apresenta.

É importante ainda argumentar sobre mais um dos motivos que poderiam incluir essa tese nos estudos intertextuais. Colocando-se em relação consigo mesmo, mas também sendo outra obra, Cervantes funda, em *Dom Quixote*, a alteridade que permite o distanciamento necessário para leitura. Jogo literário apropriado por Borges repetidas vezes em contos que partem de duplos para serem narrados, mas que se mostram facetas da mesma moeda. A transcendência textual tão cara à Genette parece se mostrar a nós nesse momento.

Preferindo falar o termo texto no lugar de gênero, Genette introduz, a partir de seu pensamento, uma reflexão para se pensar esse tipo discursivo que necessariamente evoca outro:

Mas é facto que *para já* o texto me interessa (apenas) pela sua *transcendência textual*, a saber, tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Chamo a isso a *transtextualidade* e nela englobo a *intertextualidade* no sentido estrito (e “clássico” depois de Julia Kristeva), isto é, a presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto noutra; a citação, ou seja, a convocação explícita de um texto ao mesmo tempo apresentado e distanciado por aspas, é o exemplo mais evidente desse tipo de funções, que comporta muitas outras. Acrescento ainda, sob o termo, que se impõe (sobre o modelo *linguagem/metalinguagem*), de *metatextualidade*, a relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta: todos os críticos literários, desde há séculos, produzem metatexto sem saber. (GENETTE, 1986, p. 97)

De modo que, justamente, na potência relacional de uma obra é que temos a possibilidade de leitura, de interpretação. Coisa que só pode ser realizada, portanto, em presença da alteridade. Em outras palavras, é impossível ler um texto sozinho. Em todo texto encontramos inscrita uma marca que extravasa o conteúdo nele expresso, há uma abertura relacional que precisa ser completada por aquele que se depara com o material ali apresentado, nisso consiste a leitura ou a transtextualidade conforme argumenta o autor.

Sendo assim, esse trabalho pode muito bem ser considerado intertextual na medida em que busca a marca relacional operada por Borges em sua obra. Marca que ora aparece explícita e ora aparece velada. Interessa nessa tese mostrar, conforme já dito, o implícito da intertextualidade entre Borges e Cervantes. Por esse motivo, não privilegiarei, necessariamente, os textos que acusam a relação explícita, mas os contos onde o tema do infinito, do sem borda, do labirinto surge como possibilidade relacional com a loucura em Dom Quixote.

III. A LOUCURA DO QUIXOTE: UM LEITOR DE MENTE LITERAL

“Enfim, ele se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo. Sua imaginação se encheu de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de duelos, batalhas, desafios, feridas, galanteios, amores, tempestades e disparates impossíveis; e se assentou de tal modo em sua mente que todo aquele amontoado de invenções fantasiosas parecia verdadeiro: para ele não havia outra história mais certa no mundo.”

3.1 Não fica louco quem quer

O que torna louco um louco? Como definimos a loucura? O que é possível entender, até o presente momento sobre esse tema? Todas essas questões nos ajudam a entender a posição subjetiva de alguém que, por vicissitudes de sua vida, acaba enlouquecendo. Com o intuito de situar a noção de loucura que aqui nos utilizaremos, pretendo fazer um percurso nesse tópico visando responder às questões expostas.

Atualmente, a medicina tem as suas explicações, a partir de uma leitura mais organicista, envolvendo as funções neuronais e cerebrais. Também, na medida em que entende a loucura como uma doença mental, apresenta alguns tratamentos no sentido de reduzir o sofrimento das pessoas acometidas de loucura, podemos situar no campo do sofrimento psíquico psicótico as invasões de vozes e imagens (delírios e alucinações) que dificultam o convívio social.

As psicoterapias contemporâneas também buscam essa mesma linha de atenuar o mal-estar dessas pessoas. A psicanálise, – que não é psicoterapia – conforme já sinalizamos, tem um entendimento quanto a isso e oferece espaços de escuta onde o sujeito psicótico possa ter algum lugar no espaço público que não o do gracejo ou do deboche. Mas, sabemos, nem sempre foi assim.

A história do tratamento dispensado aos supostamente loucos é longa. Não gostaríamos de nos alongar sobre o tema, já que inúmeros estudos de história, psicologia, psicanálise, psiquiatria e outras áreas afins já realizaram isso e permanecem realizando essa tarefa. Esse não é o foco dessa tese, mas é importante que situemos brevemente os espaços destinados à loucura ao longo da história até para localizar, minimamente, com que noção de loucura trabalharemos.

Nem sempre a loucura foi entendida como uma doença a ser tratada/escutada. Na Idade Antiga o louco habitava a *pólis*, sua exclusão não era uma política como a que ocorreu mais adiante em outros momentos históricos. De acordo com Millani & Valente (2008) a loucura era considerada um fenômeno e era vista como uma prática mitológica, manifestação do sobrenatural motivada por Deuses e Demônios.

Na Idade Média a loucura é demonizada, uma vez que o louco se posiciona em desenquadre ao que era apregoado pela Igreja Católica, instituição que dominava o pensamento da época no Ocidente. A loucura representava um perigo ao pensamento cristão. O que era considerado profano era extinto e muitos loucos foram maltratados e mortos por conta disso. O *modus vivendis* do louco poderia inspirar rebeldias sob a desculpa de loucura e, desse modo, a igreja passa a perseguir esse tipo de gente: ora exorcizando seus supostos demônios, ora eliminando os demônios de vez:

Nos tempos da inquisição, a loucura foi entendida como representação do sobrenatural, demoníaco e até satânico e classificada como expressão de bruxaria, cujo tratamento caracterizou-se pela perseguição aos seus portadores, tal como se praticava com os hereges. Em virtude do forte poder da Igreja, o movimento de caça às bruxas, liderado pela inquisição, objetivava manter a aceitação e a concordância da crença religiosa. Assim, os chamados hereges e os divergentes da ideologia cristã dominante eram considerados loucos, bruxos e feiticeiros, servidores do mal e de forças malignas (MILLANI & VALENTE, 2008, p. 3).

Pela primeira vez na história, portanto, vemos o louco ser representado como uma figura perigosa, porque evocava o maligno e que precisaria, por esse motivo, ser eliminado.

Na Idade Moderna, com o advento da ciência, a loucura passa a ser vista como doença e sendo uma doença precisaria de um tratamento.

No século XV, a loucura é pensada no universo moral: o louco seria aquele que perdeu a razão, sua postura enunciava um erro (no sentido de falha) na conduta humana que levava ao delírio. O que era desrazão não interessava à sociedade iluminista.

No século XVI, seguindo a lógica higienista, a loucura chegou mesmo a ser pensada como uma doença contagiosa que precisava ser isolada do convívio público, os tratamentos não eram humanizados: os loucos eram encarcerados em leprosários e lá ficavam até sua morte. Temos aqui um aprofundamento da exclusão já iniciada no século XV além de isenta de razão, a loucura era contagiosa.

Na sociedade industrial do século XVII, o louco, esse tipo “improdutivo” e imprestável, precisaria ser tratado de sua loucura. Quanto a isso, Foucault instrui:

A sociedade industrial capitalista não podia tolerar a existência de grupos de vagabundos. De um total de meio milhão de habitantes que formavam a população parisiense, seis mil foram internados. Nesses estabelecimentos, não havia nenhuma intenção terapêutica, todos eram sujeitados a trabalhos forçados. Em 1665, a polícia foi reorganizada em Paris: foi então que um tabuleiro de xadrez para a formação social se constituiu: a polícia vigiava constantemente os vagabundos internos.

A ironia é que, nos hospitais psiquiátricos modernos, tratamentos pelo trabalho se praticam com frequência. A lógica que embasa essa prática é evidente. Se a inaptidão ao trabalho é o primeiro critério da loucura, basta que se aprenda a trabalhar no hospital para curar a loucura (FOUCAULT, 1999, p. 241).

No século XVIII, esses tipos de “tratamentos”, que visavam ao trabalho forçado e que puniam os vagabundos dos manicômios das formas mais grotescas possíveis, começam a ser denunciados e o ato de trancafiar os loucos passa a ser visto como uma atitude totalmente equivocada. Millani & Valente (2008) afirmam que:

No final do século XVIII, a loucura era vista como ausência de liberdade, e o ato de trancafiar os loucos repressivamente apenas fazia aumentar sua loucura. Dessa forma, o internamento deixava de almejar a repressão e passava a lucrar a libertação, o que, a princípio, contribuiu para o fim do internamento e o surgimento dos asilos (MILLANI; VALENTE, 2008, p. 9).

O problema da loucura não é mais visto como vagabundagem ou doença contagiosa ou desrazão pura e simples, mas um sofrimento mental. É nessa época que surge a figura de Pinel, importante psiquiatra francês que contribuiu para a humanização no tratamento do sujeito dito louco.

Sendo a loucura um sofrimento mental que precisava ser tratado pela medicina, vimos na virada do século XVIII para o século XIX uma tentativa de encontrar algum correspondente orgânico para tal disfunção mental e é numa demonstração pública do que era uma possível doença nervosa em uma mulher, em uma aula aberta no Hospital da Salpêtrière, ministrada pelo Dr. Charcot, que surge a figura de Freud, inventor da psicanálise.

Interessa-nos aqui a visão que a psicanálise teve do sujeito louco e o que ela desenvolveu até os nossos dias, já que a loucura será uma chave de leitura temática em *Dom Quixote*, o nobre de mente literal que perdeu o juízo.

Importante dizer que Freud, pai da psicanálise, esteve situado na Idade Moderna e foi um homem de ciência. Sendo assim, entendia a loucura como psicopatologia. Ele concluiu seus estudos em medicina no final do século XIX. Sua ambição era lecionar na faculdade e seguir carreira de teórico da medicina, centrando-se mais especificamente em pesquisas, encantado que ficou com os estudos sobre o comportamento das enguias. Contudo, sem dinheiro para dar continuidade aos estudos, teve que, forçosamente, inserir-se na vida de médico prático.

Aconselhado por Charcot, eminente médico europeu, no hospital francês Salpêtrière, Freud se dedicou à neurologia e foi onde se ocupou do tratamento de algumas mulheres que apresentavam paralisias no corpo (na face, nos braços e nas pernas) e que se dirigiam a ele em busca de tratar seus problemas de nervos. Foi assim que desenvolveu o método psicanalítico de tratamento das doenças nervosas.

Acreditava-se, à época, que esse tipo de doença nervosa estaria relacionada ao útero, já que era mais incidente no sexo feminino, daí o nome histeria (de *hysterus*, útero). Ele observava que as tais histéricas, ao relatarem seus traumas psíquicos em associação livre (método explicitado na metodologia dessa tese), viam seus sintomas corporais cederem e, assim, Freud inaugurava a *talking cure*.

Justo por não ser psiquiatra, Freud possuía um interesse apenas lateral pela loucura com fins de realizar o diagnóstico diferencial entre o que era uma psicose e o que era neurose (diagnóstico mais geral em que se enquadrava a histeria), por conseguinte sua produção acerca da loucura, se comparada à neurose, é mínima. Quanto a isso, Elizabeth Roudinesco, historiadora da psicanálise e também psicanalista, afirma que:

Freud dedicava toda a sua atenção à neurose, considerada curável, em detrimento da psicose, que ele julgava quase sempre incurável. As três grandes análises que ele efetivamente conduziu foram publicadas

como casos de neurose [...] enquanto seu único estudo redigido sobre um caso de psicose foi o comentário de um livro, *Mémoires de un doente dos nervos*, escrito por um homem tomado de paranoia, Daniel Paul Schereber. (ROUDINESCO, 1998, p. 621).

Embora não tenha se dedicado tanto à questão da loucura, foi a partir desse trabalho sobre o livro de memórias do magistrado que havia enlouquecido, o juiz Schereber, que Freud pôde começar a traçar a diferença entre o que era neurose e o que era psicose para a psicanálise e esse pequeno legado já foi o suficiente para inspirar continuadores da psicanálise com formação em psiquiatria tais como Carl Gustav Jung, Melaine Klein e Jacques Lacan.

Freud (1924) afirma que a etiologia, tanto da neurose quanto da psicose, é comum, já que em ambas a causa do sofrimento psíquico se inicia com uma frustração, de uma não realização de um desejo primitivo, arcaico, infantil. Acontece que um neurótico irá se refugiar em suas fantasias na tentativa de ignorar realidade tão dura, ao passo que o psicótico, ignorando a existência da realidade, será provocado, na frustração, a produzir algum laço.

É nos trabalhos intitulados *Neurose e Psicose* e *A perda da realidade na neurose e na psicose*, ambos de 1924, que as primeiras evidências psicanalíticas acerca do que poderia ser considerado loucura são afirmadas. Para Freud, tanto a neurose quanto a psicose evidenciariam conflitos do ego. Se na neurose o ego se debate com as exigências do mundo externo, na psicose, o ego se debate com as exigências mais primitivas, as internas, pulsionais. Em ambos os casos há uma tentativa de fugir da realidade conflitiva, fato evidenciado na formação sintomática neurótica denominada fantasia e na formação sintomática psicótica denominada delírio.

Embora Freud faça essa distinção nosográfica, é no legado sobre a interpretação dos sonhos que vislumbramos a inserção de um ponto de enlouquecimento comum a todos. Roudinesco (1998) aborda o tema dizendo que, apesar de Freud ter realizado essa distinção, um de seus seguidores, Ferenczi, nota em sua produção justamente o oposto:

Foi na análise da atividade psíquica no sonho [...] que fez desaparecer por completo o abismo entre doença mental e saúde mental, até então considerado intransponível. O mais normal dos homens torna-se psicótico durante a noite: tem alucinações, e sua personalidade, tanto no plano lógico quanto no ético e no estético, sofre uma transformação fundamental, assumindo de modo geral, um caráter mais primitivo (ROUDINESCO, 1998, p. 622).

Assim, a lógica delirante, tentativa de reparação do desacerto acerca do mundo, parece possuir um caráter tão primitivo que também seria encontrado nos ditos “normais”, em sua atividade onírica, já que os sonhos são também realização de desejos e tentativas de ajustarmos um mundo desagradável em um mundo melhor.

Sonhando podemos fazer chover em um deserto árido, conviver com alguém que sentimos falta, mas que já morreu, voltar a ser criança novamente. Atividades que na lógica da vigília e da normalidade não seriam possíveis, mas que no contexto delirante e metamórfico do sonho são plenamente realizáveis. A própria noção de normalidade será abandonada por Freud, paulatinamente, ao longo de seus escritos, na medida em que avança em sua clínica e sua teoria. Se antes Freud realizava uma distinção entre neurótico e neurótico normal, isso irá desaparecer ao final de sua produção. Quanto mais Freud se aproximava da vida íntima das pessoas, mais parecia verificar a loucura presente em todo sujeito.

Temos, assim, cunhada por Freud, a noção de delírio como reparação, como uma forma de ligação do sujeito, de laço social. Seria o delírio, justamente por ser uma tentativa de reparação, não um problema exatamente, mas uma solução:

Com referência à gênese dos delírios, inúmeras análises nos ensinaram que o delírio se encontra aplicado como um remendo no lugar que originalmente uma fenda apareceu na relação do ego com o mundo externo. Se essa precondição de um conflito com o mundo externo não nos é muito mais observável do que atualmente acontece, isso se deve ao fato de que, no quadro clínico da psicose, as manifestações do processo patogênico são amiúde recobertas por manifestações de uma tentativa de cura ou uma reconstrução (FREUD, 1924/1996, p. 169).

Desse modo, a cura da loucura para Freud seria a produção delirante, costura narrativa, remendo em seu ponto de falha, tessitura do laço com o social.

É partindo das produções freudianas que o psicanalista Jacques Lacan avançará na teorização da psicanálise. Lacan tinha uma formação acadêmica em psiquiatria. Sua tese de doutorado em medicina, intitulada “Da psicose paranoica e suas relações com a personalidade”, datada de 1932, já revela uma psicanálise diferente da freudiana, menos ancorada na biologia. Roudinesco (1998) afirma que:

Jacques Lacan foi o único a dar à obra freudiana uma estrutura filosófica e a tirá-la de seu ancoramento biológico, sem com isso cair no espiritualismo. O paradoxo dessa interpretação inovadora única é que ela reintroduziu na psicanálise o pensamento filosófico alemão, do qual Sigmund Freud se tinha voluntariamente afastado. Essa poderosa contribuição fez de Lacan o único verdadeiro mestre da psicanálise na França, o que lhe valeu muita hostilidade (ROUDINESCO, 1998, p. 445).

Com essa aproximação da filosofia, Lacan caiu no gosto dos intelectuais de sua época, sendo muito comentado por filósofos de grande porte tais como Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Lacan também se apropriaria de outros conhecimentos contemporâneos - que lhe eram disponíveis e inexistentes na época de Freud - para efetuar sua leitura psicanalítica. Ele se utilizou bastante da lingüística saussureana e pôde situar, desse modo, com mais propriedade as questões humanas enquanto questões de linguagem, já não mais tão atreladas ao campo biológico, conforme mencionamos acima.

Dessa forma, ele pôde equivococar o complexo edípico freudiano, colocando a tríade edipiana (pai-mãe-filho) em termos de função e não em termos biogenéticos, de modo que um pai, por exemplo, não é o equivalente a um homem heterossexual, provedor de uma família, mas sim alguém ou algo que exerça uma função de corte entre a simbiose materno-infantil. Assim, o trabalho de uma mulher, poderia perfeitamente funcionar como função paterna. Na realidade, Lacan (1956 / 2002) irá rever o modelo triádico afirmando que “o que faz manter-se de pé a concepção freudiana do complexo de Édipo não é de um triângulo (pai) – falo – mãe – criança” (p, 358), mas uma estrutura que tem o pai como um quarto elemento que englobará mãe-falo-criança, já que o objeto fálico entraria mediando a relação da mãe com a criança e funcionaria tendo uma posição central na economia libidinal tanto do

homem como na mulher. O pai, portanto, entraria enquadrando, organizando, bordeando os elementos fundantes na constituição de um sujeito. Se há pai, há enquadre, há borda. Esse dado não é qualquer para nossa pesquisa, tendo em vista que perseguimos o tema da loucura, ausência de enquadre e, segundo a psicanálise lacaniana, de função paterna.

Desse modo, “não fica louco quem quer”, célebre frase escrita por Lacan na parede da sala de um hospital psiquiátrico onde ele deu plantão durante um tempo. A loucura exige uma predisposição que é a ausência do significante Nome-do-pai. Lacan não fazia distinção entre as causas orgânicas e não-orgânicas das doenças mentais. Para ele, se a linguagem atravessa a carne e constitui o humano, tudo é orgânico e, ao mesmo tempo, tudo é linguagem. Ele faz uma metáfora do significante Nome-do-pai com a estrada principal de um mapa para explicar o que seria a loucura:

A estrada principal é assim um exemplo particularmente sensível do que lhes digo quando falo da função do significante enquanto ele polariza, engancha, agrupa em feixe as significações. Há uma verdadeira antinomia entre a função do significante e a indução que ela exerce no agrupamento de significações. O significante é polarizante. É o significante que cria o campo de significações.

Comparem três atlas num mapa grande.

No mapa do mundo físico, vocês verão coisas inscritas na natureza, certamente dispostas a desempenhar um papel, mas ainda no estado natural. Vejam fixamente um mapa político – vocês encontram nele sob a forma de traços, de aluviões, de sedimentos toda a história das significações humanas se mantendo numa espécie de equilíbrio, e traçando essas linhas enigmáticas que são os limites políticos das terras. Peguem um mapa das grandes vias de comunicação, e vejam como foi traçada de sul a norte a estrada que atravessa os países para ligar uma bacia a outra, uma planície a outra, transpor uma cadeia de montanhas, passar por cima de pontes, organizar-se. Vocês percebem que é esse mapa que melhor exprime, na relação do homem com a terra, o papel do significante.

Não façamos como aquela pessoa que se maravilhava com o fato de que os cursos de água passam precisamente pelas cidades. Isso seria dar prova de uma tolice análoga à de não ver que as cidades foram formadas, cristalizadas, instaladas no nó das estradas. É na encruzilhada, aliás com uma pequena oscilação, que se produz historicamente o que se torna um centro de significações, uma aglomeração humana, uma cidade, com tudo o que lhe impõe essa dominância significante.

Que será que se passa quando não a temos, a estrada principal e quando somos forçados, para ir de um ponto a outro, a adicionar os pequenos caminhos uns aos outros, os modos mais ou menos divididos de agrupamentos de significação? Para ir deste ponto àquele, teremos a escolha entre diferentes elementos da rede, poderemos fazer nossa rota assim ou assado, por diversas razões, comodidade, vagabundagem, ou simplesmente errar na encruzilhada (LACAN, 1956/2002, p.p. 328 e 329).

A ausência do significante organizador da estrada principal, isto é, a ausência do significante nome-do-pai sugere um erro, não no sentido de certo e errado, mas no sentido de errância, de desbussolamento, de ausência de rota. Não deve ser à toa que o comportamento andarilho é muito comum e verificado nos sujeitos acometidos de loucura. Comportamento esse também verificado no nosso Dom que se crendo um cavaleiro medievo, em seu intento delirante, errou pela região *de la Mancha*.

3.2 Função paterna e mediação simbólica

O delírio de Dom Quixote se instala na medida em que efetua uma leitura de caráter literal dos livros de cavalaria que tanto gostava. Retomemos a passagem que marca o seu enlouquecimento:

[...] ele se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear os dias e até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo. Sua imaginação se encheu de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos, como de duelos, batalhas, desafios, feridas, galanteios, amores, tempestades e disparates impossíveis; e se assentou de tal modo em sua mente que todo aquele amontoado de invenções fantasiosas parecia verdadeiro: para ele não havia história mais certa no mundo (CERVANTES, 2012, p. 63).

Na psicose, a atividade de simbolização do mundo se encontra precária, isto é, o sujeito lê de forma literal, na medida em que tudo para ele se torna signo e um signo engessado, sem fluidez e possibilidade de ressignificação. Lacan chamará atenção para esse fenômeno, recorrente nas psicoses, de “certeza psicótica”:

Não é de realidade que se trata com ele, mas de certeza. Mesmo quando ele se exprime no sentido de dizer que o que sente não é da ordem da realidade, isso não atinge a sua certeza, que lhe concerne. Essa certeza é radical. O natural mesmo daquilo de que ele está pode muito bem continuar sendo de uma ambigüidade perfeita, em toda a

gama que vai da malevolência à benevolência. Mas isso significa alguma coisa de inabalável para ele.

Eis o que constitui o que se chama, com razão ou sem, o fenômeno elementar, ou ainda, o fenômeno mais desenvolvido, a crença delirante (LACAN, 1959/2002, p. 91).

A inabalável crença delirante, elemento presente na linguagem psicótica, advém da ausência do significante Nome-do-pai, significante esse que permite ao sujeito se desalienar de uma relação dual, especular, simbiótica, doentia e ler com uma distância ótima o que se dá a ver e poder, portanto, dessa forma, abrir sua possibilidade de enxergar uma realidade, de maneira que o olhar do outro é apenas mais um olhar. Na ausência dessa atividade de simbolização que é a leitura, só possível pela entrada do significante nome-do pai, o sujeito é capturado em uma imagem pregnante que ele se aferra com toda a força e constitui nessa certeza sua verdade, então ele erra por não admitir o equívoco, a ambiguidade da língua, marcha em direção ao seu delírio, de modo que o delírio para o sujeito dito louco constitui seu enquadre, sua organização. É por essa razão que a realidade é tomada pelo louco como signo: é como se a barra da arbitrariedade do famoso signo linguístico de Saussure não acusasse justamente que se trata de uma arbitrariedade, de um pacto, de um combinado, mas indicasse uma relação entre significante e significado natural, biológica, já dada desde sempre, indissociável. Na psicose não há dimensão de pacto, mas de certeza. Vejamos o recorte de um caso clínico trabalhado por Lacan, nesse seminário sobre as psicoses, que ilustra o que estamos querendo dizer:

Um de nossos psicóticos conta-nos em que mundo estranho ele entrou já há algum tempo. Tudo para ele se tornou signo. Não somente ele é espiado, observado, vigiado, falam dele, julgam-no, indicam-no, olham-no, dão-lhe uma piscadela de olho, mas tudo isso invade – vocês vão ver imediatamente a ambigüidade se estabelecer – o campo dos objetos reais inanimados, não humanos. Olhem isso aí um pouco mais de perto. Se ele encontra na rua um carro vermelho – um carro não é um objeto natural -, não é por acaso, dirá ele, que esse passou naquele exato momento (LACAN, 1959/2002, p. 18).

O carro vermelho passar naquele exato momento para um sujeito acometido da loucura exposta acima não deixa equívoco nenhum, não há nenhuma questão do tipo: “SERÁ que esse carro está me perseguindo?”. O que há é a certeza. Se, no entanto, alguma experiência de real causar uma desorganização nesse signo tão

sólido, teremos, muito provavelmente, o que Lacan chamará de momento fecundo, início de um surto psicótico e formação delirante sistematizada que poderá levar a ressignificação.

Esse é o modo como o sujeito louco consegue efetuar a atividade de leitura, de simbolização da realidade, mas para isso precisa do delírio e da construção advinda dali, de modo que as desventuras vividas por Dom Quixote, seu estado de “encantamento” como nomeia o narrador, podem ser pensadas como a travessia delirante de quem enlouqueceu. Não estamos afirmando aqui que um louco não é capaz da atividade de simbolização, mas que ele paga um preço caro para realizá-la, precisa efetuar uma errância importante para dar conta de seu problema, haja vista as infinitas confusões atuadas por Dom Quixote.

Ainda acerca da atividade de leitura podemos refletir um pouco mais com Lacan. Chama a atenção que o tema da leitura surja justamente e, em muitos momentos, no seminário das psicoses. Apostamos que isso ocorre pela questão da precariedade simbólica que acomete esses sujeitos. Lacan indaga seus alunos então:

O que vocês chamam leitura? Qual o momento ótimo da leitura? Quando vocês estão seguríssimos de que vocês lêem? Vocês me dirão que isso não suscita nenhuma dúvida, e que se tem o sentimento de leitura. Há muitas coisas que aí vão de encontro a isso. Nos sonhos, por exemplo, podemos ter o sentimento de ler alguma coisa, quando manifestamente não podemos afirmar que haja correspondência com um significante. A absorção de certos tóxicos pode nos conduzir ao mesmo sentimento. Isso não nos dá a ideia de que não podemos nos fiar na apreensão sentimental da coisa, e que é preciso fazer intervir a objetividade da relação significante e do significado? É aí então que o problema realmente começa, e com eles as complicações.

Há, por exemplo, o caso daquele que finge estar lendo. Num tempo já distante em que eu viajava em países que acabavam de conquistar a independência, vi um senhor, o intendente de um figurão do Atlas, pegar um papelzinho que lhe era destinado, e constatei logo que ele não podia absolutamente compreender nada, pois o segurava de cabeça para baixo. Mas, com muita gravidade, ele articulava algo, aquela história de salvar as aparências perante o ambiente respeitoso. Ele lia ou não lia? Incontestavelmente, ele lia o essencial, a saber, que eu tomava aquilo como plausível (LACAN, 1959/2002, p. p. 236 e 237).

Dessa forma, entendemos que Lacan considera vários tipos de leitura. O sujeito que toma um livro de cabeça para baixo e encena que lê, com ares de seriedade, num local onde essa atividade é valorizada, de fato, efetua alguma leitura da realidade. Mas se ele distingue esse tipo de leitura daquelas pessoas que tem o “sentimento de leitura”, sentimento presente na certeza psicótica e apontado com clareza no exemplo acima descrito, do carro vermelho, o sentimento nesse caso vem como uma certeza persecutória. A leitura que efetua um louco, suas marcas mais significantes, sua história, devem ser buscadas em seu delírio. O delírio é a verdade da loucura e é sua construção de realidade, portanto, sua possibilidade de leitura e, ainda, costura de uma metáfora paterna, ali onde esse significante não entrou.

Seria, portanto, errôneo afirmar que o louco lê mal. O louco precisa de outros dispositivos de leitura que não os do neurótico. Ele precisa do delírio. Também podemos depreender, numa leitura ingênua, que a leitura faz mal, que pode enlouquecer. Não é isso que estamos afirmando com esta tese. Essa ideia, na realidade, fez parte do imaginário medieval, quando o sistema de referências era pautado na religião católica, principalmente, e toda leitura que não a bíblica estava condenada. Certamente, mais uma vez, em *Dom Quixote* vemos um Cervantes irônico quanto ao período medieval. Acerca disso, Zilberman (2001) afirma que:

Cervantes reproduz a cena persecutória logo nos capítulos iniciais da novela: aproveitando que Dom Quixote dorme, seus dois amigos letrados, o cura e o barbeiro, invadem a biblioteca do fidalgo e eliminam as obras desaconselháveis. Ao entrarem, os dois homens estão acompanhados pela ama, que, contudo, recua, voltando logo em seguida acompanhada de água benta e hissopo, com o fito de pedir ao padre que exorcize o local. A criada teme que os livros carreguem consigo algum feitiço que possa contaminá-los, assim como já haviam embruxado Dom Quixote (ZILBERMAN, 2001, p. 22).

Desse modo, a leitura de certos livros, no caso os romances de cavalaria, para o pensamento religioso medieval poderia predispor ao enlouquecimento. Essa forma de contenção intelectual é duramente criticada e ironizada por Cervantes, que parece colocar em cena, na mesma batida em que critica a questão da leitura: não é o livro o responsável pelos perigos de uma leitura, mas a forma como se lê. Nesse sentido, os riscos de uma leitura literal como a que efetuiu Dom Quixote são enormes, na medida em que aqueles que efetuarem esse tipo de leitura precisarão

delirar para constituir uma narrativa que dê conta de ler o que num primeiro momento não foi possível. Isso ocorre, pois, nesses casos, não se tem o distanciamento adequado, isto é, “[...] os livros podem ser clássicos ou modernos, mas bons e maus não são eles, e sim os leitores, que revelam, por intermédio do exercício da leitura, sua natureza interior” (ZILBERMAN, 2001, p. 32).

O que sabemos da natureza interior do personagem Alonso Quijano, após se tornar Dom Quixote, é que enlouqueceu por conta de uma leitura do tipo literal. São inúmeras as passagens em que esse diagnóstico ou em que essa forma de se relacionar com a realidade é tratado como loucura pelo próprio autor. É Cervantes que escolhe nomear de louca a performance de um nobre que possuía uma leitura literal do que lia. A associação não é ofertada ao leitor de forma gratuita, naturalmente.

Aqui, buscamos entender essa associação proposta por Cervantes, discutir de que modo justamente uma leitura literal, isto é, não mediada, não distanciada, alienada, pode ser relacionada à loucura.

Vimos com Lacan que a não entrada do significante Nome-do-pai precariza a atividade de simbolização, funcionando como impeditivo para a leitura convencional. Diante do que foi exposto até aqui, conseguimos afirmar que a mediação, a distância necessária para se efetuar uma atividade de leitura, de simbolização, teria tudo a ver com esse significante que Lacan nomeia como Nome-do-pai. Essa operação do significante que interfere na relação dual, simbiótica, especular, parece criar as condições necessárias para um descolamento frente aos signos dispostos no mundo. É essa operação que permite que não tomemos os signos como fixos, mas como pactos de linguagem.

Ainda com Zilberman (2001), temos que o texto não é algo fixo, mas ativo:

[...] de um lado, depende da disponibilidade do leitor em reunir numa totalidade os aspectos que lhe são oferecidos, criando uma sequência de imagens e acontecimentos que desemboca na constituição do significado da obra. Esse significado só pode ser construído na imaginação, depois de o leitor absorver as diferentes perspectivas do texto, preencher os pontos de indeterminação, sumariar o conjunto e

decidir-se entre iludir-se com a ficção e observá-la criticamente. A consequência é que o destinatário apreende e incorpora vivências e sensações até então desconhecidas, por faltarem em sua vida pessoal (ZILBERMAN, 2001, p. 52).

De tal maneira que só se pode ler porque o texto é ativo e apresenta falhas, brechas, buracos que terão de ser completados pelo leitor e sua imaginação, o que também permite concluir o papel tão importante que o leitor possui no exercício de leitura.

Assim, fica muito difícil imaginar que algo dessa ordem se processe num texto tomado como verdade absoluta, isento de brecha, pois é somente assim, na incompletude que todo texto porta, que o leitor entrará ativamente na simbolização.

Conforme já vimos, no louco essa atividade interpretativa de simbolização está precarizada devido à ausência do significante que ordena a “estrada principal”. Para Lacan, no entanto, o que não é simbolizado, retorna no real e é a necessidade de uma construção que retornará para o louco, construção delirante. Por mais paradoxal que pareça é um ordenamento que ocorre de natureza delirante, a desordem necessária, o caos necessário para algum ordenamento possível.

Cervantes escreve o delírio de Dom Quixote, prevendo nele uma série de conteúdos que ironizam a tradição medieval: a idealização da dama amorosa, a necessidade de uma alteridade maquiavélica com quem se possa duelar, a hipocrisia de uma sociedade de castas, entre outras questões que são trazidas à cena de uma maneira obscena, porque essa é a dimensão da loucura: o inconsciente se encontra a céu aberto, não há véus porque não há recalque, mas há uma lógica que se apresenta de um modo não convencional.

Se no fenômeno psicótico falta pai de um lado, de outro vemos emergir, na deflagração do surto, uma enormidade de significações, pela via delirante, mas não menos significações que instruem acerca de uma realidade, aliás, mais do que isso, criam uma realidade própria. O que a psicose inventa é o pai simbólico. Não por acaso, muitos artistas frequentam a loucura, campo da invenção.

3.3 Dom Quixote era louco?

Como já foi explicitado na metodologia dessa pesquisa, nosso estudo, embora se situe na crítica literária de teor psicanalítico, não se vincula aos estudos de psicanálise e literatura muito comuns na década de 70, que buscavam a psicopatologia do personagem ou do autor, de modo que afirmar a loucura de Dom Quixote não advém aqui de um exercício de análise psicanalítica do personagem, embora Cervantes, ao descrever o enlouquecimento de Alonso Quijano, forneça elementos que poderiam encaminhar um trabalho nesse sentido. Aliás, isso inclusive já foi operado em um estudo de 2012, proveniente de um mestrado em psicologia, nomeado “Uma vivência atribulada: a análise de Dom Quixote”. Esse estudo, inserido na corrente fenomenológica da psicologia, parte da leitura do romance e subdivide em temas os comportamentos do personagem na obra, para em seguida analisar sua personalidade. Chama a atenção que esse tipo de trabalho ainda exista no meio acadêmico, tendo em vista que esse tipo de análise parece ter sido superada, conforme já dito anteriormente.

É importante grifar que essa não é a forma como nosso estudo pensa a presença da loucura em Dom Quixote. Antes de qualquer interpretação sobre esse tema, devemos ter em mente que é o autor quem situa seu personagem na loucura. São inúmeras as passagens em que isso se dá e as expressões presentes na obra para denotar o fenômeno em questão são várias. Diz-se que Dom Quixote perdeu o juízo, também há referências a ele como uma “figura despropositada”, em outros momentos que secou o cérebro e, até mesmo de maneira direta, que enlouqueceu. Há, inclusive, uma expressão que abre para a questão imaginária da loucura no romance: Dom Quixote fora estranhamente “encantado”. Essa última forma de nomear a loucura nos interessa por fugir do racionalismo científico (cérebro, juízo) e se aproximar de noção mais metafórica da loucura, que é mais próxima à psicanálise e, além disso, uma noção mais literária de deslumbre, fascinação.

Em estudo que aproxima a noção de loucura presente em Dom Quixote e em Quincas Borba, o professor Paulo Roberto de Souza Dutra afirma que:

[...] tanto para Machado como para Cervantes, a loucura não é objeto concreto de estudo. Independentemente do caráter do estudo, seja este no âmbito da psiquiatria ou das ciências sociais, a loucura, apesar de sua característica patológica e biológica, se manifesta em sociedade e, portanto, no que tange à literatura, por exemplo, seria melhor se fosse percebida, abordada e apresentada como uma metáfora que, no caso de Cervantes e Machado, chega a alcançar o status de estética uma vez que também é uma crítica arguta e bem articulada ao tratamento dispensado à loucura por diversos ramos da sociedade (DUTRA, 2014, p. 209).

A crítica proposta pelos autores que ele menciona refere-se ao fato de que inúmeras vezes, na situação pública, social, o atributo “loucura” é utilizado de modo pejorativo, para desautorizar um dizer, uma atitude. Essas literaturas trazem uma noção de loucura que subverte essa lógica e dão voz a esse que erra, que se perde, que afirma novos sentidos. A noção de loucura enquanto desvio da realidade não tem que ter um valor negativo, sobretudo em *Dom Quixote*, já que um novo modo de narrar é fundado a partir de um sujeito que enlouquece. Para Dutra (2014)

Dom Quixote é louco porque o narrador do livro afirma [...] porque também alguns dos personagens do romance o afirmam, porque ainda muitos leitores querem crer que sim e, o mais importante, porque – e aqui é quando aqueles que vêem a Dom Quixote como um ator se enfrentariam com um dilema – o protagonista precisa ser surrado, zombado, humilhado, apedrejado, desdentado, ser motivo de chacota, apaleado, enjaulado, manipulado, copiado apocrifamente, até ser levado à cura e conseqüente morte de seu alter-ego perpetrada por seu próprio criador Miguel de Cervantes, não sem antes ser submetido às outras barbáries pelas quais passou para que exorcizassem todas as falácias sociais (DUTRA, 2014, p. 224).

Se pensarmos numa pessoa encantada, pensamos em alguém que está noutro plano, que não compartilha da noção comum e que, portanto, enxerga, experimenta, se apropria da vida de outro modo. É alguém que, como diria Lacan, errou, saiu da estrada dita principal. Essa dimensão da errância, de alguém que sob o peso de um encantamento se deixa levar e se perde, será retomada por nós, futuramente, ao articularmos a loucura em Cervantes com a errância presente na literatura de labirinto proposta por Borges e nos jogos literários que levam à infinitização da narrativa. Apostamos que é a loucura, vista desse modo metafórico, da mesma natureza que aquela que aparece sob a roupagem de labirinto na obra de Borges.

Não dá para negar que a loucura em Cervantes é, sem dúvida, um tema importante e central. Embora a questão da leitura e do leitor estejam colocadas como uma chave para pensar o romance moderno, é o mito do louco que perpetua a história desse nobre cavaleiro. Fernando Gianninni de Souza, em seu estudo, eleva a loucura em Cervantes a uma dimensão mítica dizendo que:

[...] o que se deve certamente tomar como o legado de *Quijote* é a loucura quixotesca e sua estrutura mítica. [...] Do que fala o mito da loucura quixotesca? Para nossos fins práticos, não levaremos em consideração as incontáveis versões que apareceram desde o *Quijote* apócrifo de Avellaneda, tampouco as outras aventuras que compõe a obra, já que nosso objetivo é simplesmente observar quais são os ingredientes deste mito e o que, dele, sobrevive e multiplica-se. Este mito é ilustrado por uma única aventura dentre as tantas outras: a aventura dos moinhos de vento. Este episódio, além de ser uma espécie de síntese do mito, é o ícone do mito da loucura quixotesca. [...] A aventura dos moinhos de vento é, muito provavelmente, a imagem mais reproduzida de *Quijote*, além de ser também a primeira aventura com Sancho Panza, o lavrador que o cavaleiro havia acabado de convencer a acompanhá-lo (SOUZA, 2011, p. 3-4).

Desse modo, além da proposta da loucura do personagem ser uma proposta do autor, ela é também o que permite, segundo esse estudo, a sua sobrevivência, sua eternização. Estamos diante de um tema da condição humana e frequentado, portanto, por todo humano: enlouquecer, do modo metafórico como preferimos pensar a loucura nesse estudo, está para todos e é isso também que garante a identificação a esse mito e o riso que ele proporciona.

Para Maria Augusta da Costa Vieira (2012) é só porque vemos essa obra imbuída desse tipo de loucura que Dom Quixote pode preparar o leitor para “momentos de grande comicidade e entretenimento, pois, como diz Erasmo, “a loucura é tão apreciada por todos que, muito amiúde, como supremo argumento, costuma provocar o riso [...]” (p. 157); sendo um tema universal, convoca à identificação e permite, assim, que o mito, conforme clareia a assertiva anterior, sobreviva e que se multiplique.

Esse tipo de loucura que permite a identificação e o riso, em *Dom Quixote*, está muito mais alinhado com um tipo de representação de loucura que aponta para o excesso (de razão ou qualquer outro excesso) do que com seu conceito tradicional

equivalente à desrazão. Afirmamos isso a partir de um conceito cervantino de loucura construído em mais um estudo que persegue essa temática. Nele a autora afirma que:

[...] ao que parece, o conceito cervantino de loucura segue o caminho do pensamento aristotélico, diferenciando-se da oposição razão/desrazão, de modo a conceber a loucura não como o oposto da razão, mas como o que foge à *mediedade*, seja pelo excesso, seja pela falta, entendendo *mediedade* como marca de virtude, e o excesso e a falta como marcas do vício. [...] Na verdade, dom Quixote não padece de irracionalidade e, portanto, sua loucura não se pauta pela desrazão, e sim pelo desbordamento provocado pelo excesso (VIEIRA, 2012, p. 198).

Dessa maneira, não é porque se perdeu simplesmente do pacto com os homens que a loucura do cavaleiro é risível e fonte de identificação, mas, principalmente, porque sua verdade é performada no romance com tonalidades fortes, intensas, com exageros.

O estudo traz o significante “desbordamento” e parece importante nos determos aqui um pouco, tendo em vista que é a borda, o recorte, o enquadre que funda uma realidade específica. No entanto, ao “desbordar”, sem necessariamente perder a razão, o personagem extrapola para além de si suas marcas, se mistura com o mundo, mergulha no todo. A experiência do desbordamento é associada diretamente à vida de Dom Quixote, essa é a condição de existência desse personagem com o qual os leitores se identificam e através do qual um mito é fundado e permanece.

É importante grifar que o que sobrevive, o que se transmite, quatro séculos depois da escrita do romance, é a história de um nobre que enlouqueceu e passou a duelar com moinhos de vento. O modo inovador de se compor uma narrativa parece ficar restrito aos poucos que, na era do Netflix, ainda topam atravessar mais de 1200 páginas das infinitas errâncias quixotescas. Isto é, mesmo que alguém nunca tenha lido o texto de Cervantes, saberá evocar essa obra como exemplo de loucura.

O desbordamento assume aqui um duplo sentido que é o de megalomania quixotesca, mas também o de não ficar restrito no tempo em que foi escrito. Dom

Quixote não se contém na borda do modo de se fazer romance moderno, mas permanece vivo em nossos dias. O que é observado aqui é que se uma obra é reafirmada no tempo, podemos ver nisso uma tentativa da cultura em manter vivo não só um modo narrativo, mas um tema que lhe é caro, no caso, a loucura como desbordamento.

Não é responsabilidade do discurso científico que a loucura tenha sido fixada mais acentuadamente, em nossos dias, como desrazão, mas de uma civilização que recalca as inúmeras representações que uma questão pode assumir. Quanto à isso Cromberg (2010) lembra que:

A partir da obra de Michel Foucault, pode-se negar a loucura como sendo natural ao homem ou decorrente do uso da razão. Para ele, sua causa é cultural, é um fato da cultura que a define. Assistimos aí a uma relativização do termo loucura, que só poderia ser definido para uma determinada época, com parâmetros culturais. Portanto, a loucura não esteve sempre no domínio da medicina e da psiquiatria ou da psicanálise. Além disso, os próprios campos da medicina e da psiquiatria ficaram transformados quando a loucura neles entrou, transformando-se em “doença mental”. Katz (1994), examinando a loucura enquanto questão, tenta entender como ela deixa de ser categoria ampla, apropriável por vários modos de saber e instrumentos de apreensão e controle para se tornar especialmente categoria (e objeto) psiquiátrica e médica. Há uma produção teórica e institucional de loucura nos saberes psiquiátricos, e não apenas uma elaboração teórica (CROMBERG, 2010, p. 23).

Dessa maneira, fica claro que, quando a loucura bateu à porta dos discursos de saúde, esses discursos, a partir de seus métodos – não poderia ser diferente –, produziram um saber acerca dessa questão. Como esses saberes buscam objetividade e se pretendem científicos, naturalmente, outras representações da loucura ficaram de fora, mas isso não significa dizer que elas inexistissem.

A insistência do mito quixotesco no tempo pode ser vista como uma insistência numa maneira de ver o fenômeno louco sob outro enfoque. Se o mito sobrevive com potência é porque ele deve ter seu valor cultural.

Lacan, ao realizar seu seminário sobre as psicoses, em 1955 parecia estar cômico disso. Embora não cite o mito do Quixote, ele inicia seu trabalho retirando a psicose

da questão pura e simplesmente médica e reintroduzindo a dimensão metafórica dessa questão:

Neste ano, começa a questão das psicoses.

Digo *questão*, porque não se pode sem mais nem menos falar do *tratamento* das psicoses, como havia sido inicialmente comunicado por uma primeira nota, e menos ainda do tratamento da psicose em *Freud*, pois ele jamais falou disso, salvo de maneira totalmente alusiva.

[...] O que abrange o termo psicose no domínio psiquiátrico? Psicose não é demência. As psicoses são, se quiserem – não há razão para se dar ao luxo de recusar empregar esse termo -, o que corresponde àquilo a que sempre se chamou, e a que legitimamente continua se chamando, as *loucuras* (LACAN, 2002, p. 11).

É assim que Lacan retira a loucura do plano puramente médico, já que psicanálise não é medicina, tampouco um apêndice dessa, embora tenha partido daí. A loucura é, portanto, uma questão que pode ser pensada por diversos campos do saber, inclusive pela medicina. Nessa tese, evidenciaremos seu sentido mais literário e metafórico.

Ao retirar a loucura do plano puramente biológico e de tratamento patológico e recolocá-la enquanto questão, um feito importante realizado é o de não querer tratá-la ou corrigi-la ou adaptá-la, mas lhe dar um lugar de enunciação, pois o louco literário ou psicanalítico, por exemplo, não sendo o desarrazoado, pode pensar e denunciar com precisão, inclusive, o que vai mal na cultura.

Ester Abreu Vieira de Oliveira (2014), em seu estudo afirma a loucura de Dom Quixote, assim como os outros estudos aqui citados também o fazem, no entanto, pelo viés da anacronia. Para a autora, Dom Quixote é louco porque é anacrônico, porque parece querer recuperar um paraíso perdido, a idade de ouro. Além disso, é louco também porque “[...] só um herói louco poderia aceitar a mensagem de purificação do mundo por seu próprio esforço”, isto é, Dom Quixote ressuscita a cavalaria para fazer justiça aos oprimidos e desvalidos, ainda que sua recompensa seja as inúmeras surras e incompreensões adquiridas ao longo da obra. Ao seguir o exercício de tomar o discurso delirante como metáfora e, portanto, como um discurso que quer transmitir uma mensagem, seu estudo amplia a significação da

mítica cena dos moinhos de vento, não encerrando essa cena na loucura simplesmente, mas evidenciando um possível dito ali contido:

Podemos questionar: Era louco Dom Quixote por ver gigantes nos campos de Montiel, quando andava pela Mancha e não ver Gigantes? Eles não existiam? Foi sua mente que os criou?

Quando viu os moinhos com grandes pás girando gritou que eram gigantes sem atender aos protestos de seu escudeiro Sancho que eram moinhos, e ataca, caindo com as batidas das pás, saindo ferido. Na mitologia e na Bíblia fala-se de gigantes. Golias e os Titãs. Todos são homens de grande estatura, força excepcional e, também, eram mencionados nos livros de cavalaria. São os gigantes caracterizados, em geral, como rebeldes soberbos e sacrílegos. Segundo alguns estudiosos os gigantes de Dom Quixote é uma metáfora de Cervantes para indicar os reis cristãos de França na categoria de soberbos gigantes aliados dos sultões de Constantinopla, ameaça da cristandade, ele Cervantes que havia participado e sido ferido na batalha de Lepanto (OLIVEIRA, 2014, p. 74).

Vemos nessa afirmação acerca da cena mais representativa da narrativa quixotesca uma metaforização do delírio presente na obra, uma metáfora da metáfora delirante de seu personagem principal, isto é, as pás que se tornam gigantes que se tornam poderosos a quem só um herói louco pode se autorizar ao enfrentamento.

Assim, temos aqui outro “tratamento” para o louco. Ele é aquele que, por estar num plano privilegiado, pode enxergar melhor, ver com mais precisão, dizer além, criticar o que não vai bem na cultura. É uma forma de conferir um lugar diferente ao discurso delirante, não apenas lhe dando voz, mas potência intelectual. A loucura pode dizer coisas, operar críticas que a dita normalidade não alcança. Desse modo, a autora afirma a loucura sem reprimir o seu dizer ou destituí-la como desrazão, bobagens, um discurso menor.

É também o próprio Dom Quixote que apresenta uma noção de loucura na obra que não a de desrazão. A loucura não é negada pelo personagem, mas afirmada de outro modo. Detenhamo-nos um pouco no capítulo XXV do primeiro volume, intitulado “Que trata das coisas estranhas que aconteceram na Serra Morena ao valente cavaleiro da Mancha, e da imitação que ele fez da penitência de Beltenebros” (p. 293).

O capítulo é iniciado com Sancho muito inconformado por não poder dialogar com seu amo acerca de suas impressões do que se dava com ambos naquelas paragens. Dom Quixote entende o aborrecimento de Sancho e lhe permite a fala. Sancho pergunta a Dom Quixote sobre o que ele buscava naquele fim de mundo ao que o cavaleiro responde:

- Já não te disse? – respondeu dom Quixote. – Quero imitar Amadis, fazendo-me de desesperado, de tolo e de louco furioso, ao mesmo tempo imitando o valente dom Roland, quando achou indícios numa fonte de que Angélica, a Bela, tinha cometido uma vileza com Medoro, cuja mágoa o deixou louco: arrancou árvores, sujou as águas das fontes cristalinas, matou pastores, destruiu rebanhos, incendiou choças, derrubou casas, espantou manadas e outros cem mil desatinos dignos de eterno renome e escrita. E, embora eu não pense imitar Roland, ou Orlando, ou Rotolando (pois tinha todo esses nomes), tintim por tintim em todas as loucuras que cometeu, disse e pensou, farei um resumo, do melhor jeito que puder, das que me parecerem mais essenciais. E até pode ser que eu me contente apenas com a imitação de Amadis, sem cometer loucuras de estropícios, mas de lágrimas e sentimentos, alcançou tanta fama como o mais famoso (CERVANTES, 2012, p. 293).

Assim, o que Dom Quixote enuncia é que sua loucura é uma imitação do que há de melhor nas loucuras descritas nas novelas de cavalaria e não se trata de uma loucura própria, mas de uma imitação dos cavaleiros que sofriam por conta de suas damas. Para Dom Quixote é a loucura do amor em excesso que precisa ser encenada. Ele não percebe a anacronia existente em sua atitude que na era moderna ainda se quer medieval, nem muito menos o desenquadre de suas ações no contexto em questão, visto que não há dama alguma que o tenha abandonado que justificasse tal atitude. E quanto à ausência de contexto necessária para justificar tal enlouquecimento, Sancho o alerta: “Parece-me que esses cavaleiros foram provocados, que tiveram motivo para fazer tantos desatinos e penitências; mas vossa mercê, que razão tem para se tornar louco?” (CERVANTES, 2012, p. 293, grifos nossos).

Vemos que Sancho argumenta pelo viés da razão, da causalidade, da motivação e, como já pontuamos anteriormente, o personagem não tem o menor comprometimento com o discurso racional. Sua loucura é de outra ordem. Aqui ele se apropria do comportamento de outrem, numa performance barata, para tão somente impressionar Dulcineia, para tornar verossímil o argumento que vai, via

correspondência, entregue por Sancho, de que o cavaleiro da triste figura encontra-se enlouquecido da falta de amor.

Para Sancho, o que torna Dom Quixote louco é a performance, pouco usual, de seu cavaleiro no mundo, performance essa pela qual deixa de lado as posses e os ganhos concretos, pois, como atesta o narrador do romance sobre Sancho, “apesar de bobo, o rapaz era meio ganancioso”:

- Por Deus, senhor Cavaleiro da Triste Figura, não posso mais agüentar e relevar algumas coisas que vossa mercê diz. Por elas começo a pensar que tudo quanto me fala da cavalaria (ganhar reinos e impérios, dar ilhas e fazer outras mercês e grandezas) é tudo conversa fiada e mentira, tudo pastranha ou patranha, ou sei lá como chamaremos. Porque quem ouve vossa mercê dizer que uma bacia de barbeiro é o elmo de Mambrino, sem sair desse erro por mais de quatro dias, que há de pensar senão que quem diz e afirma isso deve ter os miolos moles? (CERVANTES, 2012, p. 294).

Para Sancho, Dom Quixote é louco por abrir mão do que, para ele, justifica toda a jornada e o sofrimento: adquirir as terras prometidas. A insistência no erro é reconhecida por ele como sinal de loucura e Sancho toma o posicionamento do Quixote como erro, no sentido do contrário do que está correto, e não de desvio, é importante grifar.

Ao trazer várias significações de loucura, a partir dos personagens, Cervantes afirma a polissemia do discurso, os tropeços da língua e suas possibilidades infinitas. Abre o sentido do que é considerado loucura e afirma, desse modo, a importância de um signo mais fluido, que pode se criar na medida da leitura.

Se, para Lacan, não é louco quem quer, mas quem pode efetuar desvios da estrada principal e recolher dessas errâncias alguma novidade, *Dom Quixote*, mais uma vez, é mesmo muito louco, porque permite, ao metaforizar a experiência da loucura na literatura, abrir para infinitas interpretações do que pode ser considerado louco e, justamente, porque não se fecha num sentido único, porque abre para o deslizamento de sentido infinito, a marca desse romance se torna transmissível até mesmo para quem não leu suas mais de mil páginas.

3.4 Uma história escrita por Cid Hamette, traduzida por um árabe, contada por Cervantes, lida por um quarto elemento: a infinitização na narrativa cervantina

Ao final do capítulo VIII, onde a mítica batalha contra os gigantes ou contra os moinhos de vento é contada, temos uma interferência importante do narrador que confessa uma dificuldade em seu ofício. Essa dificuldade ocorre, pois na história que tinha em mãos sobre Dom Quixote – e que narra ao leitor – estava faltando a parte final do capítulo. Isso prejudicaria a continuidade da narrativa, de modo que o narrador precisa realizar uma nova pesquisa dessa história. Assim, ele suspende, temporariamente, e nos relata seu drama num aparte, numa quebra narrativa:

Deixamos na primeira parte desta história o valente basco e o famoso Dom Quixote com as espadas nuas ao alto, prontos para descarregar dois tremendos fendentes que, caso se acertassem em cheio, no mínimo se dividiriam de alto a baixo e se abriam como romãs. E justo nesse ponto tão incerto parou truncada história tão saborosa, sem que seu autor nos desse notícia de onde poderia se achar o que dela faltava.

Isso me deixou muito aborrecido, porque o gosto de ler esse pouco se tornava desgosto ao pensar no mau caminho que se apresentava para encontrar o muito que em minha opinião faltava de história tão deliciosa. Pareceu-me coisa impossível e fora de todo bom costume que houvesse faltado a esse excelente cavaleiro algum mago que se encarregasse de escrever suas façanhas nunca vistas, coisa que não faltou a nenhum dos cavaleiros andantes [...] não conseguia acreditar que história tão bela houvesse ficado manca e estropiada, e botava a culpa na malignidade do tempo, devorador e consumidor de todas as coisas, que, ou a tinha oculta, ou consumida (CERVANTES, 2012, p. 121).

O desgosto do narrador é transmitido ao leitor, uma vez que a história, por ele contada, é colocada em suspensão dado que sua fonte de leitura, de onde ele bebia para narrar a um terceiro, encontra-se falha. Crente que tal ponto de nebulosidade poderia ser resolvido através da leitura de outra fonte, onde tal parte não estivesse de fora, o narrador de Dom Quixote sai em busca de outra versão.

Lembremos que o narrador nos conta uma história que teria acontecido de modo factual na região da Mancha e que fora estabelecida por um historiador árabe chamado Cid Hamete e traduzida para o espanhol. Ao estabelecer a história, qualquer história, factual ou não, não podemos nos esquecer da propriedade criativa

do significante, dos acréscimos ou decréscimos ou, simplesmente, das modificações presentes no texto daquele que narra, resumido no dito popular “quem conta um conto aumenta um ponto”.

Ao fazer história sobre Dom Quixote, Cid Hamete, já teria estabelecido, por sua vez, uma versão dos fatos. Na medida em que essa história é traduzida do árabe para o espanhol, temos aí outro texto, novo. Uma história que vem “faltando partes” também já é outra versão da tradução da versão do original, ou seja, estamos diante de uma narrativa que se renova e se perpetua a cada vez que é narrada, traduzida, estabelecida, lida. Se isso é verdade para toda história (as que se pretendem factuais e as ficcionais), em Dom Quixote temos um narrador que parece querer evidenciar isso para o leitor com esses apartes, essas intrusões, essas problematizações sobre a história que se quer contar. A cada narração, a cada leitura, outra história é formalizada, levando à constatação de que uma narrativa pode ser infinita.

O narrador explica que é só porque ele é um leitor inveterado, compulsivo, apaixonado é que consegue recuperar os tais trechos perdidos para restabelecer sua história:

Estando eu um dia na Alcaná de Toledo, chegou um rapaz vendendo uns cadernos e papéis velhos a um trapeiro, e como gosto de ler até os papéis rasgados das ruas, fui levado por essa inclinação natural a pegar um daqueles cadernos que o rapaz vendia e vi que era escrito em caracteres árabes. Embora eu os reconhecesse, mas não soubesse lê-los, fiquei à espera para ver se aparecia por ali algum mourisco aljamiado, e não foi difícil encontrar um intérprete, pois o acharia facilmente mesmo que procurasse de outra língua melhor e mais antiga. Enfim, a sorte me apresentou um a quem falei do meu desejo, pondo-lhe o livro nas mãos; ele abriu ao meio leu um pouco e começou a rir.

[...] Apressei-o então para que lesse o começo e, assim fazendo, traduziu de improviso do árabe para o castelhano: *Historia de dom Quixote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*” (CERVANTES, 2012, p. 122).

É na busca da história total, da história completa que as versões se apresentam. Notemos que o que ele encontra é um texto em árabe que passa por uma “deformação” que é a operação de tradução, para só então poder ser lida por esse

narrador e contada a seu modo. Eis o subtexto de *Dom Quixote*: não se trata apenas de uma história ingênua acerca de um nobre que enlouqueceu e se acreditou cavaleiro errante, mas uma história que evidencia a importância das brechas para a perpetuação e recontagem da história, que pode ser infinita. A cada leitor, uma nova versão. Lembremos Borges quando nos diz em seu ensaio autobiográfico acerca de sua leitura de *Dom Quixote*:

Todos os livros que acabo de mencionar, eu os li em inglês. Quando mais tarde li *Dom Quixote* na versão original, pareceu-me uma tradução ruim. Ainda lembro aqueles volumes vermelhos com letras impressas em ouro da edição Garnier. Em algum momento, a biblioteca de meu pai fragmentou-se e, quando li o *Quixote* em outra edição, tive a sensação de que não era o verdadeiro *Quixote*. Mais tarde, fiz com que um amigo conseguisse a edição Garnier, com as mesmas gravuras, em aço, as mesmas notas de rodapé e também as mesmas erratas. Para mim, todas essas coisas fazem parte do livro; considero esse o verdadeiro *Quixote* (BORGES, 2009, p. 17).

Certamente não é de graça que Borges coloca essa informação em seu ensaio autobiográfico. Sem nos estender na transgressão que é, por si só, estabelecer um texto ensaístico em tom confessional, autobiográfico, nessa assertiva, Borges situa diretamente de que se trata sua leitura do *Quixote*: apropriação, transgressão, invenção de mais uma versão do cânone.

A proposta borgiana de leitura é, no entanto, um agravo do que o próprio Cervantes já propunha. Observamos no segundo volume da obra que o narrador amplia e evidencia ainda mais esse subtexto, ao apresentar Sancho e Dom Quixote alarmados por se descobrirem criações de um autor, por receberem a notícia de que suas performances na Mancha estariam previstas em documentos históricos:

[...] pois ontem à noite chegou o filho de Bartolomé Carrasco, que estudava em Salamanca, feito bacharel, e, quando fui lhe dar boas-vindas, ele me disse que vossa mercê já andava em livros de história, com o nome de Engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha; e diz que fui mencionado nela com meu próprio nome, Sancho Pança, e a senhora Dulcineia del Toboso também, com outras coisas que passamos sozinhos, que me benzi de susto: como o historiador que as escreveu pôde saber?
- Eu te garanto, Sancho – disse Dom Quixote -, que deve ser algum mago necromante o autor de nossa história, que deles não se esconde nada que queiram escrever.

- Mas como era mago e necromante – disse Sancho -, se, conforme disse o bacharel Sansão Carrasco, que assim se chama o rapaz, o autor da história se chama Cide Hamete Berinjela?!
- Esse nome é de mouro – respondeu Dom Quixote.
- Deve ser – respondeu Sancho -, porque sempre ouvi dizer em toda parte que os mouros são amigos das berinjelas (CERVANTES, 2012, p. 28).

Ao realizar essa operação narrativa, Cervantes permite que a obra seja discutida dentro da obra. Ao se saberem personagens de um texto e especularem sobre as razões de terem ido parar nesse texto, os personagens aprofundam a narrativa agora constituídos em um espelho. Estão presentes em uma obra e o sabem e, embora perplexos, isso não paralisa as desventuras do cavaleiro errante, mas as estendem e as perpetuam. Os personagens passam a refletir sobre eles mesmos, ou seja, a obra passa a discutir a obra dentro dela mesma, infinitizando o narrado, numa estratégia metalinguística e autoreferencial, estratégia que será muito utilizada, posteriormente, por Borges em seus contos labirínticos.

O infinito nos parece, assim, uma evidente marca da estratégia literária cervantina em *Dom Quixote*, de modo que para essa história se compor ela precisa se servir de múltiplas versões que, invariavelmente, estão contidas umas nas outras como num jogo de espelhos que perpetuam uma forma, ao mesmo tempo em que a multiplicam a perder de vista. Não seria arriscado, nessa altura, afirmar que o infinito é uma proposta estética em *Dom Quixote*.

Tão acertado quanto, seria afirmar que o infinito também estaria presente na proposta ética da obra. Impossível esquecer que nosso personagem principal encontrava-se louco, enredando a todos os que o cercava em suas confusões. Explicitamente, encontramos no capítulo XLV, do primeiro volume, intitulado “Onde, com toda a verdade, acaba de se tirar a dúvida sobre o elmo de mambrino e a albarda, e acontecem outras aventuras” uma passagem representativa desse argumento:

O estalajadeiro, que era da Irmandade, entrou às pressas para pegar a espada e a vara, insígnia de sua autoridade, e se postou ao lado de seus companheiros; os criados de dom Luís rodearam-no, para que não fugisse no meio da confusão; o barbeiro, vendo a casa agitada, agarrou de novo a albarda, e Sancho fez a mesma coisa; dom Quixote empunhou a espada e atacou os quadrilheiros; dom Luís dava ordens aos criados para que o deixassem e ajudassem dom Quixote,

Cardênio e dom Fernando, que também ajudavam o cavaleiro. O padre gritava, a estalajadeira berrava, sua filha se afligia, Maritornes chorava, Doroteia estava confusa, Lucinda, surpresa, e dona Clara, desmaiada. O barbeiro esmurrava Sancho, Sancho batia no barbeiro; dom Luís, a quem um criado se atreveu a segurar pelo braço para que não intervisse, lhe deu um soco que lhe banhou os dentes de quadrilheiro no chão, medindo-o a pontapés com todo prazer; o estalajadeiro voltou a engrossar a voz, pedindo socorro à Santa Irmandade... De modo que toda a estalagem era choros, gritos, berros, confusões, medos, sustos, desgraças, espadadas, sopapos, pauladas, pontapés e derramamento de sangue. E, no meio desse caos, labirinto e pandemônio, dom Quixote se viu em sua imaginação metido até o pescoço no tumulto (CERVANTES, 2012, p. 558, grifos nossos).

Assim, o narrador de *Dom Quixote* nomeia de caos, labirinto e pandemônio a história que se passa na estalagem (ou castelo, segundo Dom Quixote) onde o personagem principal captura num caminho sem volta os demais em suas desventuras.

Chama-nos atenção o significativo labirinto usado para nomear mais essa confusão em que se meteu o cavaleiro errante e, por associação livre, somos levados à obsessão na literatura de Borges pelos labirintos tão presentes em seus contos. O labirinto em Borges “é fundamentalmente uma aposta literária para criar infinitos [...] não é aquilo além do qual já não há nada, mas, ao contrário, aquilo além do qual sempre há algo” (SCHWARTZ, 2017, p. 304).

Jorge Schwartz (2017), estudioso da obra de Borges, nos lembra que os labirintos são estruturas onde se buscam obter a maior extensão no menor espaço possível, de maneira que em contato com experiências labirínticas experimentamos um sentimento de demora infinita. Psicologicamente, o autor afirma, podemos pensar o labirinto como um dispositivo com a finalidade de colocar o sujeito na errância, de colocar o sujeito para se perder, justamente por ele ser capaz de se aproximar da sensação de infinito.

Isso talvez nos instrua sobre um dos efeitos de leitura de *Dom Quixote* ser justamente o sentimento de infinitude, a sensação de que as batalhas do cavaleiro errante não se findarão nunca, sensação renovada a cada capítulo onde a paisagem muda, mas as desventuras continuam indefinidamente.

Ainda no capítulo XLV, ocorre mais uma vez a metáfora do labirinto, sob a evocação da mítica história de Teseu, onde a representação do labirinto como espaço onde se erra é ainda mais evidente. É numa resposta que Dom Quixote dá a mais uma das milhões de perguntas que faz Sancho sobre os encantamentos de seu amo, que o tema novamente surge:

- Pergunta o que quiseres, Sancho, meu filho – respondeu Dom Quixote -, que eu responderei tudo, conforme desejas. Quanto àqueles ali que vão e vêm conosco serem o padre e o barbeiro, nossos conterrâneos e conhecidos, realmente pode parecer que são; mas que sejam mesmo, de verdade, não acredites de jeito nenhum. Tens de acreditar e entender que se se parecem com eles, como dizes, deve ser porque os que me encantaram tomaram essa aparência e semelhança, pois é fácil para os magos incorporar a figura que lhes dá na telha, e incorporam as desses nossos amigos para te levar a pensar o que pensas e te meter num labirinto de fantasias, de modo que não acharias a saída dele ainda que tivesses o cordão de Teseu (CERVANTES, 2012, p. 589).

No delírio do Quixote, o inimigo imaginário promove a confusão no reconhecimento de quem são os verdadeiros amigos da dupla de cavaleiros, isto é, promove “encantamentos” que os levam a labirintos fantasiosos tão complicados de sair que nem mesmo se possuíssem o fio de Ariadne, tal qual na mitologia grega, conseguiriam se libertar de tão perdidos que estavam.

Vale aqui lembrar a história de Teseu no labirinto do Minotauro. Segundo a mitologia, Teseu filho de Egeu e Etra, na idade adulta se torna o rei de Atenas e se populariza entre os gregos por livrar a população de uma dívida com o Minotauro. Consuelo de Castro (1976) assim formaliza o mito do herói Teseu no labirinto do Minotauro:

A versão ateniense conta que ele matou o monstro ajudado por Ariadne, a filha de Minos, rei de Creta. Desta forma, livrou os atenienses de um tributo que deveria ser pago a cada nove anos: sete moças e sete rapazes eram levados a Creta e sacrificados ao Minotauro, monstro meio touro, meio homem, que vivia no Labirinto. Esse tributo originou-se, segundo a lenda, com o assassinato de Androgeu, filho de Minos, pelos atenienses, ressentidos com as vitórias do jovem nos jogos realizados em Atenas. Na versão cretense, o Labirinto é, entretanto, apenas uma prisão bem guardada onde ficavam os atenienses que, no final dos jogos em honra a Androgeu, eram entregues como escravos e vencedores ou simplesmente sacrificados. (...) Independentemente das várias versões, esse mito baseia-

se historicamente na revolta ocorrida em fins do século XIII a.C. contra o soberano de Creta, que exigia reféns como garantia da lealdade dos atenienses (CASTRO, 1976, p. 562).

É o fio que Ariadne dá a Teseu que permite que ele encontre o caminho de volta e não se perca no labirinto do Minotauro, tal como os atenienses que lá eram deixados para morrer. Em *Dom Quixote*, o encantamento do inimigo é tão forte que uma vez imerso no labirinto de fantasias nem o fio que possuía Teseu seria capaz de salvar o encantado de desafortunado destino. O mito em *Dom Quixote* é evocado numa situação em que o cavaleiro desconfia da sanidade de seu escudeiro e associa a loucura à errância num labirinto sem volta. De modo que tal associação, embora possa ser sustentada pela psicanálise, como faremos no capítulo V, destinado a tal exercício, encontra-se de maneira textual na própria obra.

Curiosamente também Borges se utiliza do mito exposto, trazendo igualmente a *Dom Quixote* a dimensão do perder-se, isto é, todos os que caem no labirinto do Minotauro não mais retornam, mas o que lá se dá, já é uma intervenção, a nosso ver, na representação da figura do Minotauro como o mal.

No conto “A casa de Asterión”, contido no livro *O aleph*, publicado pela primeira vez em 1949, Borges, de largada, inicia uma versão do mito narrada por um Minotauro inconformado com a representação que é feita dele:

Sei que me acusam de soberba, talvez de misantropia e talvez de loucura. Tais acusações (que eu castigarei no devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite para os homens e também para os animais. Que entre quem quiser. Não encontrará aqui pompas de mulher nem o bizarro aparato dos palácios, mas sim a quietude e a solidão. Encontrará igualmente uma casa como não há outra na face da Terra (Mentem os que afirmam que no Egito há uma parecida). Até meus detratores admitem que não há um único móvel na casa. Outro caso ridículo é que eu, Asterión, sou um prisioneiro. Devo repetir que não há nenhuma porta fechada, devo acrescentar que não há fechadura? (BORGES, 2005, p. 60).

Borges, ao apresentar desse modo o Minotauro, uma figura que vive numa casa aberta com infinitas possibilidades de acesso, questiona a noção de prisioneiro, tanto para quem entra como para quem lá vive, tendo em vista que não há quem os

tranque. Os que vão para esse labirinto e não voltam parecem lá ficar por outro motivo. Não é uma prisão que é composta no labirinto do Minotauro de Borges, mas a repetição infinita do que ali acontece:

Tudo se repete muitas vezes, catorze vezes [Borges explica no conto que sobram motivos para inferir que na boca de Asterión catorze corresponde ao infinito], mas há muitas coisas no mundo que parecem existir uma única vez: em cima, o intricado sol; embaixo, Astérion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o sol e a casa enorme, mas já não me lembro.

A cada nove anos entram na casa nove homens para que eu os livre de todo mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente a seu encontro. A cerimônia dura poucos minutos. Cai um depois do outro sem que eu ensangüente as mãos (BORGES, 2005, p. 62).

O horror da descoberta da infinita repetição que ocorre na casa do Minotauro é o que parece assassinar os que lá entram e não uma possível violência do monstro com os atenienses. O monstruoso no Minotauro esculpido por Borges é a sua sobrevivência frente à infinta repetição, embora ele mesmo pareça esperar um livramento dessa ruína particular: “[...] sei que um deles profetizou, na hora da morte, que um dia chegaria meu redentor. Desde aquele momento não sofro com a solidão, porque sei que meu redentor existe e no fim se levantará do pó” (BORGES, 2005, p. 62).

Em Borges, portanto, o labirinto assume a roupagem de repetição infinita e dá voz ao insuportável que é não encontrar saída para essa condição. Talvez a prisão não seja real, efetuada por trancas e portas, mas simbólica, é a impossibilidade de transgredir o ciclo vicioso que mortifica os que se deparam com a condição do minotauro borgiano.

Em Cervantes, o labirinto também assume uma associação com o infinito. Como vimos, o medo do Quixote, sem se saber louco, é que Sancho possa enlouquecer e que ele se perca em um “labirinto de fantasias” que turve sua consciência e o impeça de identificar seus verdadeiros inimigos. O personagem projeta em Sancho o que se dá com ele mesmo. Perdido em suas loucuras, passa a alucinar inimigos e cavar confusões infinitas. É com esse material que Cervantes pode escrever seu

romance, mas é também com as mais variadas versões que se pode fazer desse material, já que a loucura, por ser esse labirinto de fantasias, muito bem nomeado por Dom Quixote, possui em sua existência possibilidades infinitas. A loucura, por não possuir marca de enquadre algum, por se definir justamente como ausência de separação entre uma parte e o todo, assume infinitas possibilidades narrativas, é a casa de Asterión sem portas, sem trancas.

Ao final do romance, após a morte de Alonso Quijano, o epitáfio escrito por Sansão Carrasco indica que a existência de Dom Quixote aponta para a imortalidade, portanto, Cervantes acena para o infinito mais uma vez:

Aqui jaz o fidalgo forte
que a tal extremo chegou
de bravura, que se adverte
que a morte não triunfou
sobre sua vida com sua morte

De todo o mundo fez pouco
foi o espantalho e o papão
do mundo, mas de tal modo,
que favoreceu sua aventura
morrer são, depois de viver louco.
(CERVANTES, 2012, p. 634)

Alonso, o nobre, esse sim era mortal e encerra a vida ao final da obra, mas Dom Quixote sobrevive e permanece no tempo. A morte, nos diz Sansão, não triunfou sobre sua vida com a sua morte. O extremo da bravura que não sucumbe à finitude é próprio ao cavaleiro e não ao nobre que em seu leito de morte se intitula “[...] inimigo de Amadis de Gaula e de toda a inumerável corja de sua família” (CERVANTES, 2012, p. 630).

É a estratégia cervantina de fazer literatura que, ao assumir as infinitas possibilidades de versão de uma história, pode apontar para o infinito, mas é também a presença de um personagem louco, representante da despersonalização, da ausência de borda que permite afirmar a presença dessa temática.

Cabe ainda pontuar que o infinito é uma questão da literatura por excelência. Júlia Kristeva (2012) entende a linguagem poética como infinidade. Para ela “é apenas na linguagem poética que se realiza “a totalidade”” (KRISTEVA, 2012, p. 173). A

totalidade, ela explicará, pode ser melhor nomeada por infinito ou como uma infinidade potencial onde nem mesmo o escritor consegue vislumbrar o conjunto das possibilidades realizáveis, embora nisso consista o seu exercício, tentar dizer plenamente. Movido pelo desejo de narrar o infinito, uma obra pode se constituir para um escritor. O livro, no entanto, é um sistema fechado, finito, ainda que na leitura a infinidade se apresente:

O verbo “ler” tinha para os antigos uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espiar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total (KRISTEVA, 2012, p. 176).

De modo que aquele que escreve leva às últimas consequências o exercício de apropriação da dimensão infinita. A atividade da escrita coloca em ato a apropriação e a criação de um universo que se deseja total, embora, por ser uma atividade mediada pela linguagem, de largada sabe do fracasso desse intento.

E se a atividade de escrita e também a de leitura estão intimamente relacionadas à apropriação da totalidade, da realização de todas as possibilidades e do infinito e, se esse tema aparece no clássico espanhol, tanto em seu projeto ético (propor um herói louco, sem borda) como em seu projeto estético (recontagem infinita de uma mesma história), podemos assim afirmar que, inevitavelmente, Cervantes discute a literatura a todo momento em *Dom Quixote*.

É na multiplicação infinita de possíveis leituras, na construção das mais variadas versões, na discussão realizada no tomo II dos personagens pensados no tomo I, na eternidade do herói não-ideal que sobrevive a despeito da morte do nobre que lhe empresta corpo, que Cervantes faz essa discussão e nos instrui sobre a infinidade da linguagem poética não teoricamente, mas em ato, com sua produção literária que só carrega o infinito na medida em que encontra o leitor na outra ponta. Enquanto livro é letra morta, mas enquanto texto em produtividade gera o efeito do ilimitado. Efeito esse que exigirá um novo enquadre a cada leitura.

IV. Perdendo-se nos labirintos de Borges

“Errare humanum est”

Provérbio latino

“Os não tolos erram, ainda é necessário não ser tolo sobre qualquer coisa. E ainda é necessário especialmente ser tolo sobre alguma coisa.”

Jacques Lacan, seminário XXI “Les non-dupes errent”

Nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio.

Jorge Luis Borges, “O fio da fábula”

4.1. O tema do infinito em Borges

A literatura de Borges é reconhecida como uma literatura de labirintos. O autor propõe, em seus textos, jogos narrativos que, frequentemente, tornam a solução do conto impossível, chegando o escritor a finalizá-la sem entregar uma história total, completa, linear.

Borges, no seu modo de contar, insere o leitor no fantástico, esperando de seu interlocutor uma posição mais ativa. Definitivamente Borges não escreve para o leitor de “ranger rede”, passivo, de mente literal, mas para um leitor trabalhador, convocado a operar associações livres, efetuar conjecturas e criar suas próprias saídas dos labirintos. A tarefa desse autor parece ser, justamente, a de ofertar ao leitor um lugar para se perder, para errar, onde infinitas saídas são possíveis. Cada leitor que recorte a sua.

Minha hipótese é que esse efeito temático em sua literatura advém do fato de ele se encontrar decididamente filiado à tradição de *la Mancha*, cujo tema principal é a errância quixotesca. Errar é preciso, aprendemos com o Quixote, Borges sabe disso e traz para o interior de sua literatura essa atividade.

Associaremos aqui a errância ao tema do infinito que comparece recorrentemente em sua obra. Como sair da biblioteca infinita de seu pai? Questão que o autor se debate ao longo de sua vida e de sua obra. Como aceitar a morte, castração de sua atividade de leitor? Schwartz (2017), professor, estudioso e tradutor da obra de Borges há pelo menos 30 anos, afirma:

Ninguém pode saber, por exemplo, em que hexágono, em que prateleira, em que estante se encontra um livro específico: a possibilidade de encontrá-lo “é computável em zero”. Em suas dimensões sem medida, a Biblioteca é também uma vasta fita de Moebius, infinita e periódica: “se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (SCHWARTZ, 2017, p. 359).

É admitindo a presença do infinito, do caótico, experimentando a totalidade sem recorte de uma biblioteca muito maior do que o tempo de uma vida inteira de leitura,

que Borges se lança no exercício de escritura. Sua narrativa parece contar sobre esses que viram, através do buraco do Aleph, a vastidão do universo e entraram em suspensão.

Narrar o que houve já é, necessariamente, cair num enquadre que, em nome de tentar transmitir algo desse contato torna a transmissão plena impossível de se fazer, já que isso vai se dar pelo viés da linguagem. Mas ele, como um escritor que pretende o grau zero da escrita, insiste. Transmitir um ponto de impossível parece ser a sua tarefa, ainda que algo se perca, já que a linguagem pressupõe uma sucessividade que não cabe à uma visão simultânea. Borges promete ao leitor no Aleph: “algo, contudo, recuperarei” (p. 148).

O impossível, outro nome para o real em psicanálise, parece ser o que causa sua escrita. De largada o escritor sabe da impossibilidade de representar plenamente a vida, mas, apesar disso e também movido por isso, é por esse impossível que ele escreve. Algo do real se mostra. É possível entrever um pedaço e será a partir dessa visão, parcial, que algo se recuperará na escrita, conforme ele instrui em seu famoso Aleph: “algo, contudo, recuperarei”.

O escritor argentino tem um estilo, um jeito autoral de recuperar esse resto que retorna em sua atividade e que aponta para a representação do infinito e o faz através de um gênero específico. Estamos aqui falando do fantástico, estratégia narrativa por excelência, na composição de seus contos. Cabe lembrar que o fantástico trabalha com a questão do inexplicável.

Desde seu surgimento até a literatura de Borges, a forma como o inexplicável é trabalhado no texto literário sofreu mudanças, é verdade. De acordo com Silva e Lourenço (2010) “[...] o gênero fantástico não é estanque, está sempre evoluindo e aproximando-se de temas cada vez mais críticos. No entanto, sua característica mais importante é a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais.”. De modo que, a qualquer época, se estivermos diante do fantástico, precisaremos admitir alguma suspensão de sentido para atravessar a leitura.

Suspensão de sentido em psicanálise tem um nome que, conforme já tratamos aqui, compõe uma instância da realidade, estamos falando do real. A realidade em psicanálise admite o real, esse inexplicável descrito pela crítica literária, tão presente na literatura fantástica. Estamos, assim, no terreno do impossível, do inapreensível, do não capturável, do sem borda da condição humana ou como queira os estudiosos da literatura fantástica, estamos diante do insólito.

Para Carneiro e Ribeiro (2013) o insólito seria, justamente, o elemento central presente em toda literatura fantástica:

O insólito é o elemento central e característico da configuração semiótica do discurso fantástico (PRADA OROPREZA apud GARCÍA, 2012), “Insólito, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incrível, inaudito, inusitado, informal...” (COVIZZI, 1978, p. 26 apud GARCÍA, 2012). Todos os termos usados para se definir o insólito apontam para a noção de que se trata de um elemento da narrativa que desafia a compreensão e a aceitação do leitor. Nesse sentido, o leitor vê diante de um acontecimento que em certo sentido o faz questionar o real, de modo que as manifestações insólitas “(...) surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19). Nessa perspectiva o insólito surge em um ambiente cotidiano e familiar que conhece apenas as leis da natureza. É o elemento insólito que atua na desestabilização do real. (CARNEIRO; RIBEIRO, 2013, p.p. 2 e 3)

De modo que o insólito na narrativa de Borges, aquilo que desestabiliza, que provoca o desenquadre, os tais efeitos de despersonalização tão tratados por nós na tese, está, nessa literatura, identificado à noção de infinito gestada por Borges dentro de um enquadre (finito, portanto) que é o conto, ambiente cotidiano e familiar.

Nesse espaço o autor, a partir de seu modo narrativo, seduz o leitor inicialmente contando uma história bem verossímil - poderia ter ocorrido a qualquer um - e encadeia o texto de maneira a inserir esse que foi confortavelmente desarmado, mais adiante, num labirinto, num absurdo, numa suspensão infinita. Para sobreviver ao seu conto, o leitor precisará topar o insólito da condição dessa narrativa, precisará mergulhar no infinito proposto. Essa é a experiência a qual o leitor é convidado a atravessar.

Exemplo disso é o conto “*There are more things*”, publicado pela primeira vez em 1975 em “O livro de areia”. O título por si só (numa tradução direta, “Existem mais coisas”) já aponta para uma reticência, para uma impossibilidade de abarcar a totalidade. Nele o procedimento literário de Borges, na narrativa dos contos, descrito acima por nós, já está bem desenvolvido.

O conto é iniciado a partir de uma história verossímil, de fácil representação, que poderia ter ocorrido a qualquer um de seus leitores. É uma estratégia de captura do interlocutor, via identificação. Trata-se da descrição da perda de um ente querido:

Às vésperas de prestar o último exame na Universidade do Texas, em Austin, soube que meu tio Edwin Arnett morrera de um aneurisma, nos confins remotos do continente. Senti o que sentimos quando alguém morre: a angústia, já inútil, de que nada nos teria custado ter sido melhores. (BORGES, 2009, p. 43)

Diante disso, o narrador oferece alguns dados sobre o tio que são dados tipicamente do universo borgiano: o tio era engenheiro, versado na ciência matemática, agradavam-lhe questões referentes à quarta dimensão e ao infinito, esse tio jogava xadrez e discutia filosofia com o sobrinho. Todas essas referências, lançadas na relação com essa alteridade, compõem também a relação de Borges com seu leitor.

Confortável na história bem narrada de Borges, ambientado nos códigos, que já se sabe, sobretudo se já se é versado, minimamente, em sua obra, o leitor se faz presa para ser lançado ao fantástico que, fatalmente, ele introduzirá a qualquer momento.

Nesse conto, o narrador retorna à cidade e encontra a Casa Colorada, como era chamada a casa do tio à venda:

Regressei à pátria em 1921. Para evitar litígios, tinham leiloado a casa; adquiriu-a um forasteiro, Max Preetorius, que pagou o dobro da soma oferecida pelo melhor licitador. Assinada a escritura, ele chegou ao entardecer com dois ajudantes e atiraram numa vala, não longe do *Camino de las Tropas*, todos os móveis, todos os livros e todos os utensílios da casa. (Recordei com tristeza os diagramas dos volumes de Hinton e a grande esfera terráquea.) No outro dia, foi conversar com Muir e lhe propôs certas reformas, que este recusou com indignação. Posteriormente, uma empresa da capital encarregou-se da obra. Os marceneiros negaram-se a mobiliar de novo a casa; um tal de

Mariani, de Glew, aceitou afinal as condições que lhe impôs Preetorius. (BORGES, 2009, p. 44)

Também, em mais uma identificação, operada no texto borgiano, vemos a relação entre sobrinho e tio ser deteriorada não simplesmente pela morte de seu tio querido, mas pela chegada de um terceiro, um forasteiro que sem o menor conhecimento da história da casa, lança à vala a história daquela família e daquela casa. É nesse ponto que o narrador começa a inserir elementos de suspense, de enigma ao leitor. Um assassinato brutal com direito à decapitação e mutilação ocorre na porta da Casa Colorada e o sobrinho intrigado tentará desvendar o mistério. Ele diz:

Tais notícias, como é de supor, inquietaram-me. Sei que meu traço mais notório é a curiosidade que me levou certa vez à união com uma mulher completamente alheia a mim, só para saber quem era e como era, a praticar (sem resultado apreciável) o uso do láudano, a explorar os números transfinitos e a empreender a atroz aventura que vou relatar. Fatalmente decidi investigar o assunto. (BORGES, 2009, p. 45)

Aqui também Borges aproveita para dar relevo ao enigma e convocar seu leitor para a pergunta presentificada no conto. Os mistérios seguem acontecendo ao redor da casa, provocando ainda mais a curiosidade do narrador.

Ele insere um personagem nesse conto que o encontrará num caminho que o narrador faz nas proximidades da casa. Esse personagem lhe conta um sonho um tanto absurdo sobre labirintos e Minotauros e não é à toa que esses elementos aparecem aí. São marcas da narrativa de Borges, as releituras, sobretudo a releitura desse mito, especificamente, como já atestamos anteriormente no fim do capítulo 3. Mas também são um sinal para aquele que já avançou até ali naquela leitura: trata-se de um labirinto! Ao se separar do caminhante de sonho absurdo, o narrador resolve ir até a casa que havia sido do tio e lá encontra a porta entreaberta, novo Aleph. Por que não entrar? O narrador especularizado no leitor, ávido pela solução do mistério, se pergunta. E é descrevendo a entrada na casa que Borges finaliza o conto do seguinte modo:

Como seria o habitante? Que podia buscar neste planeta, não menos atroz para ele do que ele para nós? De que secretas regiões da astronomia ou do tempo, de que antigo e agora incalculável crepúsculo, teria chegado a este arrabalde sul-americano e a esta precisa noite?

Senti-me um intruso no caos. Fora, a chuva tinha cessado. Olhei o relógio e vi com assombro que eram quase duas. Deixei a luz acesa e empreendi cautelosamente a descida. Descer por onde havia subido não era impossível. Descer antes que o habitante voltasse. Conjecturei que não fechara as duas portas porque não soubera fazê-lo.

Meus pés tocavam o penúltimo lanço da escada quando algo ascendia pela rampa, opressivo e lento e plural. A curiosidade pode mais que o medo, e não fechei os olhos. (BORGES, 2009, p. 50).

Borges finaliza o conto sem descrever o que viu. Sem descrever o horror do que viu. Sabemos que é da ordem do horror porque ele antecipa isso em outros momentos. Desse modo, ele constitui um jogo onde o leitor terá que completar a história. Mesmo término de *A casa de Asteriôn*. Vejamos:

A cada nove anos entram na casa nove homens para que os livre de todo mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente a seu encontro. A cerimônia dura poucos minutos. Cai um depois do outro sem que eu ensangüente as mãos. Onde caem, ficam, e os cadáveres ajudam a diferenciar uma galeria das outras. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles profetizou, na hora da morte, que um dia chegaria meu redentor. Desde aquele momento não sofro com a solidão, porque sei que meu redentor existe e no fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os ruídos do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? pergunto-me. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com rosto de homem? Ou será como eu? (BORGES, 2008, p. 62)

Nessa releitura do mito, Borges finaliza com um enigma acerca da imagem do Minotauro. Quando o Minotauro se pergunta se seu redentor será como ele e não nos conta como ele é, o narrador transfere ao leitor uma dúvida quanto à sua constituição. Quem seria o Minotauro, afinal de contas? Ele parece nos perguntar, pois, embora o mito sofra algumas variações, existem alguns pontos duros no seu encadeamento que apontam para o Minotauro como uma figura do mal, que mereceria ser morto por Teseu para salvar os que teoricamente seriam entregues ao sacrifício. Até isso Borges desconstrói na sua releitura do mito, buscando, no *gap* mitológico, outras interpretações.

Em sua versão do Minotauro, ele afirma que o labirinto não é uma prisão, mas que suas entradas são infinitas e estão abertas dia e noite. Ridiculariza o mito quando o Minotauro afirma que não é prisioneiro coisa alguma, já que a casa que mora não possui portas e fechaduras.

Com isso, Borges não toma a narrativa do outro como algo estanque, mas apresenta falhas e buracos, passíveis de mudanças, aperfeiçoamentos, releituras, outros pontos de vista. Dessa forma, se constitui escritor na tarefa de leitor da infinidade de possibilidades que um texto pode apresentar. De modo que o infinito é sua matéria prima por excelência e efeito da leitura prenhe, para esse autor, do mito do louco cavaleiro, conforme nossa hipótese.

O tema do infinito é trabalhado por ele de diversas formas na obra seja pela via da filosofia, da literatura ou mesmo da matemática, ele bebe em várias fontes para constituir o seu texto. Acerca da apropriação que ele faz da concepção matemática do infinito, Schwartz (2017) nos instrui:

Borges nasceu com o século XX. Também nasceram com esse século, e cresceram com ele, a Teoria da Relatividade, a mecânica quântica, a aviação, o cinema e o jazz. As novas ideias que revolucionaram a física a partir de 1905 refutaram as noções de um tempo e um espaço absolutos, separados e autônomos (...). O interesse de Borges pelas matemáticas tem como contexto essa efervescência de novas concepções e objetos do saber, de novas formas artísticas e novas perplexidades. (...) As próprias noções também são muitas, mas pertencem conceitualmente a um punhado de grandes temas recorrentes. Três deles interessam em particular: a esfera infinita “de Pascal, cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma; os conjuntos infinitos de Cantor, que não são maiores que algumas de suas partes e que podem conter a si mesmos; a infinita fita de Moebius, que cabe na palma da mão e, nas palavras do próprio escritor, é “uma inacreditável superfície com um único lado. Esses três grandes grupos temáticos são ostensíveis modulações de um único tema: o infinito, conceito que, segundo Borges, corrompe e desatina os outros. (SCHWARTZ, 2017, p. 357).

Desse modo, sendo filho de seu tempo, Borges conversa com novos códigos em seu texto, considerando o cânone, mas também admitindo as novidades referentes à temática por ele perseguida, que é o infinito. Sua literatura opera uma espécie de captura do leitor para essa realidade.

Permitamo-nos aqui uma pequena errância pela concepção de infinito que Borges toma emprestado de Cantor e que pode nos ser muito instrutiva para entender sua proposta de trabalho a partir dessa temática.

Borges (2015), estudioso da ciência matemática, em sua dissertação de mestrado “O infinito na matemática” tenta demonstrar a diferença entre o infinito potencial e o infinito actual de Cantor apropriado por Borges, o escritor. Em seu estudo, ele nos explica que o infinito potencial está mais relacionado à ideia – que também segundo ele é mais acessível à maioria das pessoas – há sempre uma possibilidade a mais, já que estamos diante do infinito. Assim, se eu pensar em um número existente num conjunto infinito, sempre haverá um número maior do que o que eu pensei já que estamos num conjunto infinito, é a ideia de continuidade. Foi com a formulação do infinito actual que a matemática deu um salto:

Foi então que Cantor descobriu numerosas propriedades dos tamanhos de conjuntos infinitos. Ele encontrou diferentes tamanhos de infinitos. Essas ideias eram muito estranhas na época. Os matemáticos se concentravam no infinito potencial, onde sempre podemos acrescentar mais um. O infinito actual como uma quantidade, um tamanho, não era muito aceito. Cantor foi reprovado e muito criticado pelo seu trabalho, chegando a ter sua principal descoberta negada de ser publicada numa das revistas mais renomadas de Matemática na época, a *Journal de Crelle*.

(...) A descoberta de Cantor foi um grande avanço na compreensão do infinito actual, que até então, tinha uma certa desconfiança e resistência por parte da maioria dos matemáticos e filósofos da época.

Para entendermos melhor o quanto ainda é difícil lidar com o infinito actual, Cantor mostrou que um segmento de reta e um cubo possuem o mesmo tamanho (do ponto de vista de conjuntos infinitos), ou até mesmo de um espaço e dimensão. (BORGES, 2015, p.p. 31 e 32)

De modo que Borges, o escritor, se apropria justamente desse infinito onde um segmento de reta e um cubo podem possuir o mesmo tamanho na medida em que possuem infinitos pontos. Dessa forma, se aproximam numa impossibilidade: a de contar. Esse infinito que coloca em relevo o impossível é insistentemente trabalhado por Borges em seus contos que tentam representar justamente o irrepresentável: a visão de todos os pontos, a totalidade do que se viu, do que se viveu.

Um dos livros de Borges que lhe rendeu muito sucesso foi justamente “O Aleph” que também foi a letra que Cantor tomou emprestada do alfabeto hebraico para designar o infinito que formulara e diferenciara do infinito potencial cujo símbolo é um oito deitado. No conto, a referência ao pensamento de Cantor, embora não declarada, é evidente. Mais uma apropriação, mais uma releitura do escritor.

No estudo matemático citado, o autor tem uma preocupação em desenvolver uma didática para o ensino do infinito dos alunos do médio e fundamental e tenta trabalhar a diferença dos dois infinitos a partir de um caso chamado *Hotel de Hilbert* – “*Estamos sempre lotados, mas sempre temos um quarto para você*”:

Considere um hotel com infinitos quartos e numerados pelos números naturais. Certa noite, o hotel está com todos os quartos ocupados com um hóspede. Normalmente, seria impossível o hotel hospedar mais de um hóspede. Porém, chega um novo hóspede e o recepcionista o recebe e lhe informa que é capaz de lhe arrumar um quarto. Ele pede que o hóspede do quarto um vá para o quarto dois, o hóspede do quarto dois vá para o quarto três, e assim por diante, ou seja, o hóspede do quarto n vai para o quarto $n + 1$, já que os quartos estão numerados pelos números naturais e todo número natural tem um sucessor. Assim, o recepcionista acomoda o novo hóspede no quarto um. Mais tarde, chega um ônibus com infinitos hóspedes para se acomodarem no hotel. O recepcionista sem nenhuma dúvida os recebe e lhes informa que é capaz de achar quartos para todos. Ele pede para que cada hóspede do quarto n vá para o quarto $2n + 1$. Desse modo apenas os quartos de números ímpares estarão ocupados, deixando os quartos de número par desocupados para os novos hóspedes. Então o recepcionista pede para que os novos hóspedes formem uma única fila e para que o hóspede da posição i vá para o quarto $2i$, onde i pertence aos números naturais. Logo em seguida, chegam infinitos ônibus, um depois do outro, com infinitos hóspedes em cada ônibus para se hospedarem no hotel. Rapidamente o recepcionista os recebe e lhes comunica que é capaz de acomodar cada um em um quarto. Ele pede para o hóspede já acomodado no quarto de número n ir para o quarto de número $2n+1$, liberando assim todos os quartos de números pares. Deste modo, ele pede para que o novo hóspede i do ônibus j se acomode no quarto $2^{i+1} (2j+1)$ (BORGES, 2015, p. 14-15).

A partir desse exemplo, o estudo formula algumas questões que se propõem a responder ao longo da tese com os dois tipos de infinitos já citados por nós. O que ocorre é que se pensarmos qual o maior número do quarto do hotel Hilbert, podemos sempre pensar num número maior e aí estaríamos lidando com o infinito potencial, onde mais um número sempre é possível.

Por outro lado, se pensarmos na quantidade de quartos disponíveis no hotel Hilbert, não conseguiríamos contar, já que são infinitos, cairíamos numa impossibilidade que é definida por infinito actual.

Jorge Luis Borges, como falamos, dialoga com os códigos de seu tempo, pois estava completamente alinhado com as descobertas matemáticas e as imprime a seu modo em sua obra: o infinito que Borges quer escrever é o impossível, aquele que não admite a possibilidade de contagem, justamente porque é infinito. E também não é essa a infinitização presente na loucura, conforme desenvolvemos no capítulo 3? A verborragia infinita da psicose, como tratamos, que não conta porque delira, porque não tem ponto de basta e não encontra correspondência alguma, irrupção de real, desenquadre, suspensão.

Apropriando-se do tema quixotesco, por excelência, Borges o traz sob outra forma que é o infinito actual, já de posse do entendimento de Cantor. Assim, constitui a matéria-prima de sua literatura. Mas ele não pára por aí. O autor era lúcido de que sua produção tocava também na teorização e, além de produzir literariamente sobre o infinito, também produz ensaios e reflexões a propósito. *História de Eternidade*, publicado pela primeira vez em 1953 é exemplo disso. Nesse ensaio ele se propõe a historiar, como o próprio título sugere, a eternidade. Historiar a eternidade é também historiar a noção de infinito e a questão do tempo.

Para esse intento, Borges revisa alguns filósofos como Miguel de Unamuno, escritor, mas também filósofo: “Noturno, o rio das horas flui de seu manancial que é o amanhã eterno...”. Também retoma Plotino, Platão, Sócrates. Evoca a matemática de Russel que, segundo ele, afirma a realidade e a mesma vulgaridade dos membros infinitos que se dão de uma só vez, não como termo final de um processo enumerativo sem fim, uma espécie de antecipação da eternidade (Borges, 2001, p. 13)

Além da filosofia e da matemática, Borges se detém no ensaio, longamente, sobre a maneira como o pensamento religioso reflete essa questão, criticando o arbítrio divino que reserva a eternidade celeste a apenas alguns eleitos.

Após essas referências, Borges traz a sua própria noção de infinito, remetendo seu leitor a uma obra sua importante: “Resta-me apenas assinalar ao leitor minha teoria pessoal da eternidade. É uma pobre eternidade já sem Deus e ainda sem outro

possuidor e sem arquétipos. Formulei-a no livro “El idioma de los argentinos” em 1928” (BORGES, 2018, p. 30).

De largada, nesse ensaio, Borges parece fazer uma oposição ao infinito como equivalente de inacabado. Ele irá negar isso, principalmente o sentido pejorativo de inacabamento, para afirmar outro sentido de infinito que é a riqueza, a vastidão, o sem número de possibilidades. Abrindo assim para outro sentido de infinito.

Ele traz sua noção de infinito para pensar seu objeto de reflexão nesse texto que é o idioma dos argentinos. Para ele a riqueza do idioma argentino não está nas milhares de palavras existentes na língua espanhola, mas, justamente, na forma como os argentinos se apropriam dela.

A questão da apropriação está novamente colocada. O infinito para o autor é favorável ao exercício da criação, pois oferece inúmeras referências, é rico por isso, mas não apenas por isso. A apropriação é o que confere estilo, em sua possibilidade de variação:

(...) passo a comentar um distinto equívoco, o que postula que o perfeito de nosso idioma é a dificuldade de fracioná-lo. Seu maior e único argumento consta das sessenta mil palavras que nosso dicionário, e dos espanhóis, registra. Eu insinuo que essa superioridade numérica é vantagem aparente, não essencial e só o idioma infinito – o das matemáticas – se basta com uma dúzia de signos para não desejar distanciar-se por algum número. (...) O que importa é a numerosidade de representações, não de signos (BORGES, 2018, p. 58) (tradução nossa).

De modo que para Borges, a riqueza do idioma dos argentinos está na sua representação, não no fato de simplesmente falarem uma língua numerosa em palavras. Essa afirmação do autor, em relação ao seu idioma, também é observada em sua literatura, como trabalhamos exaustivamente no capítulo dois dessa tese: a questão não é simplesmente o grande Cervantes, escritor de fala espanhola, mas como a literatura argentina, no caso, a de Borges, se apropria dessa referência tão forte. Assim, o idioma dos argentinos é rico para ele, pois ressignifica o espanhol. Traz a dimensão da releitura, marca de seu pensamento, de sua literatura. Assim ele resume:

(...) o problema geral (que é literário também) é de tal sorte que nenhuma solução geral ou religiosa pode solucioná-lo. Dentro da comunidade do idioma (é dizer, dentro do entendível: limite que está balizado por meio do infinito e de que não podemos reclamar honestamente) o dever de cada um é dar sua voz. Os escritores mais do que ninguém, claramente. (BORGES, 2018, p. 61)

De modo que há uma perda no exercício de um idioma. Borges usa o verbo DAR. É um trabalho de responsabilizar-se por aquela língua, imprimindo o seu estilo, o seu colorido próprio. Trabalho de reconhecimento, de apropriação e subversão e não uma repetição passiva da língua. Cada nação que falar um idioma, ainda que o mesmo de outra nação, fatalmente imprimirá ali a sua marca. É isso que confere identidade a um modo de se apropriar da língua. Quanto a isso, ainda nesse ensaio, o autor insiste:

Não penso aqui em algumas milhões de palavras privativas que intercalamos e que os peninsulares não entendem. Penso no ambiente distinto de nossa voz, na valorização irônica que damos a determinadas palavras, em sua temperatura nunca igual. Não variamos o sentido, mas sim sua conotação. Essa divergência nula na prosa argumentativa ou na didática é grande no que visa às emoções. Nossa discussão será hispânica, mas nosso verso, nosso humorismo, já são daqui. O emotivo – desolador ou alegre – é assunto delas e rege a atmosfera das palavras, não seu significado. A palavra *súbdito* (esta observação devo a Arturo Costa Álvarez) positiva na Espanha é negativa na América. A palavra *envidiado* é uma formulação elogiosa na Espanha (...) e aqui, a expressão *jactarse de la envidia* dos demais, nos parece ruim. Nossas palavras mais usadas na poesia arrabalde e pampa não são sentidas por nenhum espanhol como por nós. Nosso *lindo* é palavra que se joga inteira para elogiar; e os espanhóis não a aprovam com tanto desejo. *Gozar* e *sobrar* são vistas com intenção ruim aqui. A palavra *egregio*, tão publicada pela *Revista de Occidente* e ainda por Américo Castro, não nos causa tanta impressão. E assim, extensivamente, de muitas. (BORGES, 2018, p. 60) (tradução nossa)

Apresentando vários exemplos, Borges vai mostrando como a afetividade e a representação feita de um idioma por um povo, alteram totalmente seu tom e nisso consiste a riqueza da língua hispânica: ela é rica porque além de ter muitas palavras, essas palavras são representadas (novo imaginário) de um modo muito particular por Borges. O que enriquece é o exercício do verbo de um modo próprio. É nessa transgressão que o novo se instala, distanciando-se do que era. Assim, o infinito em Borges aponta para a grandeza do universo, para a imensidão, para a riqueza.

É importante retomar aqui a representação que o infinito adquire em sua obra. Para Schwartz (2017), o labirinto é uma representação clara disso:

(...) o labirinto é fundamentalmente uma aposta literária para criar infinitos. Segundo a célebre definição de Aristóteles, o infinito não é aquilo além do qual não há nada, mas, ao contrário, além do qual sempre há algo. A aposta consiste em criar um espaço literário determinado e circunscrito (portanto, finito), cujo percurso interno seja potencialmente infinito. O “sujeito” do labirinto borgiano não está do lado de fora, perguntando-se pelo caminho que leva a seu centro, mas dentro, desde sempre, resignado a não poder sair (SCHWARTZ, 2017, p. 304).

De modo que o circunscrito funda uma riqueza infinita, recorta para aprofundar e não para conter simplesmente, embora também tenha esse efeito evidenciado na epígrafe que o autor utiliza para o seu conto *O aleph*: “*O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space.*” que poderíamos traduzir como “Ó Deus, eu poderia me confinar numa casca de noz e me autodeclarar o rei do espaço infinito”. Temos aí, na casca de noz um espaço altamente circunscrito, mas que, nem por isso, impede o acontecimento infinito. Mais uma vez, temos aí uma referência à matemática de Cantor que demonstra, com sua noção de cardinalidade, que o infinito depreendido numa casca de noz é do mesmo tamanho que o infinito do espaço.

Mas como tudo em Borges é multireferencial, não se pode afirmar que a questão do infinito advenha somente de uma relação intelectual que ele mantinha com os estudos matemáticos. Para Barrenechea (2018), Borges atrela ao pensamento matemático questões metafísicas e assim desenvolve sua literatura do infinito. Em seu famoso e não tão recente estudo, intitulado *El infinito en la obra de Jorge Luis Borges*, a autora mapeia todas as referências que encontra sobre o infinito no trabalho do argentino, elencando, inclusive, os principais adjetivos que ele se utiliza para se referir a esse tema, bem como as principais ideias formuladas por Borges: a vastidão do espaço e do tempo, metáforas da imensidão em termos de profundidade, metáforas acerca do universo, enumerações acumulativas da paisagem que dão ideia de um universo múltiplo e inacabado, os círculos concêntricos tão presentes nos contos do autor como dispositivos de infinitização

das realidades, a multiplicação especular indefinida, os labirintos (trabalhados posteriormente por vários autores, inclusive Schwartz, aqui citado), a lógica onírica onde impossíveis se realizam, enfim todas essas ideias são apresentadas pela autora e sustentadas com exemplos recortados da obra nos dão a noção da importância dessa temática para autor e de sua insistência ao longo da vida em tentar escrever sobre isso.

As metáforas e ideias elaboradas pelo autor são tratadas no estudo de Barrenechea (2018), em alguns momentos, como as incursões metafísicas produzidas por sua literatura. Lembremos que Borges também escreveu ensaios cujo tema aparece, principalmente ao final de sua vida, segundo essa autora.

Interessa-nos esse estudo por se tratar do tema do infinito, mas principalmente na parte em que a autora trabalhará a representação que o infinito assume nas multiplicações especulares tão presentes nos contos. Barrenechea (2018) afirma que:

Outra visão do infinito, característica da obra de Borges, é a multiplicação interminável que pode se apresentar para alucinarmos a discussão de uma teoria cosmológica ou filosófica, na estrutura de um conto, em um detalhe descritivo, em uma metáfora preferida, em um vocabulário que abunda as manifestações do múltiplo.
A Borges interessa Pascal porque o vê perdido em um tempo e em um espaço ilimitados e, além disso, enlouquecidamente refletido em espelhos que proliferam e se incluem como as bonecas russas (BARRENECHEA, 2018, p. 23) (tradução nossa).

Vemos, a partir dessa afirmação, a autora associar o efeito de enlouquecimento com a multiplicação de imagens especulares infinitas promovidas por essa narrativa. A autora abre esse caminho em seu estudo, mas não desenvolve a relação do infinito com o enlouquecimento.

Temos aqui o ponto chave de nossa tese que é a associação do tema da loucura com o infinito, que em Borges é viabilizado, por exemplo, através da despersonalização de uma imagem em reflexões especulares que nunca terminam, representado pela autora pelas bonecas russas. É o transbordamento imaginário referido pela psicanálise quando trata do tema do enlouquecimento, já trabalhado

por nós no capítulo 3. A imagem pode se apresentar de maneira fragmentada na loucura, mas também pode aparecer na ausência de borda ou no transbordamento. É o tema da vastidão tão presente nesses contos.

Corroborando a associação evidenciada pela autora entre infinito e enlouquecimento, temos no estudo *Sem saída: o infinito da escrita em Quatro-olhos, de Renato Pompeu, e “A busca de averróis”, de Jorge Luis Borges*, nova evidência entre esses temas. Aqui o autor associa o infinito à errância, ao caminhar sem rumo, metáfora do andarilho e da loucura, mais uma vez. Vejamos:

As menções ao infinito, de fato, não se restringem ao desfecho do conto de Borges. A própria linguagem é vista por Averróis (ou Borges, na amálgama narrador-personagem) como sem-fim. Logo antes de anunciar sua (equivocada) descoberta dos significados dos termos empregados por Aristóteles, Averróis “falou dos primeiros poetas, daqueles que no Tempo da Ignorância, antes do Islã, já disseram todas as coisas, na infinita linguagem dos desertos”. O motivo dos desertos, recorrente na literatura borgeana, aparece aqui mais uma vez. A recorrência não se restringe a um nível temático: em Borges, as misteriosas e infindáveis distâncias a serem percorridas nos desertos recaem sobre o homem e a escrita (...)

Desértico não é apenas o lugar. Desértico é o próprio homem, errante por natureza, sempre destinado a caminhos maiores que sua própria vida. Caminhos como o de compreender termos misteriosos de uma arte estranha – ou como o de narrar um filósofo de que os livros pouco dão notícia. Se, nos desertos de Borges, as distâncias são sempre mais longas que o tempo para percorrê-las, gera-se, nesse “a mais”, o infinito.

Nesses desertos, portanto, pode até haver um ponto de chegada – embora ele sempre esteja mais além. Caminhar rumo a esse ponto de chegada significa jamais se deter. A caminhada com rumo certo, nesse sentido, transforma-se em errância. O homem desértico é protagonista de uma errância sem-fim (PISSOLATI, 2012, p. 5).

Desse modo, o deserto também é uma representação do infinito em Borges, assim como o labirinto, lugar onde se erra, onde se perde, ou com a matemática de Cantor, podemos formular que ao traçar uma reta no infinito de 0 a 1, partindo do ponto zero, não se chegará jamais ao 1. O intervalo de uma jornada é infinito e por isso mesmo, impossível de ser atingido em sua totalidade. Caminhar é inevitavelmente se perder numa busca impossível. Esse é o convite dessa literatura que, como afirmou Barrenechea (1956), não pode ser reduzida apenas a uma literatura intelectualista e

comprometida com o rigor matemático, mas é também uma literatura apaixonada. Apaixonada, concluímos, porque traz o infinito como uma experiência de vastidão, de errância, onde o leitor se perde, transborda e experimenta, dessa forma, algo próprio da loucura presente em todo ser humano.

Apresentar uma literatura cujo tema principal é o infinito não deve ser pensado como um mero acaso. Entendemos que o infinito em Borges é outra roupa para abordar a loucura, a megalomania, o transbordamento, o desenquadre presente no Quixote. Essa é a profanação temática que Borges opera a partir desse cânone. É nessa operação que vemos evidenciar-se o “prescindir do pai à condição de dele se servir” lacaniano. Borges ao produzir literatura e se apropriar desse referente, reescreve-o ao seu modo.

Sustentaremos a aproximação entre infinito e loucura, já evidenciada pelos estudos citados, mas não desenvolvida, a partir da noção de despersonalização.

4.2. Bordeando a loucura: a despersonalização do personagem e do leitor em Borges

A despersonalização é um fenômeno observado em situações limite, situações as quais diante de um evento forte, um sujeito pode vir a se desorganizar do ponto de vista psíquico. Muito estudado pelos saberes que se ocupam da “personalidade”, da subjetividade e da constituição psíquica de um sujeito, a despersonalização é um tema que aparece em alguns contos de Borges. Nesse tópico trataremos disso. Mas antes de acompanharmos a forma como Borges apresenta esse tema, vale à pena retomarmos alguns pontos acerca desse assunto já tratado por nós, no capítulo três, quando falamos da loucura em *Dom Quixote*.

A psiquiatria descreve o fenômeno enquanto um transtorno, muito comum na população, e caracterizado por uma sensação de estar desconectado da própria vida ou do ambiente. Embora, em alguns casos, a pessoa tenha a nítida sensação de enlouquecimento, o transtorno de despersonalização não necessariamente tem a ver com a despersonalização psicótica, onde a crítica está totalmente ausente. O manual MSD assim descreve o problema:

Os pacientes se sentem como um observador externo das suas vidas. Muitos pacientes também dizem que se sentem irrealis ou como robôs ou autômatos (sem controle do que fazem ou falam). Eles podem sentir-se emocional e fisicamente entorpecidos e têm afeto nivelado; alguns se descrevem como "mortos-vivos." Alguns pacientes não conseguem reconhecer ou descrever suas emoções (alexitimia). Eles se sentem desconectados de suas memórias e são incapazes de lembrá-las claramente.

Os pacientes podem se sentir como se estivessem em um sonho ou névoa ou como se um véu ou parede de vidro os separassem de seus ambientes. O mundo parece sem vida, sem cor ou artificial. Distorção subjetiva do mundo é comum. Por exemplo, objetos podem parecer desfocados ou incomumente nítidos; eles podem parecer sem graça, menores ou maiores do que são. Sons podem parecer mais altos ou mais baixos do que são; o tempo pode parecer estar transcorrendo muito lentamente ou muito rapidamente.

Os sintomas quase sempre são angustiantes e, quando graves, profundamente intoleráveis. (Transtorno de despersonalização/desrealização, MSD, acesso em 2018).

A descrição contida no manual deixa claro que a despersonalização observada no louco nada tem a ver com a despersonalização observada no paciente cômico, capaz de crítica sobre si mesmo ou os, vulgarmente nomeados, normais.

Como essa fronteira não é tão firme na psicanálise, admite-se a despersonalização como um evento presente tanto na loucura - onde o sujeito experimenta a fragmentação da unidade corporal, como o próprio nome sugere despersonalização, isto é, negação da persona, da unidade subjetiva - mas também em sujeitos que não estão inseridos no campo da psicose propriamente dito.

Lacan (1998) trata de despersonalização quando trabalha a travessia do fantasma através de seu esquema óptico, apropriado da física, já trabalhado por nós no capítulo 2. Para ele, o fenômeno da despersonalização não pode ficar restrito ao campo da loucura. Qualquer sujeito, diante de uma experiência de travessia, isto é, de uma experiência onde se pode constatar o logro do "eu sou", onde o sujeito se confronta com o fato de que a imagem egóica é uma construção, uma ilusão, portanto, qualquer um que passe por uma experiência dessa ordem poderá entrar em contato com o traumático de sua condição e estará suscetível ao fenômeno citado: "[...] os efeitos de despersonalização constatados na análise, sob aspectos

diversamente distintos, devem ser considerados menos como sinais de limite do que como sinais de travessia” (LACAN, 1989, p. 687).

Destacamos aí a preocupação do psicanalista em dizer que o fenômeno de despersonalização não seria um evento exclusivo da loucura evocada pela expressão “sinais de limite”, embora algum enlouquecimento possa ser experimentado nessa passagem, são os sinais de que uma travessia se opera. Temos no conto *O Aleph* a expressão máxima do evento de despersonalização, mas isso não significa dizer que ela não esteja presente em outros momentos da obra. Na realidade, sustentamos nessa tese, que a despersonalização surge como efeito de leitura em Borges ou também presente em seus personagens e encontra-se intimamente relacionada à sua narrativa de infinito.

Observamos na obra de Borges, em alguns contos, a despersonalização do personagem que, por uma estratégia de identificação promovida pelo autor, acaba gerando um efeito da mesma ordem em seu interlocutor. Mostramos como Borges opera esse efeito no leitor no conto *There are more things* colocando-o em suspensão e deixando-o sem uma narrativa linear, já que termina o conto no clímax. Cabe ao leitor resolver o conto.

Para trabalhar mais a fundo essa perspectiva da despersonalização, utilizar-nos-emos da análise de um conto, não previsto inicialmente, mas que nos pareceu apropriado nesse momento, para avançar nesse assunto. Trata-se do conto “O tintureiro mascarado Hákim de Merv” presente no livro de contos do autor *História Universal da Infâmia*, publicado pela primeira vez em 1935.

O conto é iniciado com uma informação do autor acerca das fontes originais sobre o personagem principal serem escassas, de maneira que sua biografia será apresentada de modo incompleto, portanto. O que chamamos de biografia aqui, podemos pensar como sua personalidade, sua constituição subjetiva, sua história pessoal. Apesar disso, o autor traz algumas informações sobre o ofício de seu personagem, com os dados que consegue. Essa performance do autor, dá uma indicativo de seu falseio, ele parece querer informar isso ao seu leitor.

Hákim foi iniciado por seu pai e seu irmão no ofício da tinturaria, “a arte dos ímpios, de falsários e de inconstantes que inspirou os primeiros anátemas de sua pródiga carreira” (BORGES, 2012, p. 62). Desse modo, temos outra informação importante que se associa à primeira: além de sua história estar incompleta, pois as fontes originais são escassas, o personagem tem um ofício que é próprio aos que falseiam, criam, inventam. Essa estratégia de Borges, de jogar o leitor na instabilidade, é recorrente em seus contos.

O que o leitor sabe sobre Hákim é que além dele ser um falseador, sua história também será falseada, já que faltam fontes originais. Soma-se a isso o fato de que a narrativa do conto não é linear. Subdividido em seis pequenas histórias onde o tintureiro mascarado aparece em diferentes contextos, o conto, ou melhor, para usar o vocabulário de Borges, esse “artifício” narra suas aparições - após ter sumido de sua cidade natal - em lugares diferentes, mas trazendo sempre uma repetição em comum que é o uso da máscara pelo tintureiro e a cegueira dos personagens coadjuvantes por terem, supostamente, visto sua face. Trabalharemos na análise desse texto com as divisões tais quais são propostas pelo autor.

A Púrpura Escarlata

Nessa primeira parte do conto, Hákim ainda não havia desaparecido de sua pátria e sob o apelido de “O velado” registra o seguinte:

“Meu rosto é de ouro”, declara numa página da *Aniquilação*, “mas macerei a púrpura e mergulhei na segunda noite a lã não cardada e embebi na terceira noite a lã preparada, e os imperadores das ilhas disputam entre si ainda aquela roupa sangrenta. Assim pequei nos anos de juventude e transtornei as verdadeiras cores das criaturas. O Anjo dizia-me que o Poderoso queria que o fossem e se valia de minha astúcia e minha púrpura. Agora sei que o Anjo e Satã se desviavam da verdade e que toda cor é abominável. (BORGES, 2012, p.61).

Transtornar as verdadeiras cores das criaturas constitui-se um ato de transgressão e afirma o falseio de seu ofício. Dizer que toda cor é abominável é desejar nenhuma máscara, nenhuma tinta para adornar sua face crua. Apesar disso, seu apelido é “O velado” devido seu ofício inicial que consistia em velar com cor as espécies. Aqui

vemos algum revestimento de imagem a partir de duas cores fortes: o púrpura e o escarlate, para usar o vocabulário que nos propomos vemos alguma personalização. Coisa que não se sustenta ao final dessa passagem, já que “O Velado” além de afirmar que toda cor é abominável, desaparece e desaparecer, segundo nossa leitura, tem a ver com negar qualquer possibilidade. É a presença da despersonalização.

O touro

A segunda fragmentação do conto se passa no deserto, na rota de Merv. Aqui o tintureiro mascarado faz sua aparição com a máscara de um touro e surge em meio a dois cegos que assim ficaram, pois segundo o mascarado, viram seu rosto. De modo que visualizar o verdadeiro, a face do mascarado é cair também numa cegueira, numa impossibilidade de visualização, de imagem, portanto, mais uma vez temos o aparecimento do elemento de despersonalização presente na primeira parte.

O Leopardo

Na terceira fragmentação do conto, outro cronista descreve a história do deserto com alguma variação, segundo nossa leitura. Nela o mascarado surge acompanhado de dois acolitas e é provocado pelos escravos, esmoleres, negociantes de cavalos, ladrões de camelos, personagens típicos do deserto. Taxam-no de bruxo e de impostor.

Alguém traz um leopardo preso, mas que se solta. Todos correm e Hákim consegue cegar a fera e é adorado pela população desértica.

Temos na variação em si o efeito de despersonalização. Ao propor outro cronista para a mesma história, Borges altera a narrativa, desenquadrando o texto, retirando-o de um lugar fixo e imutável, despersonaliza nesse sentido, uma vez que propõe um outro sentido, altera a sua imagem. É o mesmo ponto apresentado sob outra forma.

O profeta Velado

Na quarta fragmentação do conto é narrada a forma como o profeta Velado se torna uma espécie de referência na região desértica, já que aquela população havia perdido seu líder. É instituída a doutrina do rosto resplandecente, ele se torna líder militar e apazigua guerras através de suas orações e é servido de cento e catorze mulheres CEGAS em seu harém.

Mais uma vez a questão da visão interdita aparece. O narrador, embora não afirme que as mulheres do harém ficaram cegas por terem visto o rosto de Hakím, ao encadear essa informação no conto, sustenta, de certa forma, através da suposição do leitor, que os que viam o rosto do velado, cegavam. É importante desconfiar do narrador, já que o leitor é avisado desde o princípio que o personagem principal tem um ofício que envolvia falseios e, além disso, que a história seria montada a partir de poucas fontes originais. Estamos diante de um corpo despedaçado que tenta se constituir através da escrita e da leitura. Ao topar a leitura de uma história que de antemão já se apresenta com buracos, o leitor topa a atividade de escritor e aceita o falseio narrativo. Isso nos faz associar à história do narrador de D. Quixote que encontra numa feira os manuscritos da verdadeira história de D. Quixote, escrita em árabe, faltando páginas e, ainda, tendo que passar pela tradução de um terceiro. A posição cervantina de fazer literatura se mostra claríssima nesse artifício de Borges. O equívoco sempre à espreita. É preciso desconfiar daquele que narra ou, pelo menos, estar avisado que se trata de um falseio consentido.

Os espelhos abomináveis

No quinto fragmento temos uma teorização acerca da cosmogonia de Hákim. Nela há um Deus espectral que carece de origem, mas que, no entanto, projeta com sua imagem algumas sombras. O narrador retoma aqui o tema da despersonalização ao afirmar que esse Deus espectral de Hákim “carece majestosamente de origem, assim como de nome e de rosto.” (BORGES, 2012, p.65). Portanto, é importante notar que se trata de uma despersonalização que produz efeito, que prolifera

imagens, sombras, ainda que imperfeitas pois representação do ideal, distanciamento do original. Diz o narrador:

A terra que habitamos é um erro, uma incompetente paródia. Os espelhos e a paternidade são abomináveis, porque a multiplicam e afirmam. O asco é a virtude fundamental. Duas disciplinas (cuja escolha o profeta deixava livre) podem nos conduzir a ela: a abstinência e o excesso, o exercício da carne ou a castidade. (BORGES, 2012, p. 65)

Assim, seja pela via da negação da representação do original (abstinência), seja pela via da tentativa de representar perfeitamente o ideal (excesso) que algo se afirma. A despersonalização permite aqui o ato criador, pois ela torna possível a paródia. Afirma-se algo na medida em que se espelha num referente e esse referente, segundo o narrador, porta algum ponto de furo, de incompletude, de despersonalização, permitindo o enlace de algum outro que se situe na posição de identificação e permitindo também a continuidade, afirmação do referente.

Carecer de origem, de nome e de rosto é atestar para o fato de que a causa fundadora de uma realidade, sua motivação está perdida e, no entanto, é o que movimenta a criação, pois é na tentativa de reconstituir isso que não há (a origem, o nome, o rosto) que algo se afirma. Essa negação da forma, da *persona*, tem um motivo que é impulsionar a invenção. No entanto, essa abertura que é a possibilidade de criar, multiplicar, também pode ser abominável por repetir indefinidamente o que determinadas realidades têm de ruim. Isso se apresenta no conto da seguinte maneira:

Aos que negam a Palavra, aos que negam o Véu Adornado de Joias e o Rosto, diz uma imprecisão que se conserva da *Rosa escondida*, prometo-lhes um inferno maravilhoso, porque cada um deles reinará sobre novecentos e noventa e nove impérios de fogo, e, em cada império, sobre novecentos e noventa e nove montes de fogo, e, em cada monte, sobre novecentos e noventa e nove torres de fogo, e, em cada torre, sobre novecentos e noventa e nove leitos de fogo, e, em cada leito, estará ele, e novecentos e noventa e nove formas de fogo (que terão cara e voz) o torturarão para sempre (BORGES, 2012, p. 66).

A negação do divino, portanto, negação da despersonalização assume uma conotação infernal, na medida em que a descrição do inferno aponta para as mais variadas formas de fogo “que terão cara e voz”. É o aprisionamento da forma, rigidez em personalização, sem possibilidade alguma de deslocamento, invenção, releitura. Tornando possível concluir que essa experiência em Borges é tomada em seu lado positivo, nos parece.

O Rosto

É no sexto e último fragmento que a morte de Hákim de Merv é narrada. Uma mulher adúltera do harém, condenada à morte, traz à tona dados acerca do profeta que, aparentemente, não era sabido por todos e, pela forma como é narrado, denota uma espécie de revelação importante que ela faz sobre o mascarado: ele não teria o dedo anular da mão direita e os demais careciam de unhas. Dois capitães invadem o seu palácio e lhe retiram o véu e assim é contado o seu final:

Primeiro houve um tremor. O prometido rosto do Apóstolo, o rosto que havia estado nos céus, era de fato branco, mas com a brancura peculiar da lepra manchada. Era tão avantajado ou incrível que lhes pareceu uma máscara carnavalesca.

(...) A voz de Hákim ensaiou um engano final: “Vosso pecado abominável vos proíbe de perceber meu esplendor...”, começou a dizer.

Não o escutaram; transpassaram-no com lança (BORGES, 2012, p. 67).

Os capitães por serem pecadores, ou seja, por estarem situados no campo da personalização - seguindo o raciocínio do fragmento anterior – eram impedidos de entrar em contato com a despersonalização trazida pelo rosto do Profeta e assim, protegidos de cegarem, acabam por matá-lo.

A cor branca no rosto de Hákim parece aqui fazer referência ao excesso de luz que impede de ver e, por isso mesmo, cega. Mas o mecanismo de cegueira, do qual os capitães ficam apartados, também está associado ao engano. Observamos que o narrador ao final assim descreve a performance do profeta “ensaiou um engano final”, ou seja, era preciso se deixar enganar para que a cegueira fosse operada.

Pensamos aqui que essa seria uma metáfora do falseio narrativo, já alertado pelo narrador no primeiro fragmento. Hákim de Merv era tintureiro, isto é, tinha o ofício dos ímpios, de falsários e inconstantes... Para que a literatura seja realizada não basta haver o enganador, aquele que escreve, é preciso também que, na outra ponta, na recepção da narrativa, esteja situado uma alteridade capaz de se deixar enganar, de se despersonalizar para inventar, na medida da leitura, o texto literário.

Sobre a despersonalização em Borges, Namorato (2011), em estudo comparado, afirma que o autor recorre à despersonalização como instrumento de expansão de limites interpretativos, já que o mesmo é cômico da impossibilidade de significar absolutamente um texto.

Ao realizar essa expansão no texto, ao introduzir essa espécie de borrão, de sem borda, o autor consegue criar um efeito que abre o sentido do texto, ampliando sua leitura. A brancura no rosto de Hákim, a cor total, é referência a essa indefinição presentificada no texto sob um signo nada preciso: tentativa de imprimir na narrativa a impossível totalidade. A totalidade é justo o contrário da precisão, do recorte, da borda, daí a importância de introduzir noções que despersonalizam:

Em História de la eternidade e Ficciones, é exatamente a experiência da despersonalização que permite aos personagens vislumbrarem a totalidade do eterno. Nesses dois volumes, Jorge Luis Borges refuta o monolitismo do conceito de identidade tanto de forma explícita – em textos cujo tema é o compartilhar da identidade entre indivíduos distintos (“El tiempo circular”, “El acercamiento a Almotásim”) ou o desdobramento da identidade (“El Sur”) – como de forma implícita – em contos e ensaios que matizam noções opostas, como as de criador e criatura (“Las ruinas circulares”), amigo e inimigo (“El jardín de senderos que se bifurcam”), herói e traidor (“Tema del traidor y del héroe”, “Tres versiones de Judas”), e personagem e narrador (“La forma de la espada”). Semelhante proposta encontra-se personificada pelo narrador de “La loteria em Babilonia”, homem que, como seus contemporâneos, afirma já ter sido todos os homens (NAMORATO, 2011, p.p. 142 e 143).

Embora a autora analise essas duas obras nesse momento de seu estudo, isso não significa dizer que a noção de despersonalização não esteja presente nos demais contos ao longo de sua obra como tentamos demonstrar na análise do tintureiro mascarado. O adjetivo que o autor dá a brancura no rosto do profeta assim que é desmascarado instrui sobre: “a brancura peculiar da lepra manchada”. Além de o

branco ser a cor, no espectro de cores, que contém todas as outras cores, aqui ela é apresentada pelo autor como uma mancha, um borrão, algo impreciso que leva a todos os interlocutores que têm acesso ao rosto do tintureiro cegarem. Essa ideia se apresenta no estudo citado sob a afirmação de que a despersonalização permite aos personagens vislumbrarem a totalidade do eterno. No tintureiro mascarado, não seria arriscado inverter essa formulação, já que a totalidade representada pelo borrão branco é que leva à despersonalização, à cegueira total, ausência de forma.

Apesar de analisarmos a obra e não o autor, seria inevitável não tocar na questão da cegueira, já que Borges não só ficou cego, como proferiu uma conferência inteira sobre isso, transcrita para o livro *Sete Noites*.

Nessa conferência, Borges fala da diferença entre dois tipos de cegueira: uma onde se perde a visão lentamente, que ele chamará de “lento crepúsculo”, e outra em que se perde a visão de um modo brusco, fulminante, que ele aproximará da imagem de um eclipse. Borges conta que o seu tipo foi o da cegueira paulatina.

O escritor desmistifica a noção de que a cegueira coloca o sujeito na escuridão, mas atesta para a estranheza que foi dormir numa espécie de “mundo de neblina”. Aqui conseguimos entender um pouco, talvez, porque no conto do tintureiro mascarado a cor branca como sendo aquela que leva à cegueira.

Independente do modo como a cegueira chega ao sujeito em questão, a metáfora da neblina não deve ser desprezada. Se o profeta velado apresenta um borrão branco no rosto, “a brancura peculiar da lepra manchada”, os que são acometidos de cegueira, que estão na outra ponta (metáfora para o leitor, talvez) são imersos num mundo turvo, sem contorno definido. Essa é a despersonalização, por excelência, ausência de uma unidade clara. De modo que é nesse efeito de leitura que Borges irá operar toda sua literatura.

Cegar, despersonalizar, perder o contorno de si não é necessariamente o fim. Muito pelo contrário, pode ser o início de uma criação. Após citar, ao longo de sua conferência, uma série de escritores que cegaram, o argentino afirma:

Um escritor, ou todo homem, deve pensar que tudo o que lhe ocorre é um instrumento; todas as coisas lhe foram dadas para determinado fim – e isso tem de ser mais forte no caso de um artista. Tudo o que acontece a ele, inclusive as humilhações, as vergonhas, as desventuras, todas essas coisas lhe foram dadas como argila, como matéria-prima para sua arte; ele tem de aproveitá-las. Por isso já falei num poema do antigo alimento dos heróis: a humilhação, a desgraça, a discórdia. Essas coisas nos foram dadas para que as transmutemos, para que façamos, da miserável circunstância de nossa vida, coisas eternas ou que aspirem a sê-lo (BORGES, 2011, p. 213).

De modo que a cegueira (total ou parcial), a imagem despersonalizada, turva feito neblina deve ser vista como oportunidade para invenção, ela possibilita um rearranjo dos elementos que compõem a narrativa, a obra, a vida, de modo geral.

De posse desse argumento, afirmamos que a noção de despersonalização em Borges atrelada a uma cadeia significativa associativa, a saber, atrelada ao erro no sentido de errância, atrelada à loucura, atrelada ao deixar-se perder numa rede labiríntica possui uma conotação positiva. Na verdade, o narrador de Borges leva seus personagens e leitores a isso, apostando que a escrita advém desse esforço de leitura que só nasce porque sofreu um efeito de despersonalização.

Em *O Aleph* temos dois contos “aben hakam, o bokari, morto em seu labirinto” e “os dois reis e os dois labirintos”, apresentados na obra um após o outro e que trazem a metáfora da despersonalização mais uma vez.

Em “Aben Hakim, o bokari, morto em seu labirinto” temos a história de um rei que é assassinado após o assassinato de seu assassino. Como isso seria possível é justamente o jogo que Borges propõe nesse conto. Sua solução não é um problema de lógica, mas está nessa questão tão central colocada na obra pelo autor, a noção de despersonalização. No conto o personagem principal assim se apresenta ao leitor:

(...) sou Aben Hakan, o Bokari, e governei as tribos do deserto com cetro de ferro. Durante muitos anos, espoliei-as, com a assistência de meu primo Said, mas Deus ouviu o clamor das tribos e consentiu que se rebelassem. Minha gente foi desmantelada e apunhalada; eu consegui fugir com o tesouro acumulado em meus anos de espoliação. Said me guiou até o sepulcro de um santo, ao pé de uma montanha de pedra. Ordenei a meu escravo que vigiasse o lado do deserto; Said e

eu dormimos, extenuados. Naquela noite imaginei que uma rede de serpentes me aprisionava. Acordei com horror; a meu lado, no alvorecer, Said dormia; o roçar de uma teia de aranha em minha carne me fizera sonhar aquele sonho. Desgostou-me que Said, que era covarde, dormisse com tanta tranqüilidade. Considerei que o tesouro não era infinito e que ele poderia reclamar uma parte. Na minha cintura estava a adaga com empunhadura de prata; desnudei-a e lhe atravessei a garganta. Na agonia balbuciou algumas palavras que não consegui entender. Olhei para ele: estava morto, mas temi que se levantasse e ordenei ao escravo que lhe rebentasse o rosto com uma pedra grande. Depois ficamos vagando sob o céu e certo dia divisamos o mar. Navios muito altos sulcavam-no; pensei que um morto não poderia andar pela água e decidi buscar outras terras. Na primeira noite em que navegamos, sonhei que eu estava matando Said. Tudo se repetiu, mas eu entendi suas palavras. Ele dizia: “Como agora me apagas, te apagarei onde estiveres”. Jurei frustrar aquela ameaça; me ocultarei no centro de um labirinto para que o fantasma se perca”. (BORGES, 2008, p.p. 114 e 115).

O problema colocado no conto é justamente que o Bokari será assassinado por alguém já morto, Said, um fantasma, ou melhor, mais do que um fantasma, Said é o próprio Bokári, é o seu fantasma pessoal. Borges consegue solucionar esse problema no conto, pois quando é narrada a morte do Bokári no labirinto na sequência da morte de Said, vemos que não só o rosto de Said seria rebentado, mas igualmente do Bokári, do escravo e do leão que estavam guardando o labirinto. Ao fazer isso, Borges retira o problema da questão identitária e a introduz no campo da repetição, conforme explicita o narrador: “(...) Said rebentou os três rostos com uma pedra. Teve de agir assim; um único morto com o rosto desfeito teria sugerido um problema de identidade, mas a fera, o negro e o rei formavam uma série e, dados os dois termos iniciais, todos postulariam o último.” (Borges, 2008, p. 120). Também esse argumento é corroborado nos versos atribuídos a um poeta cujo nome não é citado e que o narrador introduz ao longo do conto como um aperitivo ao que vai se passar “*Faceless the sultry and overpowering lion, Faceless the stricken slave, faceless the King*” (Borges, 2008, p. 118) que numa tradução rápida teríamos algo como: “É sem face o leão que seduz, que domina, É sem face o escravo ferido, é sem face o rei”. De modo que o problema da despersonalização que trabalhamos no conto do tintureiro mascarado, retorna também nesse conto num momento mais a frente da produção de Borges, indicando que essa questão irá perpassar todo seu trabalho.

Ao operar essa estratégia, o autor, mais uma vez, atrai o leitor para a ausência de borda que torna o outro, o mesmo, impedindo de ver um eu, uma identidade, uma persona. Colocando o leitor em contato com a ausência de limite claro, Borges retoma, à sua moda, o problema da loucura enquanto experiência total, cuja a ausência de limites entre o eu e o mundo se faz notar. Problema esse que só poderá ser solucionado, do ponto de vista de sua literatura, numa perspectiva narrativa. É a contação da história que permitirá algum contorno, alguma solução para esse tipo de problema.

É importante observar que nesse conto dois amigos estão num bar em Londres conjecturando acerca da história de seus ancestrais, a partir desse enigma que teria se passado na terra de um deles. A estratégia de Borges, aqui, é colocar o leitor numa identificação com esses personagens que diante da Esfinge, tentam solucionar seu enigma.

Mais uma vez, o labirinto ofertado por Borges, a experiência de errância está em cena e mais uma vez o leitor é convidado a atuar na resolução de tais questões, embora nesse conto o autor não seja tão radical como em "*There are more things*", em que a solução do conto é colocada totalmente na mão do leitor, havendo, também, um enigma que se coloca àquele que lê. Aqui o leitor está amparado pelos amigos que conjecturam num bar. De certa forma, o leitor acompanha o raciocínio desses e tem algum ponto de ancoragem em suas leituras, coisa que não ocorre no conto citado e trabalhado aqui por nós, onde o desamparo – lê-se a experiência de despersonalização - do leitor é radical.

De maneira mais enxuta e na sequência desse conto, Borges apresenta na obra *O Aleph* outro conto, no estilo *short story*, onde novamente o problema da indefinição está colocado, sendo também dois reis e dois labirintos. Temos a sensação, em nossa experiência de leitura, que o autor conseguiu reduzir, metaforizar ao máximo a narrativa apresentada anteriormente.

Em "Os dois reis e os dois labirintos" temos a história de dois reis sendo um árabe e outro babilônico. Ao visitar o rei da Babilônia, o rei árabe é aprisionado em um castelo de bronze cheio de escadas, portas, galerias e muros. Isso fora feito pelo rei

da Babilônia para ridicularizar seu hóspede por sua simplicidade. Ao sair do castelo, o rei árabe convoca seus homens e destrói o rei da Babilônia, capturando-o e leva ao deserto árabe, após cavalgar por três dias, lá o abandona. O conto finaliza aí com a seguinte frase do narrador: “A glória esteja com Aquele que não morre”. Podemos pensar várias soluções para essa história, mas é inegável que Borges se recusa a entregar ao leitor um texto para consumo sem a menor reflexão.

Aqui, mais uma vez, o leitor é capturado no labirinto da escrita. O rei árabe, tomado de ódio, ao deixar o rei da Babilônia no labirinto desértico, também está perdido, uma vez que se encontra abandonado do mesmo modo no deserto. Isso também se verifica com o leitor que é conduzido para um problema que o narrador deixa em suspensão.

Na oração final: “A glória esteja com Aquele que não morre”, temos um indício de que o imortal não é um qualquer, mas é um total, já que grafado com letra maiúscula. Isso nos lembra o mesmo desfecho do conto “Os teólogos” em que o par de rivais morre do mesmo modo, já que o Todo-poderoso toma um pelo outro dada a semelhança de suas formulações e envia do alto dos céus o mesmo castigo.

No caso do conto “Os dois reis e os dois labirintos” é interessante notar que o leitor também é inserido no enigma, ele também está incluso na sentença que prevê a glória para aquele que “sobreviver” ao vazio proposto, ao deserto narrativo, por assim dizer.

Há aí uma dialética entre autor e leitor onde o leitor é inserido numa espécie de inconclusão, de errância labiríntica. O autor, por sua vez, se coloca como uma espécie de enganador que leva o leitor à suspensão de sentido, à frustração de sentido, a uma decepção. Sabemos, no entanto, que ninguém suporta frequentar por muito tempo o sem-sentido, que a borda, o contorno, a construção de uma solução frente ao real, a formulação de uma interpretação é necessária. Com isso, podemos afirmar que o autor Borges força a atividade interpretativa no leitor. Quanto à frustração impressa em um sujeito a partir de um Outro enganador, o psicanalista francês Alain Didier-Weill (1988) dirá que a decepção:

(...) já é, de fato, efeito da interpretação delirante dada pelo sujeito à não-resposta do Outro. Essa interpretação consiste em dar um sentido ao ponto onde o Outro não tem resposta: não posso mais acreditar nele, deixando-me acreditar nele, em sua presença, ele me enganou. Ele não é confiável, é um enganador.

Essa interpretação é delirante pelo fato de substituir um Eu por um Ele, um “Eu me enganei”, e até mesmo um “Eu o engano” por “Ele me enganou”.

Em que consiste, nesse sentido, o erro de interpretação do sujeito?

Este erro provém da relação mantida pelo sujeito com o não-saber: com efeito, quando o sujeito se encontra de modo insistente com a não-resposta, a não-presença do Outro, ele não compreende, não compreende mais que este Outro que ele pôs como certo – porque foi suposto por ele – não esteja mais lá. O sujeito não pode sustentar por um tempo demasiadamente longo o fato de não compreender a ausência do Outro: ele não resistirá a produzir, após um certo tempo de latência, essa interpretação vai substituir a ausência de sentido (não há Outro) pela presença de um sentido: sim, há um Outro, mas ele rompeu o contrato celebrado entre nós: ele é enganador [...]

A introdução do Outro enganador dá a possibilidade de se posicionar como não-pato: vai lhe bastar, daí por diante, ser não-pato deste enganador para não mais expor sua demanda de amor à inevitável frustração de uma não-resposta. Neste sentido, ser não-pato equivale a antecipar, prevenir a traição do Outro. É, em suma, fazer-se o mais maligno dos dois, tornar-se aquele “a quem isso não se faz”. (DIDIER-WEILL, 1988, p. 159-160).

Desse modo, ao se posicionar como um autor que engana, que introduz o leitor na ilusão, o efeito de leitura obtido é um leitor mais avisado que topará a ficção cômico de que sua escrita só se constitui na medida de sua leitura, isto é, não está dada previamente. Não ser pato aqui equivale a suportar o fato de que a linguagem trai e que é necessário que ela traia para que o sujeito leitor possa daí advir.

Ser pato e ser não-pato não é uma expressão usada por Didier-Weill, mas cunhada por Lacan e está referida ao seu seminário XXI onde ele, inclusive, trabalhará a função imaginária da palavra, trabalhará justamente isso que estamos afirmando aqui, que Borges opera uma dupla tarefa em sua narrativa: de um lado, como autor enganador, transmitindo o impossível de tudo dizer com seus contos “inacabados”; de outro na produção de um leitor ativo, na medida em que convoca a escrita, o sentido, a interpretação do lado daquele que lê.

Assim, temos em Borges um artifício narrativo que opera um contorno, que consegue engendrar um ponto de real, isto é, de impossível, no curso da atividade de leitura. Não há um, sem o outro. Para haver escritor, o leitor precisará ocupar a outra ponta da recepção, escrevendo ele também a obra, mas sempre mediados pelo indizível, performado por Borges, insistentemente, em sua escrita, como mostramos nos contos analisados.

4.3. A função imaginária da palavra e a representação: é preciso parar em algum lugar

“A palavra é mi-métrica, ela é do imaginário, é precisamente, por isso mesmo, que somos forçados a passar por aí” dirá Lacan em seu seminário XXI, já na terceira fase de seu ensino, numa tentativa de resgatar a importância da função imaginária da palavra. Isso se fez necessário, pois muitos desvios foram realizados desde Freud até os dias em que ele psicanalisava.

Dizer que a palavra é do imaginário equivale a dizer que ela faz imagem, que ela assume uma representação, uma forma, que ela não é apenas simbólica, isto é, não se limita ao deciframento, nem que ela é puramente real, isto é, transmissora de enigma. Dizer que a palavra é mi-métrica é dizer que ela circunscreve alguma borda, retirando da pura errância.

Para nós, nessa tese, a função imaginária da palavra parece se afinar com nossos achados acerca dos efeitos de despersonalização cunhados a partir da leitura de Borges e o enquadre narrativo que o leitor terá de operar, já que permanecer na suspensão completa de sentido é da ordem do horror, conforme já afirmamos anteriormente.

Nesse seminário XXI, intitulado *Les non-dupes errent*, Lacan tenta, a partir da homofonia da frase, trabalhar com a noção de engano, de errância e de contorno imaginário. Explicamos. Esse seminário fora iniciado em 1963 sob o título *Le non du père* que em português significa algo como “O nome do pai”. Interrompido por mazelas institucionais (que na história da psicanálise, frequentemente, ajudam a emperrar o avanço do ensino), Lacan só irá retomar seu seminário em 1973,

fazendo referência ao título antigo, mas agora repaginado para *Le non-dupes errent*, que vai trazer duas significações: uma que afirma e multiplica a anterior já que aparece no plural “os nomes do pai” e outra que irá inserir a questão do engano, do erro “os não-tolos erram”. Ao afirmar que os não tolos erram, Lacan afirma a importância do engano, do se deixar enganar, até mesmo para os mais avisados, para os não-tolos.

Para ele, os saberes que podemos depreender das homofonias dessas frases caminham no mesmo sentido. Estamos diante do saber do deciframento. Na psicanálise, decifrar está mais associado à atividade simbólica, de elaboração do pensamento e essa atividade tende ao infinito. Acontece que ficar exposto a uma atividade de deciframento infinita é da ordem do enlouquecimento, da loucura e, é bem por isso, que um ponto de estancamento, de contorno, se faz necessário. Seria justamente a função imaginária da palavra que promoveria esse estancamento, já que o imaginário é uma *dit-mansion* (dimensão / morada do dito), dirá ele, tão importante como o simbólico ou o real, outras instâncias, segundo Lacan, mais valorizadas pelos psicanalistas de sua época em detrimento do imaginário. Essa instância que está mais próxima da constituição de uma imagem, que pode ser uma unidade corporal, uma unidade textual, a morada para um dito, algum abrigo, algum contorno, enfim é alguma coisa que faz função de unidade e permite afirmar algum possível, sem cair num deslizamento significativo infinito que não cria imagem, próprio da atividade elaborativa do pensamento.

Para Lacan (1973), o imaginário é “uma intuição daquilo a ser simbolizado” (p.1.3), ele condensa algumas informações, por assim dizer, através de uma representação. Isso aqui nos interessa, pois Borges, segundo estamos observando nessa tese, opera um efeito de despersonalização em seu texto, mas carregado por uma imagem, por uma unidade narrativa. É um texto, tem uma imagem, embora se apresente furada, com um ponto de impossível elaboração. É esse furo na unidade narrativa que enlaçará o leitor na trama. É justamente um convite a se deixar enganar, a se aproximar desse furo, desse não simbolizável, devidamente protegido pelo enquadre narrativo que estamos evidenciando em sua obra.

O erro em Borges pode ser aproximado de engano, mas um engano que faz um percurso, um engano que promove uma viagem. Lacan retoma Freud para dizer que esse tema apareceu em sua obra sob o termo oculto, muito associado ao engano:

Freud, vocês sabem, não era novidade que ele se perturbasse com o oculto. Ele o abordava assim, por... por, por engano (erre). Por engano concernente ao discurso científico. Sim, porque ele imaginava que o discurso científico devia levar em conta todos os fatos. Era um puro engano (erre) mais grave ainda: um engano (erre) levado até o erro (erreur) (LACAN, 1973, p. 2.2).

Freud, devemos lembrar, era um homem de ciência e tudo que não se enquadrava ao discurso científico deveria ser tomado como um erro, no sentido de incorreto, e mereceria ser rejeitado, pois não alcançaria o estatuto de ciência. No entanto, Lacan irá rever isso trazendo uma noção de erro que o incluiu num percurso analítico. Ele aproxima o engano da noção de viagem e curiosamente evoca o Dom Quixote nessa passagem:

“Errar” resulta da convergência de “error” (erreur = erro) com alguma coisa que não tem estritamente nada a ver, e que é parentado com esse embalo (erre) do qual eu lhes falei a pouco que é estritamente a relação com o verbo “*iterare*”. *Iterare*, além disso! Por que se fosse só isso, não seria nada, está aí unicamente para “*iter*” o que quer dizer viagem. É bem por isso que o cavaleiro errante é simplesmente o cavaleiro itinerante (LACAN, 1973, p. 1.9).

De modo que Lacan aproxima a noção de erro a algo que faz um percurso, um caminho, que constitui um itinerário e, por isso mesmo, não deve ser desprezado, pois faz parte da jornada humana. Afirma, a seu modo, o famoso provérbio latino que diz sobre errar ser humano. No entanto, nem tudo é fluido ou deslizamento infinito de significante, conforme já afirmamos anteriormente, em sua teoria, da qual nos servimos aqui: embora a errância faça parte do percurso, há um ponto fixo, um ponto indestrutível, um ponto que resiste à simbolização e que deverá ser considerado, se trabalharmos com a psicanálise como instrumento de leitura do texto literário. Trata-se de um ponto inalisável que insiste e engendra uma tarefa constante de constituição de uma unidade (narrativa ou não).

O psicanalista francês irá dizer que “em relação à vida, enquanto viagem, pode-se dizer que há uma parte que é passado e uma outra que fica assim a consumir, que

se chama futuro. Estas inscrições de desejo indestrutível seguem o deslizamento, no mesmo golpe ela o detém, ela o fixa (LACAN, 1973, p. 2.8). De modo que a composição de toda e qualquer unidade passa pela despersonalização que aqui associaremos ao erro, mas também a um ponto duro, limite da interpretação, que não desliza.

A palavra existe, dirá Lacan. “Ela concebe a coisa como possível” (Lacan, 1973, p. 51) e funda assim uma realidade porque representa e consiste algo, isto é, considera algum sentido. Isso também quer dizer que, se não fosse assim, estaríamos inevitavelmente no campo do enlouquecimento, onde nada assume forma, nada faz imagem, onde tudo é puro deslizamento significante.

E é valendo-se da consistência da palavra, da realidade que ela funda que, a nosso ver, Borges consegue constituir sua narrativa. Borges conta para dizer do erro, da sua importância e faz isso de modo a levar o leitor a esse tipo de experiência, devidamente escorado nas bordas da narrativa. Nesse sentido, Borges é lacaniano: a realidade por ele fundada não sucumbe a um *flat land*, mas introduz o ponto oculto rechaçado por Freud, trata-se do real, de um absurdo, de um insolucionável, de um ponto de enlouquecimento que advém da atividade elaborativa do pensamento e que só pode ser transmitida, paradoxalmente, porque contamos com as cercas imaginárias da palavra, um quintal para sonhar, errar, delimitado pela palavra.

Dizer que a palavra existe é totalmente diferente de dizer que ela diz a verdade plenamente, é importante salientar:

A verdade não se pode senão se meio-dizer. Isso quer dizer, confirmar, que não há verdade senão matematizada, quer dizer escrita, quer dizer que ela não é suspensível, como verdade, que tem axiomas. Quer dizer que não há verdade. Senão isto que não tem nenhum sentido. Quer dizer isto do qual não se tem a tirar outras conseqüências senão no seu registro, o registro da dedução matemática. (LACAN, 1973, p. 3.8)

É justamente por conta da dimensão real da palavra que ela não diz plenamente a verdade. Escrevê-la, no entanto, é possível, fixá-la, é possível, através de um

recorte narrativo. No caso, ele cita a matemática, seu registro, sua escrita. Inclusive, citando o matemático Cantor, ele pensa a origem de tudo, via matemática:

Há o Um (*Y a d l'un*), eu disse, mas quando o disse, disse que aí se funda também o que? Unicamente – era nesse sentido que eu adiantava no final do meu seminário do ano passado – unicamente o inumerável, a saber, o aleph zero e nada mais, a saber, isso que se diz ser Um, mas enquanto se dizer “é o Um”, é cortá-lo de toda ordenação. A única coisa que permite Cantor é não tomá-lo por seu aspecto puramente cardinal. (LACAN, 1973, p. 5.7)

De modo que não se trata de negar a origem, mas reconhecer que sua existência é irre recuperável. Há o um, Lacan dirá, isto é, existe um começo, no entanto, ele é hipotético, é marcado por uma especulação. Ao evocar o aleph zero (infinito de Cantor) e sua noção de cardinalidade, Lacan admite a presença do real, do infinito, do imensurável na origem, mas afirma um começo mesmo assim, um começo furado, um começo que já traz em si um impossível. Não se trata de escrever a origem numa sequência ordenada, mas do contrário, é afirmar o caótico de sua condição.

Embora já tratado aqui por nós, vale lembrar que a noção de cardinalidade, proposta por Cantor, é o que permite ele inaugurar uma noção nova de infinito, que difere dos seus precursores na medida em que afirma que o “tamanho” de um infinito (sua cardinalidade) não depende de sua geometria e de sua dimensão. O infinito no buraco de uma agulha pode ser do mesmo tamanho que o infinito presente num cubo. De modo que o infinito, o real lacaniano, está dado na origem e independe da espacialidade, do tempo, abrindo para outra dimensão.

Lacan dizia que era só porque um sujeito pode contar até três que ele consegue constituir um, uma unidade. Com isso, ele evoca a lógica de três no fundamento das realidades. Funda-se uma realidade na medida em que se tem real, simbólico e imaginário.

O que a função imaginária da palavra (que é parte de uma realidade) ensina é que é preciso parar em algum lugar, é preciso que essa dimensão esteja presente se há a pretensão de transmitir algo. Só visualizamos o infinito em Borges como fazendo

parte de uma herança quixotesca, porque ele transmite via linguagem, via palavra, essa realidade literária. Ao fundar esse mundo de desertos, labirintos, eternidades, enfim, de infinitos, Borges apresenta a errância humana, sua loucura, de modo muito próprio. Consegue com seu estilo carrear esse elemento da condição humana.

Em outras palavras, o escritor seduz seu leitor para o oculto da condição humana. Querendo transmitir tema tão pouco atrativo, gerador de repulsa - conforme evidenciamos no próprio Freud, ao elaborar sua teoria que ele pretendia ciência - Borges precisa criar uma realidade extremamente sedutora e elaborada de modo conseguir transmitir esse ponto obscuro, do qual nada queremos saber, o real. Sua estratégia é compor uma imagem bem montada, um texto bem verossímil, conforme já trabalhado aqui por nós, para capturar o leitor em tema que, embora seja tão humano, é um tema igualmente em intensidade árduo de atravessar, já que envolve os fantasmas da loucura, da errância, da perda de controle, do não saber.

Acerca disso, o conto *O livro de Areia* é exemplar. Borges inicia essa narrativa introduzindo de uma maneira mais prática o tema que lhe interessa: o infinito. Aqui o autor aparece numa performance bem cômica acerca do seu projeto ético e coloca já de largada um conflito do escritor:

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume de um número infinito de planos; o hipervolume de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, more geométrico, o melhor modo de iniciar minha narrativa. (BORGES, 2009, p. 100)

A questão aberta no conto explicita o drama de transformar o infinito, enquanto um conceito matemático, em um tema literário. Certamente, não é pelo viés da matemática que a literatura se escreverá. Outras estratégias de transmissão do infinito deverão ser criadas por nosso autor. Essa questão também está colocada de maneira bem evidente no famoso conto *O Aleph*: “Como transmitir aos outros o infinito Aleph que a minha temerosa memória mal consegue abarcar?” (BORGES, 2008, p. 148).

No conto do livro de areia, especificamente, o tema será metaforizado no significante “areia”. Cabe aqui pensar que o recurso natural areia em nosso planeta é finito, no

entanto, é, ao mesmo tempo, incontável e por sua imensidão toca na questão do infinito necessariamente. A areia é um elemento muito presente na obra de Borges, haja visto que a imagem dos desertos de areia ambientam muitos de seus contos. O caráter que a areia assume nesse conto, em específico, será associado à noção matemática introduzida por Borges logo no primeiro parágrafo acerca do infinito. Seu trabalho de escritor consistirá em transmutar essa noção da matemática para a literatura com o objetivo de transmitir esse ponto de real.

O livro de areia chega às mãos do narrador através de um vendedor de bíblias. Vale aqui destacar a descrição que ele faz de tal vendedor:

Fará uns meses, ao entardecer, ouvi uma batida na porta. Abri e entrou um desconhecido. Era um homem alto de traços mal delineados. Talvez a minha miopia os tenha visto assim. Todo o seu aspecto era de pobreza decente. Estava de cinza, trazia uma valise cinza na mão. Senti de imediato que era estrangeiro. De início julguei-o velho; logo me dei conta de que seu escasso cabelo loiro, quase branco, à maneira escandinava, enganara-me. No decorrer de nossa conversa que não duraria uma hora, soube que procedia das Orcadas.

Apontei uma cadeira para ele. O homem tardou um pouco a falar. Exalava melancolia, como eu agora. (BORGES, 2009, p. 101)

Chama a atenção, na descrição acerca do vendedor, a presença de traços mal delineados (seja pela forma como essa alteridade se apresenta ou como é vista) nos levando a associar à questão da despersonalização, mais uma vez. Devemos levar em consideração que o personagem de traços mal delineados porta o livro infinito de areia. Também o narrador nos entrega um traço mais psicológico desse personagem quando afirma que ele “exalava melancolia”. Sabemos que na melancolia, o sujeito entra num estado de suspensão temporal e alienação profunda na própria dor que o impede de se inserir no laço social com o outro. Essa característica também é observada em outros personagens borgianos que, diante do contato com uma experiência de infinito, apresentam dificuldades para retomar a vida. Para citar um exemplo, lembramos aqui, mais uma vez, da estupefação que mergulha o narrador do conto *O Aleph* após sua experiência com esse ponto infinito: “Na rua, nas escadas da *Constitución*, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares. Temi

que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar.” (Borges, 2008, p. 151).

Os traços mal delineados e o cheiro da melancolia no narrador estarão associados ao longo da narrativa ao seu porte de um livro muito diferente de todos os outros com que trabalhava. A despersonalização no personagem e seu consequente estado depressivo estão ligados ao livro de areia. Um livro que ele tentará passar adiante a todo custo, de modo a garantir um livramento do que o seu efeito de leitura lhe proporcionara: uma experiência absurda, tratava-se de um livro “impossível” como nomeará o narrador:

Disse-me que seu livro se chamava *O livro de areia*, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim.

Pedi-me que procurasse a primeira folha.

Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o polegar quase grudado ao índice. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do livro.

- Agora procure a final.

Também fracassei; mal consegui balbuciar com uma voz que não era a minha:

- Isto não pode ser.

Sempre em voz baixa, o vendedor de bíblias disse:

- Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que são numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os números de uma série infinita admitem qualquer número. (BORGES, 2009, p. 102).

Aqui se clareia um pouco mais a metáfora do infinito com a areia e a associação livro. As páginas se multiplicam de um modo mágico, é o fantástico em Borges. Mas ao fazer isso devemos estar atentos ao subtexto, a metáfora literária carregada aqui. São infinitos os livros porque são infinitas as leituras. Não à toa, nosso narrador, acometido do mesmo mal-estar que o vendedor de livros, esconde o mesmo, após adquiri-lo, atrás de alguns tomos da narrativa *As mil e uma noites*. É Borges mais uma vez introduzindo sinais do que se trata a literatura de infinito que ele se esforça para transmitir. São as infinitas releituras possíveis dos clássicos.

Mas também podemos ler aí o monstruoso que é estar em contato com o sem fim de folhas, testemunhado por nosso narrador:

O verão declinava, e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me adiantou considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e apalpava com dez dedos com unhas. Senti que ele era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade.

Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta.

Lembrei-me de ter lido que o melhor lugar para esconder uma folha é um bosque. Antes de me aposentar, trabalhava na Biblioteca Nacional, que guarda novecentos mil livros; sei que à direita do vestibulo uma escada curva se afunda no porão, onde estão os periódicos e os mapas. Aproveitei um descuido dos empregados para perder *O livro de areia* numa das úmidas prateleiras. Procurei não me fixar a que altura nem a que distância da porta. (BORGES, 2010, p. p. 104 e 105).

Para não se perder totalmente no infinito apresentado pelo livro e no seu efeito de leitura que é a despersonalização, o narrador arruma uma forma de “perder” o objeto livro numa estante. Perder aqui assume a conotação de abandonar, se desfazer, desprezar. De modo que podemos encontrar aí mais uma metáfora para o livro em Borges: há um luto a ser feito, após o término de uma leitura. É preciso se separar do objeto livro para não ser engolido por suas infinitas possibilidades. Encontramos assim também uma metáfora para a atividade da escrita ou da constituição de um escritor, seu estilo.

A obra se constitui como um ponto de basta de um texto que poderia ser lido e relido, indefinidamente pelo autor, revisado sucessivamente, sem passagem ao público. É na publicação, na afirmação de um possível, de algum enquadre narrativo (ainda que saibamos das infinitas possibilidades contidas naquele recorte) que a escrita literária se afirmará.

Vemos mais uma vez Borges afirmar uma unidade para transmitir um ponto de despersonalização, um buraco que não possui estancamento. É a própria condição da linguagem que para dizer de algo tem, necessariamente, que se separar desse algo sob o risco de não conseguir dizer. Em outras palavras, só se transmite o disforme, o desenquadre, a despersonalização, o sem borda, enfim, a loucura, a partir de alguma forma que recorte esse infinito.

A propósito disso, temos no termo *poubellication*, cunhado por Lacan nos idos de 1956, uma proposta de pensar a publicação de um texto como uma retirada do mesmo da indistinção, daquilo que ficaria em suspensão no espaço infinito, resto descartado que não teria serventia.

Lacan brinca com o significante *poubelle* (lixeira) e cunha o termo *poubellication* algo como “fazer lixeiras” “publicar os lixos” e lixo aqui em nosso estudo, assume a conotação do despedaçamento, do disforme, daquilo que ficaria sem lugar, intransmissível, não fosse a transmutação da experiência em imagem, isto é, em palavras com a finalidade de retirar da errância e tornar passível de compartilhamento. É o pacto social da linguagem que permitirá algum tipo de comunicação e, portanto de laço:

Os pactos da civilização sempre envolvem alguma perda, alguma renúncia à satisfação. No entanto, há sempre a menção de algum ganho. No caso do lixo nos livramos de ser soterrados e sufocados pela sujeira e, na relação com os textos publicáveis nos resguardamos do isolamento e da possibilidade de comunicar nossas ideias em vez de falar sempre sozinho numa atitude delirante, em si mesma. O agradável, com toda a angústia que a escrita implica, é a possibilidade de ver ressoar no outro o próprio dito (BASTOS, 2012, p. 4).

A linguagem despreocupada com a transmissibilidade assume o caráter de delírio. O que permite retirar um pensamento da errância é a organização dessa linguagem de maneira a comunicar algo a alguém.

Ao retirar da suspensão, do estupor, do fascínio do que se experimenta e tentar transmitir ao público a experiência com o sem borda, via escrita, Borges constitui sua obra e seu estilo literário. Ele retira a palavra de uma hemorragia e a estanca através de sua função imaginária, já que a palavra é mi-métrica também, como vimos, ela também faz imagem, representa.

A saída do escritor é, portanto, a mimeses na tentativa de transmitir, ainda que parcialmente, o real, o infinito aleph que a memória mal consegue abarcar. Ao eleger uma leitura possível dentre as infinitas releituras de seus clássicos favoritos, o escritor consegue, desse modo, carrear algo desse infinito indizível no recorte do

que um dito permite. É o seu feito de escritor, traço singular evidenciado nessa forma de escrita.

**V. Intertextualidade em Cervantes e Borges:
uma leitura lacaniana**

“El tiempo – amigo de Cervantes – há sabido corregirle las pruebas”

Borges, La Fruición Literaria

“Como primeira condição, criar requer uma filiação simbólica com um criador reconhecido. Sem esta filiação e sem sua recusa posterior, não existe paternidade possível de uma obra. Ícaro sempre deve suas asas a algum Dédalo.” Didier Anzieu

5.1 O infinito borgiano: efeito intertextual da leitura cervantina?

Amparados na metodologia psicanalítica de associação livre, aproximamos o tema da loucura ao tema do infinito via despersonalização. Ambos os temas possuem em comum a ausência de enquadre: se o que estanca o deslizamento significante na loucura é o delírio, na experiência com o infinito é a narrativa que empreende algum recorte, de modo que experimentar o infinito é também um modo de enlouquecer.

O infinito aparece na obra de Borges como efeito de sua alienação ao referente cervantino, ao quixotesco da condição humana que traz em seu cerne o enlouquecimento. Esse efeito intertextual não é de modo algum racionalizado pelo autor na criação de seu texto, já que sendo efeito só pode ser recolhido num *après-coup* (só depois), temporalidade lógica que permite a simbolização no ato de leitura. Ler, em Borges, é também escrever e assim sua produção se dá na medida da leitura desse precursor que lhe foi impregnante.

A essa altura a questão das bases da criação literária se coloca. Freud (1907), já em sua época, se perguntava acerca do enigma da criação. Sem poder decifrá-lo plenamente ele consegue, no entanto, lançar alguma luz sobre esse fenômeno. Em seu trabalho “Escritores criativos e o devaneio” o autor se pergunta sobre as fontes de um escritor que ele chama de criativo para se referir à produção literária:

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? A ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou os jogos. Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade? Seria errado supor que a criança não leva esse mundo a sério; ao contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e despense na mesma muita emoção. A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o “brincar” infantil do “fantasiar”.

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. (FREUD, 1907, p. 136).

Para Freud, a atividade de escrita se aproxima muito da atividade da criança que brinca. A brincadeira em Freud não é oposta ao que é sério, já que a atividade que uma criança empreende com a maior seriedade é justamente o brincar. A brincadeira, em Freud, se opõe ao mundo real, de modo que ele aproxima a escrita criativa ao fantasiar infantil, a criança que brinca ajusta o mundo a seu modo. A fantasia teria a ver com a invenção de um modo próprio de estar no mundo. O escritor criativo faz isso. O mundo o precede. Outras escritas o precedem e ele tenta ajustá-las à sua maneira.

Borges, igualmente à criança que brinca, elege a realidade quixotesca como seu referente no mundo literário e cria uma interferência nessa escritura que desemboca no infinito. Ao manipular o texto do precursor, inventa seu tema que também é reverso de um tema chave em Cervantes. É de se desconfiar que isso ocorre, mesmo numa leitura ingênua, dado que as referências ao Quixote na obra de Borges são as mais variadas como apontamos no capítulo 2. São referências explícitas, intertextualidade explícita. O que esse estudo se propõe é mapear a ocorrência de uma intertextualidade mais sutil, presente de modo um pouco mais velado, uma intertextualidade de temas, efeito de leitura.

Freud deixou uma herança aos estudos psicanalíticos com a sua preocupação em decifrar o ato criador. Recorria às obras literárias dos escritores criativos (como ele nomeava) para dali obter algum entendimento sobre a condição humana, mas também analisava o gesto criador para entender como um sujeito funda, cria uma realidade que lhe é mais suportável.

Didier Anzieu (2011), psicanalista que se dedicou a teorizar a psicanálise, via essa aproximação com a literatura, ao pensar sobre o ato criador afirma que “Como primeira condição criar requer uma filiação simbólica com um criador reconhecido. Sem esta filiação e sem sua recusa posterior, não existe paternidade possível de uma obra” (ANZIEU, 2011, p.22).

Desse modo, fala em uma verdadeira filiação simbólica muito mais que uma citação de algum autor. É importante acentuar essa diferença, já que o texto de Borges é multireferencial. Não se trata, portanto, dos milhões de referências que Borges cita,

mas da posição cervantina de fazer literatura a qual se encontra seu posicionamento criativo. Tal qual Cervantes, ele narra histórias que já teriam sido narradas por outros que por sua vez já teriam sido narradas por outros e assim sucessivamente gerando um jogo especular infinito.

Anzieu (2011) explica que não basta encontrar-se filiado a um modo narrativo de modo imaginário, isso um copista realiza e não necessariamente cria nada de novo. Trata-se de uma filiação simbólica, onde o trabalho do precursor é tomado metaforicamente. Não é uma transposição, uma reprodução pura e simplesmente. É por isso também que o psicanalista faz uma distinção importante entre pessoas criativas e pessoas criadoras. Para ele:

A criatividade se define como um conjunto de predisposições do caráter e do espírito que podem ser cultivadas e que se não se encontram em todo o mundo, como tendem a fazer crer certas ideologias que durante certo tempo estiveram na moda, pelo menos em muitos. Do contrário, a criação consiste em inventar e compor uma obra artística ou científica, que responda a dois critérios: constituir algo novo (que significa produzir algo que nunca havia sido feito), e cedo ou tarde ver reconhecido seu valor por um público. Definida de tal maneira, a criação é rara. A maioria dos indivíduos criativos, jamais são criadores: a diferença consiste, como disse Proust de Bergotte, em um descolamento. (ANZIEU, 2011, p. 24)

O ato criador envolve um descolamento, um desapego, o que também significa dizer que implica um trabalho de luto que só os criadores empreendem. Esse luto, o autor explica, é o luto do fascínio ao referente, da identificação imaginária com o precursor. Conforme explicitamos no capítulo dois dessa tese, o processo identificatório imaginário, isto é, especular, envolve uma relação direta com a alteridade. É justamente na travessia do fantasma, num mais além da lógica do duplo, onde só é concebível ou um ou outro sem espaço para mediação alguma, é no conhecimento de que o constituído é uma invenção que a obra se escreve. Para criar, verdadeiramente, é preciso se encontrar com a falta, com o buraco, furo na imagem especular que chamamos, oportunamente no referido capítulo, de *gap* no trabalho daquele que antecede o criador e que lhe oferece uma margem de liberdade para a invenção: “Como o trabalho de luto, o de criação luta com a falta, a perda, o exílio, a dor; realiza a identificação com o objeto amado e desaparecido e

revive, por exemplo, através da forma do personagem de novela; ativa os setores adormecidos da libido e também a pulsão de autodestruição” (ANZIEU, 2011, p. 26).

Ao se filiar simbolicamente à tradição *de la Mancha*, Borges rende uma homenagem a esse cânone, reconhece esse importante modo de criar, referencia ele, sem, no entanto, deixar de notar as brechas deixadas por Cervantes, a tal margem de liberdade, para levar adiante a criação de algo novo, a partir do que foi constituído por essa narrativa que o desestabilizou. A obra do sucessor pode ser entendida, inclusive, como a problematização do trabalho desse precursor ao qual se encontra filiado simbolicamente. Existe um inconsciente do texto, uma entrelinha, um subtexto que ultrapassa o inconsciente do autor ou mesmo do leitor. Essa é a matéria prima em jogo na criação referenciada que nos interessa aqui. É o implícito do texto que é transmitido e verificado na obra criada a partir dela.

Anzieu sabe disso e, inclusive, aponta que o mal estar dos criadores não é sem razão quando alguns psicanalistas se prestam a realizar uma leitura psicobiográfica do autor, porque desse modo estão atentos ao inconsciente do autor (que não tiveram acesso de fato, já que não analisaram esses autores e sim suas obras). É para o inconsciente de um texto que um psicanalista de formação literária deve se dirigir.

Esse autor formula uma teoria psicanalítica da criação para mostrar como esse descolamento do criador ao precursor se realiza no fundamento de algo inteiramente novo. Sua teoria envolve cinco fases que ilustram esse processo e que aqui serão descritas para um melhor entendimento de como Borges forja uma literatura de infinito a partir de sua filiação simbólica a uma leitura que tem como a terna a loucura.

Essa teoria psicanalítica da criação prevê uma primeira fase no trabalho criador que atesta para a existência de um sobreconhecimento naquele que cria, conhecimento esse mobilizado por uma espécie de crise interna no autor. Essa crise pode ser precipitada através de um luto por se realizar, um compromisso importante na vida, uma enfermidade grave, uma liberdade conquistada que amplia o campo do possível, a crise própria da entrada na juventude, na maturidade ou na senilidade.

Todas essas experiências podem conduzir o autor a estados de angústia terrível, insônia, transe corporal, êxtase quase alucinatório e uma lucidez intelectual aguda: “os mesmos criadores, e os psiquiatras que tiveram que atender alguns deles, tendem a falar de um estado passageiro de despersonalização” (p. 113), coisa que nada tem a ver com a despersonalização estrutural da psicose, mas que, de algum modo, desorganiza o psiquismo e pede uma solução. A obra que será criada teria em sua origem uma tentativa de restaurar, reparar, reorganizar algum dano sofrido pelo autor.

A segunda fase seria a fase da tomada de consciência de representantes psíquicos inconscientes pelo autor. Na formulação de inconsciente proposta por Freud, na qual Anzieu se encontra filiado, sabemos que o inconsciente não é de todo inverificável. Parte do ego está imerso na realidade inconsciente e devido a alguma crise interna esse conteúdo que antes estava recalcado pode vir à tona e instruir sobre o representante psíquico recalcado.

Assim, a crise que antecede essa fase é fundamental e condição necessária ao processo criador, tendo em vista que esse material inconsciente que vem à tona será matéria prima para o que irá se constituir. A tentativa daquele que cria é fixar, de algum modo, isso que veio à tona, efetuando um verdadeiro esforço para não deixar o recalque incidir novamente e velar o material necessário à simbolização e, por consequência, à criação. Quanto a isso o autor afirma que:

A parte do eu que se desdobra e que permanece apta para a observação de si durante o processo de regressão-dissociação toma consciência dele ou dos representantes psíquicos inconscientes mobilizados de tal maneira e, ao mesmo tempo que preserva sua organização dinâmica, os desloca por meio de uma troca e os fixa no pré-consciente. Roger Caillois sintetizou essa passagem da primeira a segunda fase numa fórmula concisa: “Quando Rimbaud escreve: “Eu fixava delírios”, é fixar o que define a tarefa do poeta”. Neste novo lugar psíquico, esse ou esses representantes psíquicos desenvolvem as potencialidades que até este momento estavam bloqueadas ou não se exerciam, e ali são submetidos à atividade própria do Eu pré-consciente, de estabelecimento de nexos com outros representantes psíquicos, sobretudo com representações da palavra ou com outras formas simbólicas. Se entram, exclusivamente em redes associativas, o sujeito não alcançaria o terreno do jogo e da criatividade. Mas se

funcionam como esquemas diretores de toda uma complexidade, uma pluralidade, uma multidimensionalidade de redes associativas, o sujeito se encaminha para a fase seguinte, a de uma verdadeira criação (ANZIEU, 2011, p. 121).

Desse modo, a tomada de consciência retira os elementos fundantes de uma obra do recalque, permitindo a fixação posterior através da escrita, da pesquisa, do conhecimento deste, sendo que é do inconsciente que virá a matéria a ser simbolizada, portanto.

Na terceira fase do trabalho criador, aquele que cria, mais cômico agora do conteúdo que antes era totalmente inconsciente, institui um código por onde veiculará esse material. Nessa altura Anzieu fala na criação de um idioleto, invenção de uma língua desconhecida por onde será transmitido o representante inconsciente passando à quarta fase onde se dá propriamente a composição da obra.

Na quarta fase ocorre “a eleição de um gênero, trabalho de estilo, retoque, documentação, disposição interna das partes em uma organização do conjunto da obra acabada. Essa disposição pode ocultar o código gerador da obra que se realiza, ou repeti-lo simbolicamente, ou desenvolvê-lo sobre um personagem ou episódio secundário” (ANZIEU, 2010, p. 140). Por ser uma etapa de trabalho de formalização, isto é, mais consciente, muitos psicanalistas não se ocuparam muito dela, segundo o autor, o que seria uma lástima já que poderia se associar a criação de um estilo aos processos sintomáticos de defesa do ego. Inclusive, o autor remete o leitor para um trabalho de sua própria autoria, onde ele tenta desenvolver algo nesse sentido em que aproxima a constituição de uma obra à constituição do sintoma.

Uma vez estabelecida a quarta etapa, chegamos à quinta e última fase do trabalho criador onde o material desenvolvido é passado ao público. Nessa fase ocorre o descolamento do autor ao que ele produziu exigindo do mesmo um certo despojamento já que ao expor para um público está sujeito a julgamentos de toda ordem, críticas e até mesmo a indiferença: aceitar que a obra tenha vida própria a despeito da pessoa do autor pode gerar conflitos na passagem da obra ao público, por isso muitos artistas destroem a obra antes de publicá-las.

Quando Anzieu fala em aceitar que a obra tenha vida própria, entendemos com isso que num mesmo ato o autor admite a existência de sua criação, separada de si, mas também separada dos seus referentes fundantes. Lemos nessa etapa do processo o movimento de desalienação, de superação da obra-pai no seu mais alto grau, de modo que a existência de um sobreconhecimento na fase inicial (que aqui aproximamos de tudo o que funciona como referência para aquela criação) é condição e material para obra e se faz nela e através dela. Em outras palavras, e trazendo para o tema de nossa pesquisa, a loucura quixotesca é o representante de origem que talhado num código próprio e transmitido via um estilo constitui o infinito à medida que a feitura da obra de Borges se dá. Ao aceitar que ali existe uma obra e torná-la pública, Borges reafirma o cânone espanhol não como uma citação direta, mas como uma fonte identificatória que produz realidade. Queremos afirmar com essa tese que o fato de Borges se situar como leitor de Cervantes (talvez o maior deles como muitos críticos já afirmaram) permite o enquadre de uma tradição a partir de seu universo imaginativo. Isso gerará um efeito, nunca conhecido antecipadamente, mas que se presentifica na composição.

Segundo Bloom (1991), a composição de uma obra aponta para um livramento daquele que cria na relação com o precursor, alguma despedida, alguma separação desse outro especular precisa ser operada para que o novo surja. Embora ele trabalhe a obra poética apenas, podemos nos apropriar de seu estudo expandindo sua tese para o ato criador. O autor descreve, a seu modo, esse tal trabalho de luto descrito por Anzieu na invenção do mundo literário de um autor, na medida em que se vê intensamente atravessado por uma escrita, mas ao mesmo tempo precisa se libertar dessa influência. Não se trata de negar esse atravessamento, mas é admitindo e interagindo com ele que algo novo poderá surgir.

Em sua teoria da poesia, Bloom, tal qual Anzieu, prevê fases do processo criativo que ele divide em seis partes, sendo elas: a *Clinamen* (desvio); a *Tessera* (complementação); a *Kenosis* (descontinuidade); a *Daimon* (desprezo); a *Askesis* (auto-purgação) e *Apophrades* (sustentação do poema em aberto). Localizamos na fase do desprezo que ele intitula de *Daimon* algum eco do que a teoria psicanalítica da criação de Anzieu (2010) aborda como trabalho de luto.

Resumidamente, a teoria de Bloom prevê que um poeta percebe, em seu exercício de leitura de um poeta forte, uma espécie de *gap*, de abertura, de buraco e ali se concentra (é a fase do desvio). Em seguida, trabalhará para complementar esse buraco (fase da complementação). Ao se identificar com o poeta forte e se colocar no exercício de escrita, o faz num primeiro momento de modo especular, mas num dado momento começa a desenvolver uma defesa à compulsão em repetir esse que o influencia (descontinuidade). Assim passará a constituir seu próprio poema ou sintoma-poema, como ele nomeia. Ocorre uma generalização da produção daquele que o precedeu. O sucessor captura a obra precedente para desprezá-la (desprezo ou demonização). Na sequência, ocorre a auto-purgação do que foi produzido e finalmente sustenta sua obra, sua novidade, em aberto, em público.

Atentemos aqui para a fase do desprezo ou demonização. Assim, Bloom (1991), em *A angústia da influência*, descreve de uma maneira literária o que ocorre:

Para apropriar-se da paisagem do precursor, o efebo deve torná-la ainda mais distanciada de si. Para atingir um ego ainda mais profundo que o do precursor, o efebo deve necessariamente tornar-se mais solipsita. Para esquivar-se do olhar imaginário do precursor, o efebo deve procurar restringir seu alcance, o que resulta perversamente num alargamento do olhar, de tal forma que raramente poderá ser evitado. Assim como a criança pequena acredita que seus pais podem observá-la a todo instante, também o efebo sente o peso de um olhar mágico observando cada um de seus movimentos. O olhar desejado é amigável ou amoroso, mas o olhar que dá medo é um olhar de desaprovação, ou que declara o efebo indigno do mais alto amor e o desterra dos reinados da poesia. Movendo-se através de paisagens mudas, ou através de coisas que lhe falam cada vez menos, ou com menos urgência do que falavam ao precursor, o efebo descobre também o custo de uma interioridade crescente, uma separação maior de tudo o que for *extenso*. E esta perda é uma perda de reciprocidade com o mundo, comparada ao sentido do precursor como um homem a quem falavam todas as coisas. (BLOOM, 1991, p. 144)

Nessa fase, Bloom prevê uma perda, ao capturar numa espécie de resumo o trabalho que o precede, ele se distancia, dado que só é possível capturar um objeto estando distanciando dele e numa mesma batida amplia seu campo de visão do qual o precursor sempre fará parte, mas nesse campo agora ampliado surgem outros elementos para compor o seu olhar. O novo criador desvia então o seu foco para outras coisas e passa a compor de modo mais autoral e menos alienado, por isso

esse movimento prevê uma perda, tendo em vista que todo trabalho de síntese, a saber, de simbolização de algo, envolve um exercício condensatório, mas não é só isso. Ao ter o seu campo de visão ampliado, uma nova paisagem se inscreve para ele e o luto do mundo, tal qual propunha o precursor, deverá ser elaborado.

Desse modo, essas duas teorias que tocam no ponto da criação poética advertem para um verdadeiro trabalho de luto na constituição de uma novidade. Luto que não eliminará o precursor, mas o ressignificará.

Igualmente fala disso Lacan ao tratar do tema da invenção. Ao dizer que é preciso prescindir do pai não está de modo algum destituindo o precursor, mas em sua ressalva “na condição de se servir dele” admite que é preciso usar e abusar dessa referência para que se possa finalmente se separar dela, tal qual a dialética da constituição do eu, onde no princípio era a simbiose, fusão do eu com o outro. Aliás confusão do eu com o outro, já que o campo da alteridade não estava formado. Para que um eu se constitua, deve-se admitir o outro, é uma condição necessária nesse caso.

Em psicanálise, ao pensarmos a constituição subjetiva, tem-se num primeiro momento, uma situação de indistinção onde não há um eu, muito menos um outro. Para que um sujeito advenha é necessário que se separe desse indiferenciado, e é na medida em que se separa desse indiferenciado que o duplo comparece: uma unidade egóica se afirma ao mesmo tempo que funda a alteridade. É uma operação inicial necessária para que um sujeito se constitua *a posteriori*. Lacan (1998) falará de uma matriz simbólica na qual o futuro eu se precipitará. Esses processos ocorrem num momento muito primitivo da existência humana, onde ainda não há aquisição da linguagem verbal. Fundado o eu e o outro, ainda não temos o sujeito propriamente dito conforme se estabelece essa concepção em psicanálise. Há um momento de alienação em que esse eu apreende sua imagem especular, isto é, passa a ter noção de sua unidade, mas ainda numa alienação com o outro. Ele crê que é a imagem que o outro aponta como sendo a sua. A operação que garantirá que esse eu advenha como sujeito é a entrada do significante nome-do-pai que, em sua função de mediação, permite a essa unidade egóica a entrada na linguagem verbal e conseqüente constituição subjetiva, ruptura com a alienação primordial e

formação de seu próprio sintoma. Existe aí um luto que se opera entre a imagem egóica que o outro ofertou e a imagem que esse sujeito passará a fazer de si. Parece-nos que é, justamente aí, nesse processo de síntese que envolve o luto da imagem do outro, existente na formação de um sujeito, que está localizada a questão da formação de um autor e seu estilo propostas tanto por Bloom quanto por Anzieu em suas descrições do processo criativo.

Bloom, por um lado, fala da constituição de um poema-sintoma e Anzieu descreve a invenção de um estilo como uma defesa sintomática do sujeito em relação ao precursor. Ambos se utilizam da noção de sintoma para nomear a criação.

Tendo em vista que ambos autores bebem na psicanálise para constituir suas teorias da criação, vale a pena nessa altura trazer a noção de sintoma proposta por essa teoria que se distingue e muito da noção de sintoma para a medicina.

O sintoma em psicanálise não é aquilo que deve ser extirpado, eliminado ou tratado como é pensado na área médica, mas é uma solução criada por um sujeito para estar no mundo. O sujeito para que advenha como tal precisa efetuar uma operação entre as exigências do mundo externo e suas pulsões sexuais e agressivas. Ele não deve se comportar como um animal que funciona instintivamente, mas também não pode simplesmente atender a todas as exigências do mundo externo sob o perigo de desaparecer como sujeito. Para que ele advenha como sujeito deverá recalcar algumas dessas pulsões, adentrando o pacto civilizatório que permite acesso à linguagem. A aquisição da linguagem no falante tem o preço de uma castração, inscrição do nome-do-pai. O sintoma é uma resposta, uma “formação de compromisso” como nomeou Freud e é singular, possui algo de autoral. É uma solução particular que deverá ser criada por cada humano.

Laplanche & Pontalis (2001) definem a formação de compromisso como sendo a:

Forma que o recalado assume no sintoma, no sonho e, mais geralmente, em qualquer produção do inconsciente. As representações recaladas são então deformadas pela defesa ao ponto de serem irreconhecíveis. Na mesma formação podem assim ser satisfeitos – num mesmo compromisso – simultaneamente o

desejo inconsciente e as exigências defensivas (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 198).

De modo que para o material inconsciente, matéria prima de uma obra, ser transmitido é preciso que ocorra uma perversão do recalado, há uma nova representação da representação psíquica no atravessamento da barreira do recalque. Essa noção de deformação aqui muito nos interessa dado que esse estudo acusa uma intertextualidade de temas e nos parece que o infinito é sim uma deformação do tema da loucura presente no texto cervantino, no qual o autor argentino se aliena para produzir a sua obra. Estamos querendo dizer com isso que o autor Borges, no exercício de separação de seu referente fundante, apresenta o tema da loucura sob uma máscara, uma deformação, condição da transmissibilidade inconsciente, de acordo com a teoria freudo-lacanianiana e também de acordo com os trabalhos anteriormente citados sobre os processos de criação.

Ao deturpar, há que se pensar também, mais uma vez, que está em vigor um exercício importante de criação, pois a extração matéria prima necessária à criação exige uma nova representação para ultrapassar a barreira do recalque, logo o que se transmite já é invenção. Uma invenção que não é totalmente livre, já que seu ponto de partida se ancora em outra produção. Cria-se, portanto, a partir de um limite colocado pela produção do referente que o autor se alienou.

Através dessa aproximação que associa a constituição de um sujeito à constituição de uma obra, torna possível entender a maneira pela qual um autor no exercício de sua tarefa cria sua obra-sintoma. Anzieu (2010) afirma que:

(...) a composição de uma obra, com suas formações repetidas de compromisso, sua transposição, nos procedimentos de estilo, de certos mecanismos de defesa do eu, sua atividade de revisão *a posteriori* das produções, sua introdução de normas lógicas, éticas ou estéticas próprias ou contrárias a uma época, em alguma medida, se aproxima do processo de neurotização que vemos se estabelecer nos tratamentos psicanalíticos (ANZIEU, 2010, p. 141).

E sendo assim, podemos concluir que se há a constituição de um sintoma (seja na constituição de um sujeito ou de uma obra), numa lógica retroativa podemos também concluir que houve inscrição do significante nome-do-pai, isto é, em algum

momento algo funcionou como mediação simbólica entre o sujeito e a sua alteridade na composição de seu mundo particular.

Ainda que nosso estudo não trabalhe a questão do estilo em si, não resta dúvida que Borges inventou um modo próprio de fazer literatura partindo de uma alienação à tradição *de la Mancha*. O que verificamos nesse estudo é que um tema crucial de seu trabalho também pode ser associado ao tema central do autor ao qual ele se filia, sendo o efeito de sua leitura cervantina, a constituição de seu próprio mundo literário.

A despersonalização escrita em Borges sob a roupagem do infinito também é tratada em Cervantes sob a roupagem da loucura. Trata-se de outro tema, mas é também o mesmo. Um duplo se coloca, duplo esse que inclusive nomeou um importante trabalho de Borges, “O outro, o mesmo”, e também permeou toda sua produção. Inúmeros trabalhos já se detiveram sobre esse traço da literatura borgiana e não pretendemos aqui fazer o mesmo, mas evocar esses trabalhos na medida em que nos auxiliam a adentrar nossa questão principal que é o estudo dos efeitos temáticos de um autor a outro.

Anzieu (2010), em um ensaio dedicado exclusivamente à Borges, toca no ponto da duplicidade especular e analisa o conto “Os teólogos” como uma prova de ocupação desse autor acerca da dupla simetria especular. Apesar de se dedicar a apontar isso em alguns trabalhos do autor, afirma que a origem desse tema em Borges deveria ser buscada na história de vida do autor, contrariando inclusive a crítica que ele mesmo havia feito anteriormente aos estudos que trabalham na perspectiva da psicobiografia do autor. Apesar disso, não deixa de ser interessante para pensar a questão do duplo em Borges:

O primeiro nome de Jorge Guillermo Borges é o mesmo que o de seu filho. Homem culto, advogado, que se vê obrigado a se aposentar prematuramente devido sua cegueira, encarregado de um curso de história da psicologia inglesa, adquiriu certa fama como tradutor (por uma paródia muito borgesiana, sua tradução de *Rubayat* de Omar Khayam, da tradução inglesa de Fitzgerald, é atribuída ao seu filho, cuja fama literária eclipsa então a sua), como ensaísta e como autor de uma novela, com título premonitório, antes de chegar ao poder Franco e Perón: *El caudillo* (1919) (novela que o pai pediu ao filho, que

já era melhor literato que ele, que reescrevesse; até esse momento Jorge Luís havia proposto essa tarefa). Um dos dramas íntimos do filho será parecer-se a esse pai, sendo ao mesmo tempo diferente, ou mais do que diferenciar-se dele ao se converter no que seu pai desejava ser e não havia conseguido plenamente: um escritor de novelas. Para distinguir o pai do filho, os familiares chamavam ao primeiro de Jorge e ao segundo de Jorginho. Essa relação entre o Jorge pequeno e o grande, essa relação entre os dois Borges, se estabelece não tanto entre um filho e seu pai senão entre dois Eus. (ANZIEU, 2010, p. 334 e 335)

É diante dessa herança, sintomática herança, que Jorginho se lançará na literatura, se tornando o grande Jorge Luis Borges e inscrevendo no cenário literário sua literatura não só especular, mas de múltiplos espelhos, sua literatura de infinito. De um eu a outro, há uma passagem a ser franqueada, uma invenção que funda um autor-leitor e que deixa essa brecha constitutiva em aberto para os que, por ventura, queiram se posicionar nesse aleph. Ler Borges é necessariamente se implicar num exercício de decifração, é se colocar diante de enigmas, é cair num labirinto cujas soluções tendem ao infinito, é escrever sua própria leitura para estancar a multireferencialidade que não tem ponto de basta, é colocar uma borda narrativa para não se perder. Com isto, queremos dizer que a leitura dessa obra envolve muita atividade do que está na recepção. O autor exige um leitor que se implique na constituição de uma unidade narrativa, pelo menos uma, já que os caminhos são infinitos.

Na constituição dessa unidade narrativa (sujeito/obra), há um momento de despersonalização, identificado por nós noutra oportunidade, e é nesse momento da travessia que o outro, duplo de mim, é alucinado, esse que funcionou como outro, como referente e que surge como um fantasma diante da queda do espelho. Isso se verifica fartamente no trabalho de Borges: o fantasma de Cervantes sempre à espreita seja numa citação direta, numa insinuação, num posicionamento narrativo. Cervantes é revivido naquela literatura, mas sabemos que representar não é ser o mesmo, é se fazer do mesmo e constituir um outro. Ao apropriar-se dessa imagem fantasmagórica, desse texto outro, finalmente, dessa leitura do texto do outro é que um autor se faz. Onde o texto cervantino puder inscrever a literatura de Borges, ali estará sua novidade. É no exercício de re-presentar, de apresentar novamente, munido de outras referências, separado o suficiente do precursor e tendo o campo

de visão privilegiado por verificar a totalidade num resumo bem realizado desse cânone, que essa literatura se inscreverá. A posição de filiação já aponta por si só num destacamento: o filho não é o pai, mas possui seus traços e isso o torna filho, mas é outra unidade.

Assim, na tradição *de la mancha* é possível inserir não apenas o modo cervantino de fazer literatura, mas a figura do siderado, do louco que viu demais e acabou crendo na própria visão. Isso se verifica do Quixote ao Aleph. Se Cervantes escreve as desventuras de um louco, Borges, identificado em ato com o sem borda em seu ofício criacionista, contorna via texto, constrói uma borda, portanto, um ponto de ancoramento, onde agora o próprio louco se reconhece nessa perdição e se vira com isso. Talvez o passo a mais efetuado por Borges nessa intertextualidade temática é que, diferente do Quixote, Borges, o personagem, consente à loucura que compartilha com ele Carlos Argentino (outro duplo) ao conceber um aleph num porão de uma casa velha onde estaria todo o mundo e de onde poderia ser extraída uma literatura forte. Ele sabe que opera um projeto louco, o Quixote não.

De todo modo, é no exercício de apropriação que o efeito temático surgirá. Ele não é previsto antecipadamente, posto que é efeito. No entanto, Borges avisa que está filiado a essa tradição dos mais variados modos em sua obra. Cabe ao leitor atento o exercício da metáfora e da interpretação do enigma que, sendo interpretação, já é novamente criação. Representar o representante da representação e assim sucessivamente num ciclo infinito que só encontra pouso no exercício da escrita, fora isso é deslizamento significativo eterno, campo da loucura desavisada de si, em outra palavra, Quixote.

Lembramos aqui do efeito chamado *mise en abyme* onde a lógica especular está colocada. Em estudo sobre *Corpo de baile* de Guimarães Rosa, encontramos uma revisão desse conceito:

As “narrativas encaixantes” conforme Todorov é semelhante ao processo de autoreflexão, denominado *mise en abyme*, proposto inicialmente por André Gide em 1893 e ampliado por Lucien Dallenbach. A narrativa em abismo, ou procedimento de duplicação especular, é um mecanismo discursivo, que se manifesta nas mais variadas formas. O jogo narrativo por meio do efeito *mise en abyme*,

ou “redobramento especular da narrativa”, funciona como um espelho segundo Lucien Dallenbach. (CRUZ, 2017, p. 5102)

A questão é que em Borges esse efeito de duplicação previsto no *mise em abyme* é infinitizado, não se restringindo à duplicidade própria à lógica especular, entre o eu e o outro, e isso se deve ao fato de Borges se colocar frente a um espelho (a composição cervantina) que tem o tema da loucura como questão principal, já que a unidade no campo louco está borrada pela indiferenciação entre o inconsciente e o mundo externo, onde a fantasia não se constitui em unidade, mas os elementos da realidade louca se encontrarão a céu aberto. Por isso, o efeito acaba desembocando no infinito, segundo as articulações encontradas em nossa tese. O que se duplica, nesse caso, se multiplica indefinidamente gerando a narrativa de infinito. Mas disso só podemos saber, porque um autor resolveu especularizar a tradição *de la mancha* e encontrar o infinito como projeto ético. O duplo da loucura, assim, seria o delírio da lógica ou uma lógica delirante que só pode ser estancada na constituição de uma borda por aquele que lê e o leitor, no trabalho de Borges, como sabemos, tem um relevo especial: está no começo, no meio e no fim dessa estética. Borges escreve uma leitura que produz infinitas possibilidades de leitura, essa é a marca de sua literatura, marca que ele brinca com maestria. É a despersonalização indo para o espelho e gerando infinitos.

Isso nos remete ao conto, trabalhado por nós no quarto capítulo, sobre os dois reis e os dois labirintos. O conto apresenta a história de dois reis mortos em dois labirintos; um teria assassinado o outro, e isso lá é descrito, mas qual efetuou o ato primeiro é impossível solucionar, visto que o assassinato de um prevê necessariamente que o outro esteja vivo. Escrevendo, Borges apresenta o insolucionável, por isso transmite um ponto de real, que embora não se solucione, compõe a narrativa, está ali mostrado. Cada leitor que se salve com o que puder escrever de sua leitura da leitura de Borges sobre a leitura de um outro que também leu outro, por sua vez. Não seria arriscado dizer que a obra de Borges deixa como herança ao leitor o convite ao exercício da escrita da leitura que poderá efetuar e isso é condição para os que se deixam atravessar por seu trabalho.

5.2 A função "pai" na invenção de um estilo

Vemos que para constituir uma obra, o autor deverá deixar cair o referente, a obra pai, e seguir adiante associando outros elementos do cenário que se abrem ao resumir o referente na composição de seu estilo, de sua marca.

Em muitos trabalhos de crítica literária que se ocupam da questão da filiação literária, observamos o autor que funciona como referente, que funciona como um ponto de partida para a invenção, que funciona, finalmente, como o conhecimento inconsciente fundador de um mal-estar, como quer Anzieu, receber a nomeção pai. Poderíamos nos perguntar aqui porque essa referência ao precursor não é nomeada de mãe, já que, do ponto de vista da filiação, para que nasça um filho, ele precisará também de uma mãe. A terminologia pai para se referir ao precursor não foi por nós naturalizada em momento algum desse estudo e é com a psicanálise, mais uma vez, que contornamos essa questão que aqui nos é tão cara e que aparece no título dessa tese tamanha a sua relevância.

Falamos anteriormente numa filiação simbólica e só podemos falar de filiação se pensarmos, necessariamente, na figura de um pai. Não o pai de carne e osso, o pai biológico, mas o pai enquanto função, enquanto um operador psicanalítico.

O psicanalista Antonio Carlos Félix das Neves (2016), em sua tese, intitulada *A função paterna e os pedidos de reconhecimento de paternidade: Ah! Se eu perder esse filho por causa do DNA*, indica que a função paterna, a partir de estudos de casos clínicos escutados por ele onde se apela à justiça para efetuar o famoso exame de DNA como uma suposta garantia de reconhecimento de paternidade, está mais além do pai que a biologia evidencia. Para ele:

A política de reconhecimento de paternidade em massa não permite que se escute cada pedido de reconhecimento em sua particularidade. Por conseguinte, não temos acesso às ações inconscientes que possam estar em jogo na trama significativa que cada ausência de registro paterno encerra em si mesmo (NEVES, 2016, p. 8).

Seu estudo testemunha a presença de uma função paterna que se exerce no nível do significante, onde o pai é aquele que funciona como agente da castração. Ou

seja, é pai aquele que coloca essa função em operação. Simbolicamente, a castração, para a psicanálise, operada por um verdadeiro pai, conduz, paradoxalmente, à queda do mesmo e sua conseqüente ultrapassagem. Ainda, dito de outro modo, para se constituir enquanto sujeito, um indivíduo precisa ter um pai, no sentido exposto, para deixar tombá-lo e se inaugurar enquanto território diferenciado de outros. É essa função que permitirá que um indivíduo alcance o estatuto de sujeito, isto é, que se separe da alienação primordial com o outro, que exerceu para ele a função materna. É quando essa função paterna é operada que um sujeito poderá derivar de sua imagem inicial, outras imagens e não ficar aprisionado numa única imagem. Dito de um modo jocoso é o que permite que uma pessoa não seja apenas um “filhinho de mamãe”. É porque em algum momento um corte se operou na alienação primordial que um aprendizado acontece. O sujeito se liberta do aprisionamento de uma única forma, de uma fixidez. É a função pai que permitirá a ressignificação da imagem, a interpretação e atividade elaborativa de um sujeito no mundo. Nas palavras desse estudioso:

Se a procriação pode ou deve ser atribuída, sancionada num significante, portanto em um nome, podemos dizer que a própria mãe não é autógena, isto é, a criatura não engendra a criatura e, portanto, não gera a si mesma, não é autóctone. Assim, o pai enquanto nome fica encarregado de representar a proibição de que o filho seja só da mãe: “O pai acha-se numa posição metafórica, na medida e unicamente na medida em que a mãe faz dele aquele que sanciona, por sua presença, a existência como tal do lugar da lei” (LACAN, 1957-58/1999, p. 202)” (NEVES, 2016, p. 56)

Desse modo, esse estudo evidencia que a simples ausência do nome do pai no registro de alguns sujeitos já indica, simbolicamente falando, uma precariedade de metáfora paterna que tem conseqüências para esses sujeitos, deixando-os alienados, única e exclusivamente, ao discurso materno, aliados da possibilidade de se revestirem não só de uma outra imagem, mas de tantas outras. É que a operação efetuada pelo Nome-do-pai descola um sujeito do aprisionamento da imago ofertada pela mãe e torna a ele possível não ser todo dessa mãe ou, melhor ainda, não ser apenas o que a mãe lhe diz que ele é. A metáfora paterna possibilita a um sujeito se identificar a outras imagens, porque a mediação está presente, ainda que de modo metafórico. Se uma mãe, mesmo com os avanços da ciência, não é capaz de gerar, ainda que no plano biológico, um filho sem a presença do material genético doado

por algum homem para fins de conceber um ser humano, é porque essa marca de alteridade ainda é necessária para uma concepção. O que também pode ser lido de modo metafórico. Não se gera sem o outro. Logicamente que não há como prever as consequências do ponto de vista psicanalítico dessa forma de concepção. O que sabemos é que essa operação metafórica precisa se dar em algum plano para que uma vida aconteça.

Um pai, no entanto, não se limita a isso, obviamente, a um resto biológico. O pai que tratamos aqui é simbólico. Símbolo da marca da alteridade necessária para fundar um sujeito. Grafamos aqui sujeito, e não indivíduo, para evidenciar o conceito de sujeito proposto pela psicanálise: alguém que porta a falta e que pode, a partir dessa marca se constituir de modo separado daqueles que o fundaram.

Essa discussão que a psicanálise faz sobre a constituição de um sujeito nos parece fundamental para pensar a temática do estilo, uma vez que o estilo em psicanálise aponta para uma singularidade. O estilo pode ser conceituado como uma “estratégia estética assumida por um sujeito que reconhece que a ordem simbólica é marcada pela falta, e, por isso, posiciona-se de forma a bem dizer aquilo que não se pode dizer por completo” (FERREIRA et al., 2014, p. 71).

Só podemos pensar em estilo aqui, se pensarmos, portanto, na incidência da metáfora paterna e é por isso que tratamos o tema da invenção referenciada usando o operador psicanalítico nomeado de função paterna, já que ele abre para a invenção da singularidade retirando o sujeito da alienação primordial ao outro materno, fundador.

As teorias da criação citadas testemunham isso: há um referente ao qual o criador se aliena, mas porque ele consegue visualizar algum furo no que já fôra formalizado que pode entrar com sua produção. Ele tem um ponto de partida, mas esse ponto de partida não é um dizer total sobre determinado tema.

Em sua revisão sobre o operador psicanalítico “pai”, Neves (2016) diz o seguinte sobre esse tema em Lacan:

Lacan inicia dizendo o que um pai não é: não é um objeto real, mesmo que tenha que encarnar-se ou dar corpo à castração. Ele tampouco é um objeto ideal, pois por esse aspecto, só traria acidentes. O pai é simbólico, afirma Lacan. Mas ele quer dar um pouco mais de exatidão à ideia de pai simbólico.

No complexo de Édipo, o pai interdita a mãe, encarregando-se de representar a lei primordial que proíbe a relação incestuosa entre mãe e filho. No complexo, diz Lacan (1957-58/1999, p. 180) o pai é uma metáfora. [...]. A importância que a mãe confere à palavra do pai nos dá a dimensão do quanto ela, mãe, também deve estar referida à lei, reconhecendo aí um para além dela mesma. (NEVES, 2016, p. 58).

Desse modo, é só porque a mãe não é plena, não é total que pode agenciar um nome-do-pai. Cabe ao filho encontrar nessa metáfora, a chave da invenção de sua subjetividade, pois é na falta que o sujeito poderá desejar e escrever sua história. Ele só poderá fazer isso se o pai ou aquele ou aquilo que funcione como pai, agente da castração, também for castrado, também não se acreditar um legislador perfeito. Caso isso ocorra, cairemos num totalitarismo infecundo. É na brecha que algo novo poderá ser constituído. E encontrar-se castrado é, portanto, oferecer um ponto de real, de incompletude para a geração subsequente de criadores.

É por esse motivo que Borges não se limitou a ser um mero copista de Cervantes, pois sua produção é uma leitura de Cervantes, uma leitura muito potente, diga-se de passagem, porque esse autor localiza nesse texto-pai alguns furos que o permitem dar sequência à atividade de procriação. Embora em sua vida privada, Borges não tenha tido filhos, sua literatura continua até hoje funcionando como referente para criadores que o sucederam e que nele se espelharam. Também Borges foi um criador furado, transmissor do real da castração. Aliás, parece que sua literatura - se pudermos falar em um objetivo criacionista - tem esse objetivo: provocar o desejo de solucionar os enigmas, as incógnitas que ele distribui fartamente ao longo de seus labirintos. Sua literatura objetiva capturar o leitor para a atividade de simbolização própria da leitura.

O que chamamos de castração aqui, que fique bem claro, tem a ver com impossibilidade de se saber toda a verdade, de se dizer tudo plenamente. Embora seja essa ambição da literatura, ela sempre se depara com essa impossibilidade e,

no entanto, tentar contornar esse furo inapreensível é sua estratégia de sobrevivência que frutifica novas realidades.

É preciso assim constituir essa metáfora, constituir um referente, mas deixá-lo tombar em algum momento, evidenciar seus não-ditos é fundamental para dar sequência à escrita, sempre inacabada.

Ferreira et al. (2014) afirmam que simbolicamente a castração corresponde justamente à queda do pai e sua conseqüente ultrapassagem. Saber lidar com essa castração é que pode originar um escrito.

Dizemos escrito e não escrita, pois para a psicanálise há uma diferença importante entre essas duas formas de registro e é necessário nos determos nisso um pouco para pensar a questão do estilo.

O escrito evidencia marcas autorais, marcas de estilo, coisa que uma escrita não está comprometida. Essas marcas para serem transmitidas precisam provocar no leitor uma espécie de estranhamento, experiência sempre evidenciada diante de alguma alteridade, mas que não é qualquer. Poderíamos nomeá-la de familiar alteridade ou como a psicanálise trata esse assunto um estranho familiar que causa afetação. A propósito dessa questão, o psicanalista Joel Birman (1996) assim conceitua o escrito psicanalítico em ensaio intitulado *A escritura nos destinos da psicanálise*:

(...) pode-se enunciar que o escrito psicanalítico seria aquele que permitiria realizar em ato a crítica de uma forma totalizante exaustiva de narrativa, centrada numa argumentação pretensamente insofismável. Essa construção textual se realizaria por intuições e por uma leitura fascinada pelos detalhes, que possibilitariam articular o campo de uma dada questão, mas deixando sempre, ao mesmo tempo, as brechas em evidência. Estas seriam assim como feridas expostas, queimaduras e lacerações na pele da escritura, que funcionariam como um convite para a participação do leitor no universo apresentado. Vale dizer, essas feridas expostas, como mutilações que são da escritura, funcionariam pois como a condição de possibilidade para que o leitor pudesse se inscrever e pensar, a partir daquilo que falta no texto.

Pode-se dar um passo adiante e afirmar que a escritura assim constituída funciona como algo da ordem do *Umheimliche*, isto é, como algo da ordem do sinistro e do estranho. Vale dizer, esta modalidade de escritura funciona como algo que nos soa familiar, mas que, simultaneamente, nos produz a sensação de estranheza. É nesta diferença entre o familiar e o não-familiar que se ordena algo da ordem do insólito e do surpreendente. Com isso, somos levados de maneira compulsiva a pensar. Porém, é uma forma de pensar que se caracteriza pelo desejo de se apropriar do texto ao nosso modo, querendo fazê-lo falar a nossa linguagem. Com isso, inscrevemos a escritura em nós e escrevemos o texto ao mesmo tempo, perpassando as feridas com nossas lacerações. Enfim, existe um movimento de canibalização do texto, pela incorporação e devoração de seus fragmentos, para fazê-lo falar assim a nossa linguagem. É justamente isso que realizamos quando enunciamos que fizemos uma leitura. (BIRMAN, 1996, p.p. 79 e 80)

Poderíamos assim dizer que o escrito provoca o leitor a partir da oferta de um buraco, de uma brecha. Ao se negar a totalidade de um dito e apresentar-se furada, essa forma de escritura implica o leitor convidando-o a dar um pouco de si para efetuar sua atividade de simbolização. É o preço que ele terá de pagar para se relacionar com o escrito: dar um naco de carne de si. Isso ocorre porque o escrito consegue carrear algo do real da existência que se encontra fora e que todos sabemos que se encontra fora, uma espécie de não-saber universal. A tentativa de dizer esse real é da ordem da singularidade e por isso implica. O que se compartilha é o saber da existência de um buraco e é nessa brecha que o leitor precisará efetuar suas associações livres a partir - muito mais do que o texto traz - da forma como o texto falha, como o texto apresenta esse buraco aliando-se ao arcabouço prévio que ele possui.

A leitura que um leitor poderá efetuar é marcada pela forma como ele se articula com o insolucionável da existência. Mas ele só o fará se, de algum modo, aquilo que se apresenta como estranhamento for formulado de modo a tocar em algum ponto familiar.

Essa noção de estranho familiar foi trabalhada pela primeira vez por Freud no ano de 1919, cujo trabalho recebe justamente o nome de “O estranho”. Nele, o criador da psicanálise faz um esforço em pensar a teoria da estética a partir da psicanálise.

Freud nos diz que muito raramente um psicanalista se interessa pelo tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir (os afetos). É que fundamentalmente um analista opera em outras camadas da vida mental que pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados (recalcados), os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma série de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material para o estudo da estética.

Afirma que estudar o tema do estranho na teoria da estética é bem difícil, pois em sua época era um ramo reiteradamente negligenciado. Sua hipótese é que o estudo do belo, do que é atraente e sublime é mais sedutor do que o que gera aflição, angústia. Ele diz que o estranho relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror e que, no entanto, também é conhecido.

Mas os motivos que o levam a se ocupar desse tipo de estética encontrariam sua raiz na questão de um duplo que diz respeito à condição humana: o que nos causaria repulsa, também diria respeito à nossa intimidade.

Nesse trabalho Freud oferta, generosamente, um exemplo de sua vida pessoal, mas que também é universal, para fazer referência ao estranhamento ligado ao duplo da imagem especular:

É interessante observar qual é o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente. Ernst Match relatou duas observações dessas em sua *Analyse der Empfindungen* (1900, 3). Na primeira ocasião, não se espantou nem um pouco ao perceber que o rosto diante dele era o seu próprio rosto. Na segunda vez, formou uma opinião muito desfavorável sobre o suposto estranho que entrava no ônibus e pensou: “Que professorzinho miserável é esse homem que está entrando! – Posso contar uma aventura semelhante. Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento do que o habitual, fez girar a porta do toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência. Portanto, em vez de ficarmos assustados com os nossos duplos, tanto Match como eu simplesmente deixamos de reconhecê-lo como tais. Não é possível, entretanto, que o desagrado que provocaram em nós fosse um

vestígio da reação arcaica que sente o “duplo” como algo estranho? (FREUD, 1919, p. 265).

No exemplo citado por ele, em ambos os casos, há uma recusa da imagem especular, isto é, uma recusa em entender que o outro é na verdade o próprio sujeito. Essa recusa permite que o leitor da imagem tome inclusive opiniões desfavoráveis acerca do que vê: na primeira o sujeito vê um professorzinho miserável e na segunda ocorre uma verdadeira antipatia com a aparência especularizada. Esse desagrado, segundo ele, muito mais tem a ver com o fato de se ver de fora da cena, ou seja, de se estranhar, de não se ver pertencente àquela realidade. Isso é o estranho, mas ao mesmo tempo lá está o familiar.

Impossível não evocar aqui “O Aleph” de Borges, no qual Carlos Argentino funciona como o seu duplo. Personagem que coincide em muitos traços com o Borges da vida real e que, ao mesmo tempo, é execrado reiteradamente por Borges, o narrador, no conto. A especularização e o duplo, propostas estéticas na obra de Borges, que desembocam no infinito parecem confirmar a presença do estranho, do insólito e do real dessa escritura.

Esses efeitos desconcertantes ao leitor, que propõe o insólito como pacto narrativo não é propriedade do escrito psicanalítico, sabemos, mas é uma estratégia da escrita moderna, inaugurada pelo romance de Cervantes que tem sua retomada num ponto específico por Borges. É essa tradição que se multiplica em sua obra.

Freud (1919) faz um exaustivo apanhado lingüístico, no texto “O estranho”, do vocábulo *umheimlich*, bem como de seus correspondentes em diversas línguas de modo que encontramos sua correspondência como estranho, até derivações que passam pelo oculto, chegando finalmente a corresponder com o seu oposto, o familiar: “Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*. Tenhamos em mente essa descoberta [...] (FREUD, 1919, p. 244).

Em nossa leitura de Freud, percebemos que o que é familiar também é de certa forma oculto, privado, quase tão escondido de nós mesmos que se torna estranho. Assim, podemos entender quando Freud fala que o analista opera em outras camadas da vida mental que não essa, já que o que está inconsciente não temos acesso plenamente. Entendemos com isso que o analista opera com o que pode, de algum modo, ser significantizado, pelo menos para o Freud desse momento, com o que pode ser trazido à tona e elaborado por associação livre e que essa camada da vida mental, mais inacessível, acaba ficando por conta dos estudos daqueles que se ocupam da teoria da estética. Muito mais do que aquilo que um sujeito sente diante de tal situação, o analista valorizará em sua prática o que o sujeito pode compor, a partir de uma afetação, em seu discurso. A psicanálise não se situará no modo existencialista de entender o mundo onde o sentido é muito mais valorizado. De todo modo, Freud aí se posiciona – e não deve ser à toa - para tentar dar conta desse ponto das afetações estranhas que podem advir de uma realidade e evoca o trabalho de Hoffmann e suas narrativas fantásticas.

Essas narrativas, segundo ele, deixam o leitor na incerteza e desviam seu olhar para outro foco de maneira a não evidenciá-la, mas a incerteza ali permanece causando o efeito estético do estranhamento.

Quando Birman (1996) diz que o escrito psicanalítico opera em ato a crítica de uma forma totalizante de narrativa é porque ele deixa a mostra o insólito, essa convocação para o fantástico da existência, ponto de não saber, de impossível. O leitor, nesses casos, precisa necessariamente, entrar com o seu desejo e, assim, retomamos a questão do estilo em psicanálise que nos parece central nessa altura da tese.

Operar com o estilo tem a ver com um saber-fazer com o buraco. Se a narrativa é totalizante não há brecha para a alteridade compor sua leitura. É nesse ponto que o escrito psicanalítico conversa com a criação referenciada, já que permite sim a evocação do referente, mais do que isso, prevê a identificação simbólica com algum referente, mas não se limita a isso, será preciso imprimir seus traços na apropriação de um texto. Ser capaz de se apropriar de um modo autoral de um escrito é ser capaz de compor estilo, é prova da incidência de uma leitura desejante, isto é,

implicada que não se conforma ao estabelecido como verdade dada. Profanar a forma dada é estilizar uma obra.

Quando falamos dessa subversão promovida na composição de um estilo, estamos tratando não só do seu projeto estético (modo narrativo), mas também do seu projeto ético (a questão temática). Isso porque também sabemos com Freud (1907) em *Escritores criativos e o devaneio* que o artista nos suborna com o prazer puramente formal, mas para transmitir uma mensagem. Se colocar diante de uma obra é também estar sujeito às afetações que seus temas podem provocar. Colocar-se diante de um modo de fazer literatura que traz em seu bojo a questão da loucura é também estar sujeito aos efeitos que isso acarreta.

Dessa derivação do Quixote, vemos o tema do infinito se compor paulatinamente na obra de Borges como se o autor fosse acrescentando cada vez mais um espelho ao espelho anteriormente interposto e assim gerando um efeito de infinitização que despersonaliza. É um trabalho de desmonte, de certa forma, como um arranjo de flores que se desnodula e que poderá ser renodulado, mas partindo das flores que lá estavam. Certamente o arranjo não será o mesmo, mas partiu daquele buquê inicial. Pode até ser que se acrescente outra flor que lá não estava ou que se subtraia um ramo, mas o buquê que gerou o novo arranjo estará de algum modo ali.

Quando Bloom (2002) afirma que há um resumo do precursor e é só porque se pode resumir esse outro, que o olhar, ao mesmo tempo, que metaforiza a realidade a amplia é porque novos elementos poderão entrar em cena nessa recomposição, mas o cenário que se abre só pode ser aberto porque houve um desejo de ultrapassar o cenário antigo. É da sua apropriação que novidades poderão ser fundadas.

Insistimos nisso porque a criação não se dará do nada, de ponto algum. É bem ao contrário: terá suas raízes numa linha, numa base, que por mais precária que tenha sido, funciona como causa daquele desejo de novo.

Após a perda de uma insígnia fálica, uma mulher, em análise, apresenta-se muito angustiada e passa a ter sonhos de repetição com o deserto. Ela se estranha com

esse fato, pois nunca havia nutrido nenhuma curiosidade por desertos, nunca nem havia estado em um, mas eles apareciam para ela nesses sonhos de modo muito nítido e muito real. Passado um tempo, falando desses desertos, uma associação é feita e os desertos passam a representar a impossibilidade de criar. Criar uma nova realidade para si, gerar uma vida, seguir adiante. É só porque a impossibilidade pode ser nomeada como impossibilidade que seu processo avança e alguns elementos começam a surgir nesse cenário desértico: uma carta que escreveu, um vestido que usava muito em sua infância e que nem lembrava mais que havia tido, uma tornozeleira, enfim objetos que representavam marcos importantes de sua vida e haviam marcado de alguma forma sua história. A partir do surgimento desses objetos, falados por ela em análise, uma nova realidade começa a se constituir em sua vida real. Os sonhos com o deserto vão perdendo o efeito de estranhamento e de valorização e uma nova realidade por ela é criada. Esses objetos parecem funcionar como pontos de partida para a sua criação. Ao descobrir que não se recomeça do nada, pôde recomeçar.

Esse recorte de uma análise, que também é uma narrativa de potência literária, testemunha o que estamos tentando sustentar aqui articulando essas duas produções efetuadas por esses dois grandes nomes da literatura: não se cria a partir de coisa alguma. São esses pontos de ancoragem, essas marcas referenciais que funcionam como elementos de rearranjo de uma realidade.

Assim, constatamos que o infinito é um rearranjo do tema da loucura contido no Quixote. Sustentamos isso a partir da noção de despersonalização tal qual a psicanálise a formula, mas também podemos sustentar associando ao não-todo lacaniano, outra forma de falar da ausência de borda.

Ao tratar a questão do gozo feminino, Lacan dirá que o que define o posicionamento masculino é o seu todo submetimento à lógica fálica. Vejamos que ele fala de posicionamento e não em determinação biológica. Desse modo, uma mulher, biologicamente falando, poderá frequentar o modo de gozo masculino. O campo do masculino é o campo do todo submetimento ao ordenamento fálico, é o campo do sentido. Já a posição feminina prevê um não-todo submetimento a essa lógica e isso faz com que os que frequentam essa posição possam ultrapassar a lógica edipiana.

Isso não foi previsto por Freud, que quis submeter a posição feminina à mesma lógica dos homens. Acontece que com as mulheres, até mesmo do ponto de vista edipiano, o que ocorre é bem diferente do que ocorre nos homens e querer aplicar a mesma lógica aos dois campos foi, no mínimo, desastroso.

Lacan retoma essa discussão freudiana e dá um passo adiante: “Quando digo que a mulher é não-toda e que é por isso que não posso dizer a mulher, é precisamente porque ponho em questão um gozo que é da ordem do infinito” (LACAN, 1973/1985, p. 140). Isto é, a mulher (ou a posição feminina) encarna o real. Ela não possui significante que a represente e, portanto, terá que se inventar. Desse modo, Lacan aproxima o posicionamento feminino da questão da criação, na medida em que não há um significante que a represente toda, fica sempre um espaço vazio para que ela se ocupe em constituir um jeito de ser mulher.

Discutimos aqui a importância do *gap* deixado pelo precursor para os que se posicionam simbolicamente em identificação à sua obra, já que é só porque esse buraco existe ou porque é visualizado pelo sucessor que algo novo poderá ser criado. É a brecha necessária para fundar um novo autor. A ausência de um significante que represente totalmente a mulher produz um buraco dessa mesma ordem e é por isso que esse ponto nos interessa em Lacan. Além disso, ele fala de um gozo da ordem do infinito, ponto chave de nossa discussão em Borges.

Diferentemente do que fez Freud, Lacan ao pensar dessa forma a posição feminina a valoriza, na medida em que a situa numa posição mais além, não restrita a um sentido fixo. Não é à toa que seu seminário 20, onde ele trabalha as famosas fórmulas quânticas da sexualização e aproxima o gozo feminino do infinito, é nomeado de “Mais, ainda”. Nele Lacan, trabalha a posição feminina trazendo à tona a questão do gozo místico, do amor e do infinito para evidenciar a distinção desse posicionamento e sua potência inventiva, inclusive.

Ao situar a posição feminina num mais além, Lacan atesta para o fato de que elas frequentam certas paragens que a posição masculina desconhece. No entanto, também recupera a importância do gozo fálico na escrita do real encarnado pelas mulheres. Dirá Lacan: “só há uma maneira de poder escrever a mulher sem ter que

barrar o *a* – é no nível em que, a mulher, é a verdade. E é por isso que só podemos semi-dizê-la” (LACAN, 1973/1985, p. 141).

Como o real se articula à verdade - e para dizê-lo é necessário passar pela lógica da representação significativa - não há nunca como dizê-lo totalmente. O significativo em sua função de representação sempre mediará a realidade, abordará a verdade, terá necessariamente uma propriedade criadora, da mesma ordem do falseio narrativo. Bonfim (2014), citando Caldas (2008), a propósito da questão da aquisição da verdade por meio do dito, formula que:

‘O significativo é precário para dizer da sexualidade. No entanto, paradoxalmente, a sexualidade só aparece e escoia pelo significativo. Não é um paradoxo difícil de entender: só temos a desordem, se houver a ordem’ (p. 382). O significativo produz corpo de gozo, mas não-todo de modo que um resto escapa ao império da linguagem. Paralelamente, podemos propor que o gozo sempre escapa a qualquer tipo de regulação, sendo o significativo fálico incapaz de ordenar totalmente o sexual e o campo que ele abre. A mulher, encarnando o real, testemunha, assim, tal impossibilidade. Seu gozo leva em conta o limite, a regulação, mas ao mesmo tempo também o transpõe (BONFIM, 2014, p. 3).

Desse modo, para dizer do infinito, campo do feminino, precisaremos de o fazer via linguagem, não há outro modo, ou seja, precisaremos operar um recorte, dar um enquadre, contemplar alguma finitização para poder dizer.

Ou, ainda, podemos dizer que para representar o infinito precisaremos nos afastar do que ele é, isto é, impossível de ser apreendido e, no entanto, funciona em Borges como causa, como um provocador da narrativa.

Tanto o campo da loucura como o campo do infinito, por nós trabalhados aqui, ultrapassam a castração no campo da experiência. No entanto, só são transmissíveis se submetidos à lógica da representação significativa. De modo que dizer da loucura, do infinito, da mulher e de todas as derivações das experiências que tocam o real da existência, é exercitar alguma perda para que algo dessa verdade possa ser dito, ainda que não-toda.

Dirá Borges (2008) em seu *Aleph*: “O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é.” (p. 148). Esse dito é exemplar para resumir o que aqui estamos nos esmerando em dizer com outras palavras e que tanto Anzieu quanto Harold Bloom, em suas teorias da criação, formulam: há um trabalho de luto a ser operado na passagem da experiência ao público. Esse é o preço que pagará todo aquele que se arvorar na transmissão de algo do real, exercício de castração.

Na tentativa de sair do campo da indeterminação e fixar alguma verdade possível, Lacan sustentará que essa indeterminação deverá ser colocada em suspenso, ainda que temporariamente, e que essa operação só será possível se sairmos do campo do universal para o particular, isto é, a escrita do real traz a marca da singularidade de cada autor, será a solução que ele formulará para essa espécie de impasse – sua resposta é um modo particular de fazer literatura.

Desse modo, após essa necessária digressão, recuperamos aqui a discussão do estilo: a forma como a fotografia de um momento, que é a escrita, será operada remete ao enquadre do autor em questão.

Cervantes escreve o não-todo pelo viés da loucura, enquanto Borges, numa derivação desse tema, extraído do *Quixote*, encontra o infinito em sua narrativa labiríntica. A consequência de estar identificado a uma literatura, como essa produz os seus efeitos não só na estética de seu texto, mas também em sua temática e é por isso que estamos discutindo a questão do estilo aqui, pelo viés da psicanálise, pois ela leva em conta as marcas inconscientes de um texto que não estão dadas de modo tão explícito. Lembremos: nosso estudo se situa no campo da intertextualidade temática, mais implícita, que pede um exercício de associação-livre a partir das aproximações do autor que o dirige.

Ao tratar da transmissão da psicanálise pela via de um escrito, Birman (1996) dirá algo que nos parece importante para pensar esse efeito de transmissão nas escritas do real nas quais, como já mencionamos anteriormente, ele insere a literatura moderna:

(...) a proposição teórica é de que o escrito psicanalítico deve realizar, de alguma forma, uma modalidade qualquer de transmissão da psicanálise, como uma experiência ao mesmo tempo singular e universal, sendo esta, pois, a razão de ser de um escrito psicanalítico na atualidade. Desta maneira, é preciso considerar que, como a psicanálise não se ensina, o escrito psicanalítico deve cumprir sua função paradigmática de sua transmissão. Transmissão que implica filiação, pela autoridade simbólica que assume qualquer um que corre o risco de articular pela escritura a singularidade de sua descoberta do inconsciente e da incidência desta na leitura do discurso psicanalítico (BIRMAN, 1996, p. 85).

Como bem instrui o autor, a psicanálise não se ensina porque deve ser experimentada e transmitida o que é bem diferente de ensinada. Não se forma um analista numa faculdade, num curso, mas é na sua experiência com o inconsciente, é no divã que ele aprenderá esse ofício. Isso ocorre porque saber do real não equivale a experimentá-lo e transmiti-lo. Um conto pode operar a partir do real, mas nunca ensinará outros a escreverem um conto a partir do real. A literatura, assim como a psicanálise, transmite algo dessa experiência. Sua tarefa consiste num saber-fazer com o real, com o buraco, com o impossível da realidade. Embora o saber sobre a existência do real seja compartilhável, o que se faz com ele é da ordem do particular. O modo como Borges se apropria de Cervantes é absolutamente autoral e jamais realizado por nenhum outro autor. Pelo menos os que temos conhecimento até o momento. Isso ocorre porque as marcas que o compõe e que ele agencia em sua literatura são absolutamente arranjos singulares. Dessa maneira, tanto o escrito psicanalítico quanto a literatura que opera com o real tem a missão de transmitir, mais do que dizer o que foi feito singularmente com o real, o próprio real, deixando brechas para outras gerações de escritores e analistas.

Isso não é operado de modo consciente, isso se impõe no ato de escrita e se transmite. Apenas alguns conseguirão efetuar essas transmissões. Acerca disso Freud (1907) é claríssimo em *Escritores criativos e o devaneio* quando diz:

Nós leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade – como o Cardeal que fez uma idêntica indagação a Ariosto [Onde encontrou tantas histórias Lodovico?] – em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nós julgássemos capazes. Nosso interesse intensifica-se ainda mais pelo fato de que, ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, por sabermos que nem a mais clara

compreensão interna (*insight*) dos determinantes de sua escolha em nada irá contribuir para *nos tomar* escritores criativos (FREUD, 1907/1996, p. 135).

O enigma da criação literária se coloca para Freud já na abertura desse seu importante trabalho. Ainda que ele mapeie características importantes da atividade criacionista, ele atesta para o fato de que suas descobertas não necessariamente darão conta de ensinar ninguém a realizar uma obra.

Freud, também, a partir dessa sua questão gerou um campo de estudos que se mantém até hoje acerca das bases da criação literária. Ele também se encontrava num processo de criação da psicanálise, rompendo com a tradição médica de sua época e não é de se espantar que esse problema se colocava para ele. Além disso, Freud era um leitor voraz, de gosto clássico e muito de sua prática clínica foi marcada pela escuta do que efetuou das suas leituras literárias e o que conseguiu formular acerca da condição humana a partir de então.

Freud em si pode ser tomado como um exemplo desses criadores fortes (não literários, mas de um pensamento específico) que por ter deixado brechas em sua obra, por ter não respondido de maneira completa às suas questões pode possibilitar novas gerações de analistas que tomaram sua produção como espelho e avançaram a partir daí. Sua obra é repleta de revisões do que ele mesmo constituía: se em um momento afirmava algo, noutro revia seu ponto de vista, justificando suas mudanças a partir do que escutava em sua clínica e na medida em que avançava em seus estudos. Ele apresenta de modo explícito ao longo de seu texto, que muitas vezes parece uma performance para que o leitor observe que aquele autor não era total, diversas questões que não se esgotam com a sua produção. Um ato de generosidade e, ao mesmo tempo, uma possibilidade para os que se colocaram numa posição de continuidade da tradição por ele fundada: a psicanálise também inaugura um estilo de se apropriar do mundo e entendê-lo, por isso pôde se fundar como um campo separado do campo do qual foi originada, a ciência médica.

Colocar-se em posição de identificação simbólica com um precursor é localizar mais do que aquilo que ele disse e constituiu, é identificar o que ele não disse, o que ele não pôde realizar para dar continuidade àquela tradição, acrescentando

autoramente na brecha deixada. Mas isso só pode acontecer, seja na literatura, seja na psicanálise, se o texto do precursor não for tomado de uma maneira total. É preciso supor algum saber em operação no texto constituído pelo autor que o concebeu, mas também não idealizar os mestres eleitos de forma cega é fundamental, pois só assim, será possível encontrar algum ponto de abertura para levar aquela tradição adiante e profaná-la com algo de singular que opera cada leitura.

A leitura mediada, que pressupõe metáfora, que permite um não colamento ao texto, só é possível se a função paterna estiver em operação. Cervantes conta essa história. Ele sabe que ler novelas de cavalaria não significa necessariamente ser um cavaleiro medieval. A crítica contida em seu texto incide sobre essa forma de leitura ingênua que não inauguraria nada de novo. Quando o autor diz ao seu amigo, já no prólogo do *Dom Quixote*, que não poderia escrever uma novela de cavalaria, pois se recusa a seguir a tradição de tais novelas que consistiam em citar uma infinidade de filósofos, agradecer a fidalgos, prestar honrarias a instituições entre outras praxes desse tipo de literatura, ele também está dizendo que se recusará a ser um leitor de mente literal. Seu amigo o convida a fazer uma cena de suposto saber para conseguir, a partir de um *semblant* de autoridade versada no assunto, imprimir sua marca, seu traço, suas questões, enfim, seu estilo. Em outras palavras seu amigo diz ao autor que ele dialogue, minimamente, com a tradição para poder ultrapassá-la: “E com esses e outros latinzinhos vos terão até por gramático, o que não é de pouca honra e proveito nos dias de hoje” (p. 45). Borges lê muito bem esse ponto em Cervantes e parte desse posicionamento para executar o mesmo tema, mas ao seu modo: o mundo é infinito e para representá-lo precisará se afastar dessa totalidade. Intertextualidade de posicionamento literário, mas também intertextualidade temática, recolhida apenas *a posteriori* tanto por quem escreve, quanto por quem ler. Compor um estilo é tarefa que exige mediação, mas também coragem necessária para visualizar seu referente, seu ídolo, seu mestre de modo castrado.

Ernani Ssó (2012), tradutor do *Dom Quixote* pela editora Penguin, testemunha em sua nota a essa edição algo acerca do estar situado simbolicamente a determinado

posicionamento que se revelou a ele em seu ofício de tradutor e que nos parece apropriado citar aqui:

Foram quase dois anos de trabalho, com pequenos períodos de descanso. É muito tempo, mas não me queixo porque, como muitos já notaram, em poucas páginas a gente se sente um velho amigo de Cervantes e de suas criaturas. Isso tornou a tradução uma espécie de conspiração, como se eu estivesse tomando uns tragos com Cervantes numa taberna e combinando a melhor forma de sacanear os cavaleiros para poder ferir mortalmente os leitores que acreditam neles. O tempero especial disso é que todos nós, começando por Cervantes, fomos esses leitores em algum momento e temos uma saudade desgraçada dele.

Segundo dom Quixote, traduzir de uma língua fácil não prova nem talento nem bom estilo, “como não o prova quem transcreve ou copia um texto de um papel para outro”. Para nós, que falamos português, o espanhol está entre as línguas fáceis, bem mais acessível que o francês e o italiano. Talvez só perca para o galego. Bem, tenha ou não razão o velho fidalgo, uma coisa é certa: não tive a felicidade do doutor Cristóbal de Figueroa nem a de dom Juan de Jáuregui. Assim, devo me contentar por não ter empregado meu tempo em coisas piores e torcer para, nos embates com as semelhanças enganosas, não ter feito uma triste figura, como nosso cavaleiro ao apanhar de um moinho (SSÓ, 2012, p.p, 22 e 23).

Deixar tombar o grande Cervantes e transformá-lo em um amigo com quem se toma uns tragos numa taberna, em nada diminui a potência de sua produção literária. Colocar-se numa posição de identificação simbólica aqui, ganha a conotação de esmerar-se em fazer avançar o que o autor quer transmitir. Se o referente é muito grande, dificilmente se executa uma leitura mediada. Do contrário, torna-se um copista infértil. O grande feito é, portanto, não se tornar um leitor de mente literal. É poder combater junto a uma tradição, apropriando-se de suas brechas, condição de transmissibilidade, sempre não-toda. É isso que preservaria a continuidade dessa forma de fazer literatura, preservar o seu ponto de real, de enigma e, portanto, ponto de falta que convoca e implica o leitor, restando apenas uma espécie de nostalgia do leitor ingênuo que se foi outrora, ignorante, deitado no berço da felicidade, totalmente desavisado e alienado. O preço da leitura avisada não é necessariamente, no entanto, a infelicidade, dado que se pode extrair boas risadas, talvez ainda melhores, se ao se apropriar de um texto, puder fazer bom uso dele e não apenas tomá-lo como algo pronto, acabado, onde a singularidade leitora se encontra apartada.

5.3 É preciso prescindir do pai... à condição de servir-se dele!

Em 1935, Borges publica pela primeira vez um livro de contos nomeado *História Universal da Infância*, nele está contido um conto que traz uma noção que, de algum modo, perpassa toda a nossa tese. Esse conto chamado “O impostor inverossímil Tom Castro” conta a travessia heróica de um impostor. Sobre a travessia em questão, o autor assim a descreve:

O registro de nascimento de Wapping chama-o de Arthur Orton e o inscreve na data de 7 de junho de 1834. Sabemos que era filho de um açougueiro, que sua infância conheceu a miséria insípida dos bairros baixos de Londres e que sentiu o chamado do mar. O fato não é insólito. *Run away to sea*, fugir para o mar, é a maneira inglesa tradicional de romper com a autoridade dos pais, a iniciação heróica. A geografia a recomenda e mesmo a Escritura (Salmos, CVII): “Os que descem em barcos ao mar, os que comerciam nas grandes águas, esses vêem as obras de Deus e suas maravilhas no abismo”. Orton fugiu de seu deplorável subúrbio cor-de-rosa sujo e desceu num barco ao mar e contemplou com a decepção habitual o Cruzeiro do Sul, e desertou no porto de Valparaíso (BORGES, 2012, p. 23 e 24).

A metáfora do “lançar-se” ao mar nos parece importante de ser evocada aqui, na medida em que a forma como é escrita aponta para o se lançar ao sem borda, pois é isso que ocorre quando se rompe com a autoridade dos pais: um referente tomba e “a visão das maravilhas se tornam possíveis no abismo”, na ausência de enquadre que é o mar na sua dimensão infinita. Fugir para o mar é autorizar-se na própria errância, é escrever a própria história.

Um elemento identificatório guiará a iniciação heroica de Tom Castro, a aproximação com um negro de nome Bogle que tinha de sobra o que a ele faltava para sobreviver a essa travessia: uma certa impostura.

Tom Castro é pintado pelo narrador como “uma pessoa de sossegada idiotice”. Isso rendia a ele o afeto de algumas pessoas que o adotavam em compaixão por julgarem, pelo menos aparentemente, que ele não oferecia medo. Seus traços físicos e psicológicos o favoreciam nesse sentido, segundo o narrador: “Orton era um pateta transbordante, de vasto abdômen, traços de uma infinita vagueza, cútis

que puxava para a de um sardento, cabelo castanho encaracolado, olhos dorminhocos e conversação ausente ou apagada” (BORGES, 2012, p. 25).

Em sua errância, em sua travessia heroica, Orton faz amizade com um sujeito bem diferente dele, seu novo amigo “tinha aquele ar repousado e monumental, aquela engenharia que tem o homem negro entrado em anos, em carne e autoridade. Tinha uma segunda condição que determinados manuais de etnografia negaram à sua raça: a da inspiração genial” (p. 24)

Essa disparidade entre Orton e Bogle é trabalhada no conto pelo autor como uma virtude. Na medida em que rompe com a autoridade dos pais e começa sua iniciação heróica, Orton, agora Tom Castro, que “teria podido morrer de fome” como nos avisa o narrador, dada a sua patetice quase congênita, se favorece dessa aproximação com o negro Bogle que nele vê um impostor potencial, porque inverossímil.

É desse modo que Bogle forja um encontro de Orton com uma senhora que anunciava há 14 anos, no jornal, o desaparecimento de seu filho. Ele monta a farsa e Orton passa a se beneficiar dessa nova filiação. Seus benefícios se encerram, no entanto, no momento em que, após a morte de sua mãe, o restante da família o desmascara, ambicionando a herança. Nesse momento, Tom Castro é preso e também perde o amigo que lhe garantia, o tempo todo, a farsa.

O sossegado idiota desloca sua posição passiva de sossegado e passa ativamente a executar essa performance aprendida com seu amigo falecido. Seus traços que lhe garantiriam alguma patetice adorável, evidenciados outrora pelo amigo, são por ele apropriados na prisão, nos conta o narrador:

No cárcere, soube se fazer querer, era seu ofício. O comportamento exemplar valeu-lhe uma redução de quatro anos. Quando aquela hospitalidade afinal o deixou – a da prisão – percorreu as aldeias e os centros do Reino Unido, pronunciando pequenas conferências nas quais declarava sua inocência ou afirmava sua culpa. Sua modéstia ou seu anseio de agradar eram tão duradouros que muitas noites começou pela defesa e acabou pela confissão, sempre à serviço das inclinações do público (BORGES, 2012, p.p. 29 e 30).

Orton, que havia ido para a Austrália, pode retornar a Inglaterra, sua terra natal, num outro posicionamento. Isso porque nessa travessia conhece alguns de seus traços e pode fazer bom uso deles, isto é, usa esses traços a seu favor.

O público funciona para ele, a nosso ver, como o mundo que ele precisa (e deseja com sua fuga para o mar) se haver. A habilidade adquirida o “se fazer querer” performada no início do conto por uma passividade natural, num alheamento completo que não oferecia risco algum ao outro, é por ele apropriada, a partir da mediação de Bogle que vê em suas características uma espécie de jóia rara: se bem manejadas lhe renderiam a sobrevivência e não o cumprimento de seu destino natural que era o de morrer de fome. Ele passa então, como diz o ensinamento bíblico a comerciar em grandes águas ou, como quer Lacan, passa a operar sua *père-version* (perversão/versão do pai).

Valendo-se de seus traços desenvolve um *savoir-faire* com eles para manejar sua vida, mas isso só pôde ocorrer porque em algum momento ele se apropria ativamente dessas marcas. Sua travessia heróica lhe rende um mais-além do que era traçado para ele como um destino certo.

Essa ultrapassagem assegura-nos do que desenvolvemos aqui, ao longo da tese, a criação de uma saída para um problema é um exercício singular de apropriação e invenção. Uma herança só pode ser bem usada se, em algum momento, ela for apropriada numa identificação e, sucessivamente, for ultrapassada, profanada, atravessada numa invenção.

É bem verdade também que essa identificação precisa cair em algum momento para que a travessia se coloque ao sujeito em questão. Bogle, no conto, morre para que Tom Castro viva e faça viver o que com ele aprendeu.

Essa questão colocada no conto de Borges parece metafórica do que ocorre em sua produção literária, mais especificamente de sua identificação simbólica com a produção cervantina: algo foi aprendido numa leitura desse tipo e o que dessa leitura se transmitirá necessariamente dependerá muito de quem se coloca nesse lugar de recepção e como formaliza isso que recebeu.

Philippe Julien (2000) em seu livro *Abandonarás teu pai e tua mãe* faz do ensinamento bíblico uma questão para reflexão acerca da constituição subjetiva. Ele inicia essa obra com algumas perguntas:

O que uma geração deve transmitir à seguinte para permitir-lhe abandoná-la? Em outras palavras, o que permite a uma mulher e a um homem fundar nova família? (...) de onde vem, pois, a transmissão desta lei que impõe abandonar pai e mãe? A antropologia responde que a lei de interdito do incesto só pode ser posta no fundamento da família pelo discurso público da sociedade. É a sociedade – e só ela – que permite a cada um, a cada uma abandonar suas origens de acordo com a lei das trocas (JULIEN, 2000, p. p. 7 e 8).

É em nome das trocas, do laço social, da vida pública que nos afastamos da nossa origem para produzir algo novo, diferente do que nos fundou. A continuidade da civilização cobra um preço que é o da mistura. Não se produz nada de novo, se não se coloca no risco de comerciar em grandes águas, em sair do ninho, do conhecido e do aconchego de um lar. É no encontro com o outro, com a alteridade, com o diferente, que algo se funda.

Borges, em seu conto, nomeará esse encontro de virtuoso. É porque existem os díspares que virtudes são produzidas: as características de Orton permitiriam a ele ser adotado pela senhora que havia perdido um filho e desejava reencontrá-lo, mas Orton não poderia fazer isso por si só, dada a sua imbecilidade. A astúcia de Bogle somada às características de Orton tornaram a adoção possível.

Se pudermos extrapolar essas questões que Julien (2012) formula para pensar a continuidade das gerações de sujeitos para o universo da literatura, chegamos à pergunta que dirigiu a escrita dessa tese: de um autor ao outro, o que se transmite?

Tomamos aqui um exemplo clássico dos estudos literários, já muito estudado, a relação entre Borges e Cervantes, e imprimimos, nessa aproximação entre os autores, uma leitura psicanalítica que nos permitiu enxergar nessa identificação simbólica, a saber, nesse modo de fazer literatura, também um efeito temático. Observamos que, não à toa, o sucessor se identificou ao projeto literário desse precursor em específico. Isso porque nessa leitura ele encontrou algo do que

desejava dizer, embora não tenha dito exatamente daquela forma, disse com o modo que foi criando a partir dessa identificação, disse a loucura em termos da despersonalização que acomete, que pode acometer, o ser humano, que se lança ao mar infinito, onde não há garantias.

Talvez mais do que dizer o que viu em Cervantes, Borges avançou ali onde não viu e precisou forjar algumas visões. Afinal, não é pela totalidade que algo se transmite, mas justamente pelas brechas que são deixadas que o espaço para a apropriação pode acontecer. Desse modo, se há uma coisa que podemos afirmar com essa tese é que embora a literatura ambicione dizer o real plenamente, é justamente porque ela não diz que mais literatura é produzida.

Lembremos aqui Barthes (1978), a propósito disso, em sua famosa aula de estréia no *College de France*, ao dizer que:

Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 1978, p. 22).

É essa a tarefa, nos parece, que permite produzir nos homens o desejo de continuidade, dizer o que não foi possível na geração anterior, dizer melhor, avançar um pouco, dizer de outro modo. É o real que se encontra na causa de toda e qualquer criação. Mas também vimos que não se diz sem o aporte de algum referente, sem alguma significação herdada, não para tomá-la como totalidade, mas para ressignificá-la, prescindir dela, servindo-se.

Um pai, conforme instrui Lacan, na verdade tem múltiplas faces. O psicanalista francês não só avançou a partir do complexo de Édipo proposto por Freud, mas

pluralizou a função de um pai quando forjou o conceito de nomes-do-pai e o submeteu ao seu crivo de realidade composta por simbólico, real e imaginário. Teríamos assim, pelo menos, o pai imaginário, o pai simbólico e o pai real, aquele que introduz uma função onde o sentido está em suspensão e é justamente por carrear o real nessa função que um pai, para ser bem sucedido, precisa fracassar.

Acerca disso, Crespo (2003) é clara ao tratar da dimensão real dessa função crucial à criação:

(...) mesmo suspenso inteiramente ao mais efetivo dos pais, o sujeito tem que descolar-se dele em algum ponto, simplesmente porque, em algum ponto sempre falta pai. Em certos momentos de sua existência, cada um é obrigado a avançar sozinho, improvisando seus próprios remendos aos furos do campo do Outro. Nenhum pai ou sub-rogado deste pode transmitir saber universal e definitivo sobre como lidar com a morte, a angústia, a necessidade de dar sentido a uma existência que, ao menos de uma perspectiva “real” não tem sentido algum (CRESPO, 2003, p. 181).

Desse modo, ali onde falta pai, porque essa função comporta um impossível, o sujeito tem a missão de ir além, avançar. No caso de Tom Castro, o pai tomba no real, morre e ele na prisão precisa encontrar um modo para sobreviver. Sua saída é singular, ele forja um jeito de “se fazer querer”, cria um modo, inspirado nos ensinamentos de seu amigo Bogle, mas agora sem ele, empreende por si só um jeito. É a sua versão de pai. Um pai que assegura sua própria existência que permite fazer dialogar seu sintoma com o mundo.

O horror de saber da inconsistência da totalidade, que leva tantas vezes à despersonalização, precisará ser contornado ali onde não há mais o ponto de ancoragem. Borges é mestre em levar seu leitor a encontrar-se com o real, conduz com a habilidade para o furo textual, para o insolucionável, ora contando como isso ocorreu para o seu personagem no conto “O Aleph”, ora imprimindo o buraco na própria narrativa como exemplificamos através do conto “There are more things”, porque de fato sempre existirão mais coisas, a realidade, qualquer que seja, é sempre carente de uma totalidade, porque essa pretensa totalidade, ainda que buscada na literatura ou na vida, é da ordem do impossível. E é só porque ela não existe que a propriedade criativa do significante opera.

Ainda com Crespo (2003) temos que:

(...) onde não houve pai capaz de barrar o intolerável, o sujeito precisará inventar alguma “coisa” que faça suplência a esta falta. Precisarão constituir um “sinthome”, outro tipo de sintoma, não mais baseado no horror de saber do recalque, mas apoiado, justamente, num certo saber. “Avisado” da inconsistência do Outro, o sujeito assumiria o imperativo ético de fazer frente ao gozo disruptivo que daí retorna. Tendo-se servido do pai até onde este lhe deu recursos, ele agora se veria obrigado a dispensar este pai; precisaria ir além, compensar sua carência (CRESPO, 2003, p. 183).

De modo que a lamentação não funciona como uma boa estratégia na disruptura, na despersonalização frente ao não-saber promovida pelo real. É preciso se valer sim de algo da realidade anterior, mas para abandoná-la e constituí-la ao seu modo.

Quando Tom Castro retorna a Londres no conto, depois de efetuar sua errância na Austrália onde conheceu Bogle, retorna ao mesmo ponto, mas de um modo diferente, agora mais safo ou poderíamos dizer fazendo bom uso de sua patetice. Ainda que o pai tenha caído para ele, algo desse encontro se processou, isto é, ele inventou seu modo, mas não sem o seu referente, Bogle.

Negar o referente é, portanto, não escrever nada de novo. É estar exposto o tempo inteiro à alienação que qualquer imagem de fascínio poderia promover (pai imaginário). É por isso que a multiplicidade na função paterna proposta por Lacan nos salvaria dos totalitarismos, justamente porque imprimem um ponto incompleto que faz empuxo ao avanço ali onde o outro, a outra geração, o autor referente faltou. O sucessor tomará para si a tarefa de completá-lo e ao fazê-lo, se fizer bem feito, outros furos serão constituídos para a próxima geração de escritores.

Esse não-dito característico do escrito, conforme falamos anteriormente, ou da literatura moderna encontra teorização no trabalho de Tatiane Inglez-Mazzarella (2006) *Fazer-se herdeiro: a transmissão psíquica geracional*. Nessa obra, a autora trabalha, a partir de casos extraídos da clínica psicanalítica, a forma como uma geração se apropria, psiquicamente falando, da herança de sua linhagem. A autora aponta que os não-ditos existentes em gerações anteriores funcionam como pontos

traumáticos que insistem nas gerações subsequentes, através da mesma lógica do trauma, tal qual propôs Freud, numa insistência para se fazer simbolizar.

Para ela, os segredos são histórias não verbalizadas que são transmitidos de uma geração a outra e compõem sob uma formação sintomática. O sujeito tem uma atitude que não compreende por que executa aquilo de maneira automática e, a partir de investigação clínica, é possível encontrar algum ponto não simbolizado na geração anterior que deixou como herança à geração posterior esse ponto não simbolizado.

Ela divide o não-dito em duas categorias: os segredos que não são verbalizados porque tocam no pudor de dizer onde uma inibição está presente e os não-ditos que carregam um ponto de real, pois trazem o impossível de dizer:

[...] é preciso diferenciar pelo menos duas categorias de segredo que atravessam gerações: o não-dito do proibido de dizer e do inominável.

O segredo como interceptação do dizer, como proibição deliberada, pelo menos a princípio pressupõe uma interdição “disso não se fala”. Há algo a ser ocultado, geralmente por estar associado à vergonha e à culpa. É o caso, por exemplo, do tio falsário de Freud. Embora não faladas, essas histórias insistem nas gerações seguintes sob forma de um recalado, que vez por outra retorna.

Já como não-dito do inominável, daquilo do qual não se falou por falta de palavras para tanto, o segredo encontra-se fora do registro do inscrito, transitando na descendência como indizível, não ligável, enquistado, foracluído, ou seja, à margem de um trabalho possível e fadado à repetição como tentativa de representação. Assim como os sonhos traumáticos, esse não-dito permanece apenas insistindo (INGLEZ-MAZZARELLA, 2006, p.p. 113 e 114).

Desse modo, concluímos que o real se transmite ou porque não foi bem dito ou porque estava fora do alcance das palavras, excluído de qualquer possibilidade de sentido, mas encontra sua forma de se fazer presente, insistindo como ponto traumático, como algo do recalque que exige simbolização. Diante desse real, cabe ao sujeito receptor lidar com essa herança. Mas, para se fazer herdeiro, é preciso reconhecer esse ponto de real como algo pertencente a si, se ocupar disso que não tem nome, se apropriar desse buraco que se coloca no meio do caminho como algo que lhe diz respeito e é na tentativa de dizer algo sobre esse ponto, que não estava

anteriormente delineado, que há a possibilidade de encontrar algum enquadre narrativo.

O reconhecimento do real pode causar fascínio e horror. Essa foi a primeira reação de Carlos Argentino e o personagem Jorge Luis Borges diante do ponto aleph, um ponto real que tornou possível entrever o infinito, o todo e permaneceu insistindo para eles.

A posição fascinada é uma posição passiva, que não produz apropriação, dizer, narrativa. Inglez-Mazzarella (2006), lembrando o mutismo dos judeus após o holocausto, afirma uma saída simbólica para o problema: “Diante da catástrofe e do horror é a capacidade simbólica que possibilita ao ser humano sair de uma posição passiva ou fascinada diante do absoluto. É necessário dizer algo, mesmo que esse algo nunca seja o todo. Em face do real, a representação do todo é impossível” (p.146). Ainda que recordar gere dor, sofrimento, algo precisa ser dito para se contornar a experiência do impossível. Não dizer é sucumbir. Sabemos também que para dizer é preciso rememorar e a memória pode ser tão dura que precipitaria a morte. Somos avisados disso, através de casos de alguns judeus que passaram ao ato suicida na tentativa de dizer do horror. Isso nos alerta para o fato de que dizer o real tem lá seus riscos e os que se colocam nessa tarefa, implicam-se diretamente com esses riscos. Deixar para lá, fingir que não aconteceu, que não lhe diz respeito é, de certa forma, perpetuar a barbárie para outras gerações. Dizer é, portanto, uma tarefa ética que pode promover reviramentos do signo.

Sendo assim, podemos pensar o sujeito como receptor e ao mesmo tempo doador de signos ao longo de sua humana travessia. Os signos que marcam cada sujeito poderão ser ressignificados, profanados ou não. Isso vai depender da história de cada um e do que cada um conseguirá fazer com essa história. Sabemos a partir da linguística que o signo corresponde a uma associação marcada pela arbitrariedade entre significante e significado. Ghazzi & Santos (2012) afirmam que:

Tudo se passa como se a língua tivesse um certo caráter de fixidez, a partir do consenso que a comunidade linguística adota em relação a ela. Existe uma ligação entre dois fatores: o signo possui esse caráter de fixação porque foi escolhido livremente através do tempo, mas, de modo paradoxal, é a

dimensão do tempo que vai impor ao signo uma certa alteração. A influência do fator tempo é diretamente dependente da natureza do significante, ou seja, é pela fixação do signo que ele resiste através do tempo, mas é pelo tempo que esse signo será modificado (GHAZZI & SANTOS, 2012, p. 637).

O tempo exigirá novas significações. Simbolizações serão necessárias para rever o signo e para isso a barra da arbitrariedade, proposta por Saussure, entre significado e significante deverá ser transgredida ou, pelo menos, colocada em suspenso por certo tempo, até que um novo sentido seja formulado.

Usando ainda a questão judaica pós-nazismo, Lacan conduz um caso em sua clínica onde esse reviramento do signo, através de um exercício de simbolização, que é uma análise pessoal, pôde ser ressignificado. O traumático de uma experiência dessa ordem que insistia na vida de uma sobrevivente do campo de concentração encontrou novo destino.

A paciente de Lacan relata, no documentário *Encontro com Lacan* (2011), que todos os dias acordava às cinco horas da manhã, assustada, pois era o mesmo horário em que Gestapo batia às portas para levar os judeus. Ao dizer isso em análise, Lacan escuta um outro significado para a palavra *gestapo*, que em francês, língua em que a mesma se analisava, faz homofonia com *un geste à peau*, e lhe devolve sua escuta com um gesto de carinho no rosto. Logicamente que a dor de tudo o que sua paciente sofreu não cessou, mas agora ela tinha um outro sentido para a palavra que lhe permitia não acordar tão perturbada nesse horário. Isso porque ali onde existia apenas um ponto traumático e angustiante, outro sentido pôde ser cunhado.

Com isso estamos dizendo que o não-dito quando evidenciado e trabalhado pode produzir novos sentidos, novas narrativas e, portanto, novas realidades. A literatura em sua tarefa de arejar a língua se ocupa inevitavelmente desses pontos de real. Seu trabalho de apropriação, deformação e nova produção é em si mesmo uma subversão da língua, é uma tarefa na qual se toma um referente (pai) e o profana.

A busca por novos sentidos não elimina o real que segue insistindo e, portanto, segue produzindo novos autores, novos textos. O enigma da origem, que povoa a mente de todo ser humano, e segue insolucionável, é por si só uma fonte inesgotável de criação.

O que permite a frutificação da experiência de invenção está, portanto, relacionado à função paterna, tal qual sugere a psicanálise, pois é sua função de mediação, condição fundamental para o reviramento do signo e a fundação de novos pontos de leitura.

Na modernidade, vemos acontecer o declínio desse referente pai e, talvez, nessa altura, seja importante abordarmos esse assunto, na medida em que essa tese trabalha com o operador função paterna.

É que com o advento da modernidade, a queda dos referentes religiosos e científicos que outrora sustentavam a civilização, associado à queda da organização social patriarcal, essa função paterna sofreu um certo declínio e isso poderia sugerir que um estudo que coloque em relevo justamente esse operador seja obsoleto para os que não conhecem essa discussão em psicanálise.

No entanto, é preciso atentar para o que Lacan aponta no seminário *Real, Simbólico e Imaginário* acerca da função paterna. Um pai é composto dessas três dimensões. Como já tratamos aqui e, para recapitular, o pai simbólico tem sua importância na função de mediação que exerce e que retira o sujeito da alienação dual; o pai real é aquele que opera a castração, na medida em que fracassa e que apresenta a falta, brecha que um sujeito (ou um autor, em nosso caso) poderá se apropriar para fundar sua realidade singular e o pai imaginário, por sua vez, refere-se à encarnação do pai em alguma figura.

O que se encontra em falência em nossos dias é o pai enquanto avatar, em sua função imaginária, até porque se o pai como um todo estivesse destituído estaríamos privados da função da fala e, além disso, não poderíamos inventar saídas singulares para as dificuldades colocadas no percurso, dificuldades as quais está exposto todo vivente.

É importante efetuar essa distinção para tornar claro aqui o de que se trata. Priorizamos em nosso estudo o pai em sua dimensão simbólica e, principalmente, real.

Um importante estudo que efetua um apanhado sobre essas questões já foi realizado nesse sentido e vale aqui uma breve revisão. Trata-se da tese de doutorado da professora Noêmia Santos Crespo, publicada no ano de 2003, pela editora Edufes, sob o título *Modernidade e declínio do pai: uma abordagem psicanalítica*. Nesse estudo, a autora nos conduz a pensar, entre tantas reflexões, os destinos de um sujeito e de uma sociedade frente a essa mudança de perspectiva onde o pai em sua função imaginária encontra-se em declínio. Além disso, desenvolve o que Lacan, já em sua época, trabalhava como sendo a “grande neurose contemporânea”. Em seu modo de entender, a autora nos diz que:

[...] o sujeito contemporâneo abriga uma nostalgia desmesurada, embora inadvertida, pelo Deus-pai provedor. Investe imaginariamente o Futuro, o Progresso da Ciência e a Prosperidade com as insígnias deste Pai, supondo-o capaz de enunciar, finalmente, um saber totalizante e transmissível sobre o gozo - e descobrir a fórmula da relação sexual.

Este Deus teria sido secularizado e desvestido de semblant humano; estaria reduzido ao saber impessoal da Ciência, especialmente o saber porvir, prometido nas entrelinhas de sua “reprodução ampliada”. “Um dia, saberemos”. “Um dia, teremos acesso ao gozo-todo”, como compensação pela renúncia às “ilusões” religiosas das culturas tradicionais; pela perda do abrigo confortante (ou nem tanto) dos antigos “dosséis sagrados”. Seremos imortais, e teremos plenitude. Ainda que jamais enunciada nesses termos, talvez seja esta a promessa imanente ao vasto empreendimento da Ciência moderna. O “repúdio” à castração, detectado por Freud, pode ser lido, muito simplesmente, como exigência ao Pai provedor-restaurador: cumpra, o quanto antes, a sua promessa; livre-nos já da carência, da dor e da falta! (CRESPO, 2003, p. 280)

A neurose contemporânea, desse modo, estaria relacionada a uma falsa possibilidade de tudo saber, de tudo gozar, articulada ao Deus-mercado que forneceria todos os objetos à felicidade plena. O pai, operador da castração, deveria ser eliminado, portanto, pois representaria aquele que impediria o acesso à

totalidade, à eternidade (em nosso caso, ao infinito onde tudo é passível de vislumbre).

O homem contemporâneo sofreria de não poder ter acesso à totalidade e isso não estaria mais encarnado na figura de um pai imaginário, embora o apelo a esse mesmo pai é realizado a todo momento na medida em que há uma busca incessante por um Outro que responda, que complete a falta.

A atividade de leitura em Borges, senão de toda leitura dos escritores modernos, nos encaminha reiteradamente ao furo, à incompletude, ao impossível de tudo poder dizer, finalmente, ao insólito e, com isso, performa, de certo modo, a nosso ver, essa grande neurose contemporânea: é um quebra-cabeças que não fecha e que angustia o leitor que pode desistir do texto ou se deixar capturar por seus enigmas, cômico que a saída será da ordem do singular e da ficção.

Escrever uma tese para dar conta de uma leitura de Borges é um exemplo claro desse efeito e sabemos que encontra – sabíamos desde a largada – com seu fracasso como resultado: é impossível um estudo que diga definitivamente o processo de leitura e de criação em Borges, ainda que alguma coisa se diga num esforço de elaboração, provocado pela angústia que o encontro com o real traz, nunca se poderá dizer esse processo plenamente.

O débito de dizer acerca dessa leitura é mesmo muito grande, pois estamos diante de um escritor multireferencial que não só dá mostras o tempo inteiro de sua cultura (e da incompetência do leitor em alcançá-lo), mas, também, que debocha e cria referentes inexistentes para jogar com o leitor.

Essa poderia ser uma leitura possível, mas não caminhamos por aí ou não apenas por aí. Não nos deixamos capturar tão ingenuamente assim por esse grande escritor. Tal qual Perseu, nos aproximamos dessa medusa munidos de um espelho, escudo protetor, e observamos que essa literatura, passadora de real, nos aponta, desde sua origem, desde sua feitura, para a inconsistência de um texto Outro (Dom Quixote) e que se faz, igualmente, nessa brecha, assim como transmite ao leitor

algum ponto de real para que ele também experimente em ato algo dessa criação. Há uma identificação (pai simbólico) com um ponto de falta (pai real).

Antipatizar Borges seria cair no repúdio à castração, mas seguir adiante munidos dele e de suas inconsistências é algo absolutamente diferente. É não dar tanto relevo a essas espécies de “implicâncias” (prescindindo), mas tomá-las como “implicações” (se servindo). Existe uma passagem a ser operada, portanto, que se direciona da leitura implicante para a leitura implicada, perdendo, de certa forma, esse pai-texto por seu fracasso.

O que estamos tentando afirmar aqui é que, frequentemente, a leitura nos textos de Borges provoca um fascínio por sua erudição, pelo sem número de referências que ela traz, mas também pode gerar mal-estar na medida em que não se pode ir atrás da totalidade de suas leituras, porque o leitor que se coloca diante de seus textos também tem lá outras coisas para ler.

As pistas deixadas pelo argentino com essa multireferencialidade textual funcionam como iscas: uma leitura que geraria mais leitura e assim por diante. No entanto, é mesmo uma tarefa impossível alcançar todas as referências de um autor e, ainda que fosse possível, a forma como aquele autor se apropriou delas é absolutamente singular, inatingível por outros. Sua literatura apresenta esse percurso, mas, não pode ser, é impossível de ser verificada em totalidade. E isso abre para a noção de pai real, na medida em que parte de seu projeto literário fracassa. Acerca disso, e ainda com Crespo (2003), temos que:

Não há pai que esteja à altura do lugar de pai. Aliás, nunca houve. Quem possuiria força, virtude, saber, equilíbrio, suficientes para encarnar o ideal paterno? Os herdeiros da dúvida metódica teriam examinado as credenciais dos ocupantes do posto de pai, e verificado a insuficiência dos mesmos. O “declínio da imago paterna” pode então ser entendido como a fragilização da imagem dos pais, corroída pela crítica iconoclasta dos modernos (CRESPO, 2003, p. 276).

De modo que, qualquer um que se coloque no lugar de um pai, que pretenda ocupar essa função jamais conseguirá assumir esse ideal. O que se tem é um semblante e nada mais. Borges fracassa, portanto, quando tenta se colocar como esse referente

ideal que poderia nos instruir a partir de suas múltiplas referências e é bom que seja assim para que sua literatura seja bem sucedida.

Isso porque um leitor só se implica na medida da inconsistência do outro, conforme já elucidamos. Esse mestre que tudo sabe, esse mestre total, nunca existiu, simplesmente porque é impossível, ainda que o esforço de se colocar nesse ideal – a saber, como uma performance narrativa – sucumbirá.

Avançando na leitura de Borges e compreendendo que ele faz esse esforço de suposição de saber ofertando datas, lugares, detalhes, sempre com muita precisão, notamos que isso faz parte de seu estilo narrativo, isto é, o autor se coloca como alguém que sabe o que aconteceu porque lá esteve e inclusive efetua digressões acerca de eventos paralelos da mesma época em que o evento principal, o que se quer narrar, acontecia, para conferir maior verossimilhança ao seu projeto e convencer ainda mais o leitor. Mas não cair no fascínio dessa erudição, permite aquele que recebe esse texto passar a uma leitura mais saudável, diríamos, onde o mestre é tomado como alguém que forja um ideal de saber com o objetivo puro e simples de capturar esse leitor específico, ávido por erudição, numa performance pretensamente culta.

É assim, brincando com a imagem de totalidade, que Borges consegue prender o leitor em seu jogo narrativo. O que ele domina é a técnica e não, necessariamente, o conteúdo, mas o faz numa demonstração de conhecimento, deslocando assim o leitor do seu modo operativo para o conteúdo, tornando sua estratégia literária ainda mais contundente, já que nubla a visão de seu método.

O curioso é que ainda que se chegue a essa conclusão acerca de seu estilo, isso não é capaz de retirar o brilho e o efeito de surpresa que só o real, da maneira como é promovido na operação de leitura, traz, por isso mesmo, ele faz literatura, porque não é de todo capturável.

Assim, é porque existe esse ponto impossível de dizer, que passamos uma tese inteira tentando alcançar algum dito, que torna ainda mais viva a importância de estudar esse operador função paterna em sua dimensão real.

Identificando-nos, simbolicamente, com esse modo de fazer literatura, herdado de Cervantes, aperfeiçoado por Borges, é que podemos nos colocar na transmissão do real de uma leitura que não se diz plenamente e, por isso, até hoje possui novos leitores.

A invenção, o mistério da invenção está ali e se transmite na *pèreseverance*, homofonia lacaniana para falar do pai real que aponta para uma severidade do pai em seu ofício de transmissão, mas também aponta para a perseverança em dizer, ainda que não plenamente, não-todo, campo do feminino que carrega o real sem paralisar diante dele, mas o admite e segue adiante. Daí a importância de não cessar de passar adiante o pai em sua dimensão real, pois é somente porque isso ocorre que novas realidades poderão ser fundadas. Se o pai morreu (imaginário), viva! Essa é possibilidade que um novo autor teria para nascer. Cair na melancolia de ressuscitar um pai destituído não produziria nenhuma novidade. Será necessária uma dose de coragem, é verdade, para efetuar esse tipo de heresia. Mas é só porque alguns estão dispostos a levar adiante o projeto humano que a literatura persistirá em sua faina incessante de dizer o que não se diz e, por isso mesmo, diz.

VI. PARA CONCLUIR

*“Quem na rua se perde
Encontra o que pede
Acerta o que mede
E conta até errar*

*Que o erro é onde a sorte está
Não queira ver...”*

“I’m ready” Rodrigo Amarante

Durante a redação do último capítulo de nossa tese, uma canção de um músico brasileiro ecoava todas as vezes que nos colocávamos no exercício dessa escrita.

Levando em consideração que esse estudo tem como sustentação teórica a psicanálise e que essa admite a presença de questões inconscientes que se manifestam nas enunciações, supomos que se tratava de uma espécie de associação-livre e tratamos de verificar o que nos dizia a letra da referida canção.

Trata-se da música “*I’m ready*”, de Rodrigo Amarante, que teve seu álbum publicado em 2013, sob o título de *Cavalo*. Essa canção que nos vinha à mente, sempre que nos dirigíamos para a escrita do derradeiro capítulo, é a narrativa de uma mulher para um homem que leva o filho do casal para uma viagem de navio sem volta. Nela, a mulher se diz pronta para saber do fim que teria tido o filho que não retornou da viagem. Isto porque ela sabia que, na verdade, as coisas nunca terminam, elas se transformam (“*I’m ready for the end / You Know why / I’m ready / Well it never goes away / It turns out*”).

Essa canção também conversa com outra do álbum chamada “*The Ribbon*” que é a mesma história narrada em “*I’m ready*” só que agora do ponto de vista de alguém que está morto, no caso o filho, levado a fazer uma escolha pelo pai, que culmina no fim de sua vida.

Curioso é que a versão dessa história, que retornava para nós, era aquela narrada pela mãe e não pelo filho já morto. A versão narrada pela mãe é toda escrita em inglês, mas a conclusão surge em português. A língua inglesa, o navio, o pai, a travessia do jovem nos lembra a história de Tom Castro, que diferente do jovem da canção de Rodrigo Amarante, encontra um fim menos mortífero na medida em que aprende em sua travessia heróica “se fazer querer”.

A conclusão narrada em português pela mulher e mãe “quem na rua se perde / encontra o que pede / acerta o que mede / e conta até errar / que o erro é onde a sorte está / não queira ver” nos fala sobre o que acontece com aqueles que se perdem: não basta se perder, é preciso contar até errar, pois é ali que a sorte estará. Com isso, entendemos que a errância precisa ser narrada para ser transmitida e

provocar, de fato, o erro. É no exercício da palavra que os tropeços acontecerão, tropeços que esburacam alguma possibilidade, alguma sorte. Mas isso não se deseja, isso acontece, evidenciado no “não queira ver”. Não se trata de forçar o encontro com o real, ele está no caminho dos que se perdem e sobrevivem para narrar, para transformar o erro em sorte.

Embora nos soe enigmático como a perda de um filho possa ser lugar de sorte para a mulher que narra a canção, em específico, encontramos nessa voz narrativa uma espécie de metáfora do que tratamos aqui ao longo de nossa tese: é preciso se perder, mas não basta se perder.

A errância evidenciada por nós no Quixote através do tema da loucura encontra nos infinitos labirintos borgianos outra face, outra forma de se dizer. Tomamos como efeito intertextual o tema do infinito em Borges em seu diálogo com o tema da loucura do Quixote. O “se perder” foi trabalhado como despersonalização, onde um estilhaçamento da unidade prévia se mostra como sendo necessário para se alcançar um novo ordenamento.

Acontece que esse novo ordenamento só é possível num esforço de transmissão do experimentado que, embora impossível de se dizer em sua plenitude, encontra alguma forma de se semi-dizer. É na tentativa de narrar o real que a verdade se transmite.

Se perder é preciso para que uma desnodulação da velha forma ocorra, mas essa é só uma parte do trabalho. Se perder sem dar forma a essa experiência é cair no fascínio absoluto daqueles que contemplam todas as possibilidades ofertadas pelo infinito ou no deslizamento significativo eterno próprio da loucura.

Para se transmitir a experiência, esses encontros com o real, é preciso buscar ancoragem na palavra, simbolização necessária, borda, imagem, que estanca a significação e torna possível sua transmissão, do contrário, seria um enlouquecimento que só serviria ao gozo dos que fazem contato com o real.

A literatura tem um compromisso em transmitir, assim como a psicanálise e, concluímos aqui, que para haver transmissão, algum ordenamento se impõe. A psicanálise tratará desse assunto através da noção de não-todo fálico, isto é, um pé no não-todo (feminino) é necessário, mas alguma inscrição no campo fálico, o campo do ordenamento, campo do masculino, também é necessário para que algo se inscreva e se transmita. Em outras palavras, é necessário, para se dançar a música da transmissão, um pé no não-todo e outro no fálico, daí a psicanálise atrelar o exercício de transmissão ao não-todo fálico, porque pressupõe uma forma, mas também apresenta uma falta.

Assim, temos que, após uma experiência de despersonalização, só se é possível dizer disso, se algum referente for contemplado. É preciso se segurar em algumas marcas que herdamos do outro, de nossas alteridades constituintes, para sair do enlouquecimento e sustentar algum dizer em público que faça minimamente algum sentido, necessário ao pacto de linguagem, se não ficaríamos delirando sozinhos, tal qual o Quixote, que teve a sorte de contar com Cervantes para enquadrar suas desventuras e torná-las transmissíveis, retirando apenas dos privilegiados da Mancha daquela época, o conhecimento dessa história.

Também Borges, presta um serviço à literatura quando se coloca na função de dizer sobre a experiência com o infinito, inserindo seu leitor, no ato de leitura, nos labirintos propostos por ele que só encontram solução no exercício do conto, de contar até errar, tarefa do leitor.

A diferença que notamos entre essas duas narrativas, em sua forma de transmitir o real, é que o Quixote precisa de Cervantes para organizar sua história e Borges se coloca em suas narrativas, tantas vezes, como um Quixote, inclusive emprestando seu nome próprio e dados de sua história pessoal, para narrar uma experiência de enlouquecimento, de despersonalização, como vemos em “*O Aleph*”. Borges deixa para o leitor a resolução e já Cervantes resolve para o Quixote e conta para o leitor o que resolveu, deixando, devidamente, alguns furos que serão/que poderão ser retomados aos que se entregam a essa narrativa.

De todo modo, o que acusamos aqui é uma aproximação de temas na medida em que há um espelhamento de uma literatura a outra, não garantido apenas por ser uma espécie de influência declarada, mas mais do que isso, por uma identificação simbólica de Borges ao posicionamento cervantino de fazer literatura. Os efeitos desse posicionamento, talvez sejam infinitos, o que recortamos aqui foi um efeito temático que aponta para uma tentativa de ambos os autores em ordenar minimamente o caos que eles mesmos apresentam com o intuito de tornarem algo do caótico, transmissível.

Também verificamos que esses efeitos não são conscientes, mas só podem ser verificados, *a posteriori*, pois se constroem no exercício de escrita, à revelia do autor que se filia à determinada tradição. Trata-se de processos inconscientes, em curso durante o trabalho do escritor.

A sorte só pode ser onde o erro está se dele o sucessor puder se apropriar, tomar pra si e escrevê-lo a seu modo essa experiência universal que é a loucura e que está presente em todos os seres humanos.

Torná-la transmissível, no entanto, transformá-la em matéria prima para criação de uma nova realidade é tarefa de alguns poucos, que longe de destituírem essa experiência da errância, querem acordar o louco que habita o humano em cada ato de leitura.

Para ter força de transmissão é preciso, no entanto, que essa escrita opere uma borda, mas não-toda, que não diga totalmente, para que outros possam se sentir convidados, instigados, provocados a adentrar seu terreno infinito, ou, ainda, parafraseando a canção que nos veio em associação: *Well, it never goes away . It turns out...*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Judith Euchares Ricardo de. Declínio da autoridade: do nome-do-pai ao sinthoma. *Revista Tribunal Regional do trabalho*, Belo Horizonte, v. 43, n. 73 p. 61-68, jan./jun. 2006.

ANTUNES, Diogo Miguel. *Uma vivência atribulada: A análise de Dom Quixote*. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/2291/1/14960.pdf>. Acesso em: 25/08/2018.

ANZIEU, DIDIER. *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2011.

AMARANTE, Rodrigo. *Entrevista concedida à revista Rolling Stones*. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/rodrigo-amarante-comenta-onze-faixas-do-novo-disco-icavaloi/> Acesso em: 27 mai 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BASTOS, Ruth Ferreira. *A poubellication de Lacan iluminada pela poubelle de Italo Calvino*, 2012. (Inédito). Trabalho proferido oralmente na Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória sem publicação até o presente momento.

BARRENECHEA, Ana María. El infinito en la obra de Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, ano 10, v. 1, p. 13-35, 1956. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40296970?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 08 dez. 2018.

BIRMAN, Joel. *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago editora, 2002.

BLOOM, Harold. Cervantes: o jogo do mundo. In: *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Artifícios*. Madrid: Alianza, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral e sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ensaio autobiográfico*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*, 1928. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/498411/mod_resource/content/1/-El-Idioma-de-Los-Argentinos%2C%201928Ensayo.pdf. Acesso em: 08 dez. 2018.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Historia da eternidade*. Trad. Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de brodie*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

BONFIM, Flavia. Todo fálico e não-todo: construções lacanianas sobre a sexualização. *Estud. pesqui. psicol.* [online]. 2014, vol.14, n.1 [citado 2019-04-24], pp. 201-213 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812014000100012&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1808-4281.

CARNEIRO, Raphael Marco Oliveira; RIBEIRO, Ivan Marcos. Fantástico ou realismo mágico? Um estudo sobre o insólito ficcional em *O curioso caso de Benjamin Button*. *Anais do SILEL*, Uberlândia, vol. 3, n. 1, 2013.

CASTRO, Consuelo de (Redatora). *Enciclopédia Semanal de Lendas e Mitos Gregos*. Abril Cultural: São Paulo, 1976.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Edición del IV Centenario, Real Academia Española, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2012.

CRESPINO, Noêmia Santos. *Modernidade e declínio do pai: uma abordagem psicanalítica*. Vitória: Edufes, 2003.

CROMBERG, Renata Udler. *Paranoia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

CRUZ, Edinília Nascimento. *Narrativas "mise en abyme": A estrutura em abismo de "Corpo de Baile"*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522245230.pdf. Acesso em: 20 mar 2019.

DIDIER-WEILL, Alain. *Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ENCONTRO com Lacan. Direção: Gerard Miller. Produção: Penelope Morgane Productions. 2 Cafés L'addition, 2011, 52 min.

DOR, Joel. *O pai e sua função em psicanálise*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

DUTRA, Paulo Roberto de Souza. *Cervante's Heritage in Latin America: a reading of Machado de Assis' and Jorge Luis Borges' cervantine literature*. Ann Arbor: UMI, 2014.

DUTRA, Paulo Roberto de Souza. Quincas Borba, Humanitas e a loucura de Dom Quixote. *Contexto Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Vitória, n. 25 p. 208-232, 2014/1.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

FERRARI, Ana Josefina. *Borges autor de Cervantes*. Disponível em: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11362/1/CC-78%20art%2027.pdf>. Acesso em: 13/08/2014.

FINE, Ruth. Borges y Cervantes: perspectivas estéticas. *Borges en Jerusalem*, Madrid, v.5, p. 117-125, 2013.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Vol IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e o devaneio (1907). In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Vol IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O inconsciente (1905/1906). In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega Universidade, 1986.

GHAZZI, Mercês Sant'Anna; SANTOS Vinícius Oliveira. *A transmissão psíquica geracional*. Psicologia Ciência e Profissão, São Paulo, vol 32, n 3, p. 632-647, 2012.

INGLEZ-MAZZARELLA, Tatiana. *Fazer-se herdeiro: a transmissão psíquica entre gerações*. São Paulo: Escuta, 2006.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005.

JIMENÉZ, Alí Víquez. *La lectura borgesiana de Quijote*. Revista de filologia e linguística de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica, n.2, v.20, p. 19-30, 1994.

JULIEN, PHILIPPE. *Abandonarás teu pai e tua mãe*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2012.

KHEL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC Rio, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LACAN, Jacques. *Escritos: O estádio do espelho como formador da função do eu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, Jacques. *Escritos: Observação sobre o relatório de Daniel Lagache "Psicanálise e estrutura de personalidade"*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 3: As psicoses (1955-1956)*. Trad. Aluisio Menezes. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 20: Mais, ainda (1973)*. Trad. Aluisio Menezes. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 21: Les non-dupes errent, 1973-1974*. Seminário traduzido para fins de estudo, de circulação interna apenas elaborado pela Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 23: O sinthoma (1975-1976)*. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário R.S.I.* (Lição de 21.01.1975). Inédito.

LAPLANCHE, J. *Vocabulário de Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LASTRA PAZ, Silvia Cristina. *Cervantes por Borges: las lecturas posibles*. Letras, v. 38-39, p. 119-124, 1998.

MILLANI, Helena de Fátima Bernardes; VALENTE, Maria Luisa L. de Castro. O caminho da loucura e a transformação da assistência aos portadores de sofrimento mental. *SMAD Revista Eletrônica Saúde Mental Álcool e Drogas*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, agosto 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-69762008000200009&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 13 maio 2018.

MISSANA, Sérgio. Borges, lector del Quijote. *Revista de humanidades*, Tecnológico de Monterrey, v. 5, p. 61-77, 1998.

MURAT, Napoleón. *Encuentro com Borges*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1968.

NAMORATO, Luciana. *Diálogos borgianos: intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

NASCIMENTO, Jorge. Borges, Cervantes e o livro. *Revista Contexto*, Vitória, ano 14, v. 13, p. 83-89, 2006.

NÁLLIN, Carlos Alberto. Borges, Pierre Menard y Cervantes. *Revista de literaturas modernas*, Michagan, v. 29, p. 211-231, 1999.

NEVES, Antonio Carlos Félix das. *A função paterna e os pedidos de reconhecimento de paternidade: Ah! Se eu perder esse filho por causa do DNA!* Rio de Janeiro: Uerj, 2016.

OLIVEIRA, E. A. V. O fidalgo Alonso Quijano e Dom Quixote: razão e loucura. In: Organizadora: Juciane Cavalheiro. (Org). *Leituras de Cervantes e releituras do Quixote*. 1ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, v.1, p.70-84.

PELLICER, Rosa. Borges y el sueño de Cervantes. *Variaciones Borges*, v.20, p.9-31, 2005.

PISSOLATI, Tiago Lanna. Sem saída: o infinito na escrita em *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, e “A busca de Averróis, de Jorge Luis Borges. *Em Tese*, [S.I.], v. 18, n. 3, p. 109-119, dez. 2012. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4064>. Acesso em: 08 dez. 2018

RICOUER, Paul. *Memória, História e Esquecimento*. Budapeste: Conferência Internacional, 2003. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em: 30 de julho de 2017.

REIS, Nelson Ricardo Guedes dos. Borges: tempo, memória e hermenêutica na gênese de “Pierre Menard, autor do Quixote”. *Ipsis Revista literária do corpo discente da UFMG*. Belo Horizonte, ano XXXVI, n. 27, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SERNA, MERCEDES. Borges, Cervantes y los lectores fictícios. *Cuadernos Cervantes de la lengua española*. Madrid: ELR Ediciones, 1997.

SILVA, Luis Cláudio Ferreira; LOURENÇO, Daiane da Silva. *O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras*. Trabalho apresentado no V Encontro de produção científica e tecnológica, Paraná, 2010. Disponível em:

http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/linguistica_letras_artes/09_SILVA_LOUREN%C3%87O.pdf. Acesso em: 08/12/2018.

SCHWARTZ, Jorge. *Borges Babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUZA, Olga Maria Machado Carlos. A Psicanálise e as letras. In.: *Modernidades e pós-modernidades: a literatura em dois tempos*. Org. Alexandre Jairo Marinho Moraes. Vitória: Edufes, 2002.

TRANSTORNO de despersonalização/desrealização. In: *MSD Manual*. Disponível em: <https://www.msdmanuals.com/pt-br/profissional/transtornos-psi%C3%A1tricos/transtornos-dissociativos/transtorno-de-despersonaliza%C3%A7%C3%A3o-desrealiza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 25 out. 2018.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos cervantinos e recepção do "Quixote" no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

VIÑA, Frederick. El cervantismo de Jorge Luis Borges. *Departamento of foreign languages and linguistics*, University of Texas, p.1087-1095, 2005.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001.